

kommunikation & kultur

Eine Schriftenreihe des Instituts

für Kommunikationsgeschichte und angewandte Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin

Christoph Rosenthal

„Die Wirklichkeit des Filmes ist fiktiv“

Der Berliner Filmessayist Jan Franksen



Tectum

komunikation & kultur

Christoph Rosenthal

„Die Wirklichkeit
des Filmes ist fiktiv“

Der Berliner Filmessayist Jan Franksen

Tectum

komunikation & kultur.

Eine Schriftenreihe des Instituts für Kommunikationsgeschichte
und angewandte Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin,
hrsg. von Hermann Haarmann und Falko Schmieder, Band 4

Gedruckt mit finanzieller Unterstützung der Freien Universität Berlin

D 188

© Tectum Verlag – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft,
Baden-Baden 2018

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das Recht der mechanischen, elektro-
nischen oder photographischen Vervielfältigung sowie der Einspeisung in
elektronische Systeme

Redaktion: Prof. Dr. Hermann Haarmann, Institut für Kommunikations-
geschichte und angewandte Kulturwissenschaften, Freie Universität Berlin,
Garystr. 55, 14195 Berlin, e-mail: ikk@zedat.fu-berlin.de

Satz: Christoph Rosenthal, Berlin

Titelentwurf: Christoph Rosenthal unter Verwendung des Kontaktabzugs
einer Jan-Franksen-Portraitserie, © Klaus Barisch, Köln

eISBN 978-3-8288-7117-5

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN
978-3-8288-4213-7 im Tectum Verlag erschienen.)

Inhalt

1 Prolepsis.....	9
2 Die Suche nach Schönheit und Freiheit	29
2.1 Zur Einleitung	29
2.2 Anmerkungen zur Quellenlage	32
2.3 Jan Franksen, zu Leben und Werk.....	34
3 Der Filmessay als Genre.....	67
3.1 Gattungen, Genres und Formate.....	67
3.1.1 Die Schwierigkeit, Proteus zu bändigen.....	70
3.1.2 Filmessay oder Essayfilm?.....	75
3.1.3 Neue Ansätze der Genreforschung.....	77
3.1.4 Das Genre als diskursives Cluster.....	80
3.2 Über Wesen und Form des literarischen Essays	85
3.2.1 Georg Lukács	85
3.2.2 Theodor W. Adorno	90
3.2.3 Max Bense.....	96
3.3 Gedanken auf der Leinwand formen	101
3.3.1 Jan Franksen	101
3.3.2 Sergej Eisenstein	106
3.3.3 Hans Richter	108
3.3.4 Alexandre Astruc.....	111
3.3.5 André Bazin.....	112
3.4 Wort-Bild-Organisation im Filmessay.....	113
3.4.1 Zwischen Dokumentation und Fiktion	120
3.4.2 Erzählstruktur	131
3.4.3 Reflexivität.....	137
3.4.4 Subjektivität.....	140

3.4.5	Intertextualität und Intermedialität.....	145
3.4.6	Favorisierte Themenfelder	149
3.5	Eine Zwischenbilanz.....	151
 4	Franksens Weg zum Filmessay	157
4.1	Erste Experimente.....	157
4.2	Inspiration durch Literatur.....	163
4.2.1	Lichtenberg. Ein Querschnitt von Walter Benjamin...	164
4.2.2	Der Wanderer und sein Schatten	174
4.3	Biographisch-essayistische Filme	192
4.3.1	Carl Sternheim. Hinweise auf Leben und Werk	193
4.3.2	Es ... hat ... gelohnt. Bildnis Alfred Kerr, Kritiker	204
4.3.3	Die Rathenaus.....	222
4.4	Im Dialog mit Zeitgenossen.....	232
4.4.1	Nach der ersten Zukunft. Jurek Becker.....	232
4.4.2	Stalinallee. Eine Straße als Symbol	247
4.4.3	Im Berg: Bemerkungen zu Franz Fühmann	262
 5	Kampf gegen die Konventionen	271
5.1	Nicht realisierte Portraitfilme	284
5.1.1	Einige Szenen aus dem Leben des Dichters Theodor Fontane	284
5.1.2	Jetzund kömpt die Nacht herbey	290
5.1.3	Goethe und sein Chef.....	296
5.2	Diskussion eines „Denk-Portraits“	310
5.3	Das Undarstellbare zeigen	316
 6	Franksens Filmessay als Form	325
6.1	Merkmale des essayistischen Films.....	325
6.1.1	Zwischen Dokumentation und Fiktion	325
6.1.2	Erzählstruktur.....	327
6.1.3	Reflexivität	329
6.1.4	Subjektivität	330

6.1.5	Intertextualität und Intermedialität	331
6.1.6	Favorisierte Themenfelder.....	334
6.2	Schlussbetrachtung.....	335
7	Analepsis.....	337
Anhang.....		353
Jan Franksen:	Zeittafel.....	353
Filmographie.....	354	
Verzeichnis der Hörbücher.....	357	
Verzeichnis der genutzten Archive.....	357	
Glossar.....	358	
Literaturverzeichnis	362	
Danksagung	380	
Biobibliographischer Hinweis	380	
Herausgeber der Schriftenreihe	381	
Werkverzeichnis	382	
Namenregister	384	

I Prolepsis

Berlin, im Sommer 1988. Nach intensiven Vorarbeiten bringt Jan Franksen eines seiner wichtigsten Projekte zum Abschluss. Über ein Jahr lang hat er sich mit dem Gründervater der Kunstgeschichte beschäftigt, mit Johann Joachim Winckelmann.¹ Dessen Hauptwerk, *Die Geschichte der Kunst des Altertums*, hat er kopieren und binden lassen, um es genauestens studieren zu können.² Akribisch hat er Sekundärquellen³ zusammengetragen und verschiedene Wirkungsstätten Winckelmanns bereist.⁴ Seine Mappen gleichen der Materialsammlung eines Historikers. Doch Franksen arbeitet nicht auf einen Fachaufsatz hin. Sein Medium ist das Fernsehen – und das hat seine eigenen Regeln, die die Ansprüche wissenschaftlichen Arbeitens mitunter konterkarieren. Franksen nimmt diese Herausforderung an. Für ihn geht es darum, „tiefgründigen Stoff ‚leicht‘ zu machen; vor allem der Form nach – graziös, was meint: beweglich“.⁵ Zu diesem Zwecke mischt Franksen dokumentarische und fiktionalisierte Sequenzen, achtet aber stets darauf, dem Zuschauer diese Technik zu offenbaren. Es sei wichtig, „jeder Gefahr, in einen Historismus zu verfallen, aus dem Wege zu gehen“.⁶ Er sieht zunächst vor, den gesamten Film im Studio zu drehen, mit Dekoration, die auch als solche deutlich wahrgenommen werden kann. Schließlich entscheidet er sich für eine Mischung aus Studioaufnahmen und Drehs

¹ Der Jan-Franksen-Nachlass (JFN) enthält ein Schreiben vom 25. Juni 1986, das erste Literaturhinweise zum Thema dokumentiert: Briefentwürfe, JFN 8, S. 26. Die Arbeit am Drehbuch beginnt laut Tagebuch am 8. Februar 1987, kurz vor Franksens 50. Geburtstag: [Collegeblock 1], JFN 1004, S. 11.

² [Johann Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums], Kopie, JFN 18.

³ Vgl. [Arbeitsmaterial Winckelmann I], JFN 23, [Arbeitsmaterial Winckelmann II], JFN 52. Weitere Materialien sind enthalten in: [Arbeitsmaterial Winckelmann], JFN 196 und [Collegeblock 15], JFN 1017.

⁴ Vgl. Aufzeichnungen darüber im [Collegeblock 1], JFN 1004.

⁵ [Arbeitsmaterial Winckelmann], JFN 196, S. 9.

⁶ [Collegeblock 11], JFN 1013, S. 53.

an Originalschauplätzen. Letzteren soll durch entsprechende Dekoration etwas „[K]ulissenhaftes“⁷ beigegeben werden, und umgekehrt der

Studio-Dekoration teilweise etwas vom Charakter eines Original-Drehortes. Dies gilt auch für die ‚Landschafts-Szenen‘. Kurz: die verschiedenen Ebenen, die ‚allegorischen‘(-mythischen) eingeschlossen, sollen für die Zuschauer unterscheidbar verwischt werden. Wichtig vor allem ist: nicht der Eindruck von nachgestellter historisierender ‚Wirklichkeit‘ soll entstehen, sondern der von Fiktion.⁸

Diese Reflexion des Filmemachens ist kein Selbstzweck. Franksen hat eine besondere Absicht dabei: Die Handlung soll einen stärkeren Gegenwartsbezug erhalten.

Der Film behandelt ‚innere‘ Vorgänge des Menschen, für die die Person W. als Beispiel steht, nicht historische. ‚Mordakte Winckelmann‘ handelt von Gegenwart – das historische Gewand dient allein, diese [aus] größerer Distanz zu betrachten, damit das Exemplarische um so deutlicher hervortritt.⁹

Aus diesem Grund stellt Franksen dem Drehbuch *Mordakte Winckelmann* eine an Brechts episches Theater genahende Bemerkung voran, der die vorliegende Arbeit ihren Titel entliehen hat: „Die Dekorationen sollen als Dekorationen erkennbar sein. Die Wirklichkeit des Filmes ist fiktiv!“¹⁰ Gleichwohl beruht der geplante zweiteilige Spielfilm auf historischen Tatsachen. Der erste Teil, *Das Medusenhaupt*, soll mit einer Szene beginnen, die kurz nach dem Tode Winckelmanns im Jahre 1768 spielt: Der Bildhauer Bartolomeo Cavaceppi, der Winckelmann auf seiner letzten Reise von Italien nach Deutschland begleitet hatte, wird zu Friedrich II. zitiert.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd. An dieser Stelle ein Hinweis zur Orthographie: Bei Zitaten aus schriftlichen Quellen wurde die Rechtschreibung des Originals beibehalten. Dies betrifft insbesondere Texte wie diesen, die vor der Rechtschreibreform 1996 entstanden sind, oder zu einem späteren Zeitpunkt noch nach diesen Regeln abgefasst wurden, aber auch Texte aus der deutschsprachigen Schweiz, die ohne Eszett auskommen. Bei eigenen Transkripten von Fernseh- und Radiosendungen finden die aktuell gültigen Regeln der Rechtschreibung Anwendung.

⁹ Ebd.

¹⁰ Mordakte Winckelmann, JFN 20, S. I.

Der Preußenkönig will von ihm mehr erfahren über die Umstände dieser Unternehmung, bei der der Kunsthistoriker schließlich zu Tode kam. Auf dem Schreibtisch des Regenten liegen Unterlagen der Ermittler: die „Mordakte Winckelmann“. Cavaceppi wird nach und nach zu seinen Erlebnissen befragt. Diese sollen dann in Form von Rückblenden umgesetzt werden, die auf zwei Zeitebenen spielen: Manche Sequenzen visualisieren die Erzählungen Cavaceppis aus der jüngeren Vergangenheit, vom Wirken Winckelmanns in Rom bis hin zu seinem Tode bei Triest, andere Passagen thematisieren Kindheitserinnerungen Winckelmanns. Immer wieder verwebt Franksen diese biographischen Passagen mit fiktionalen Elementen, beispielsweise gleich zu Beginn mit einer Passage, die eine Phantasmagorie des Kunsthistorikers nachempfindet („Die Sequenz bedarf keiner Logik, wohl aber der ‚Schönheit‘.“¹¹).

Einige Minuten lang soll der Zuschauer in die Traumwelt Winckelmanns entführt werden, bevor der Protagonist schweißnass erwacht und aus seinem Fenster über die Stadt Rom blickt, „als müsse er sich von ihrer Wirklichkeit überzeugen“.¹² So spielt Franksen nicht nur mit den Wirklichkeitsebenen des Filmes, sondern thematisiert auch durch Bilder die spannungsreiche Differenz von Realität und Phantasie. In rascher Folge wechselt der Schauplatz. Geordnet durch die Rahmenerzählung – Cavaceppi im Schloss Sanssouci – soll der Zuschauer zahlreiche zeitliche und räumliche Sprünge durchleben, so auch einen Ortswechsel nach Stendal, wo Winckelmann seine Kindheit verbrachte. Franksen schildert, wie der Fünfjährige dort das Töten eines Wolfes auf dem Marktplatz beobachtet und mit welcher Grobheit sein Vater, ein Flickschuster, seine Mutter behandelt.¹³ Parallel erzählt Franksen von Winckelmanns späterem Alltag in Rom, wo er in höchsten Kreisen verkehrt. Einen treffenden Eindruck von seinem Renommee als Kunstexperte vermittelt die klug inszenierte Szene, in der er eine von Cavaceppi aufgefundene Athene-Büste vor einem

¹¹ Ebd., S. 6–7.

¹² Ebd., S. 13.

¹³ Vgl. ebd., S. 21–22.

interessierten Publikum begutachtet.¹⁴ Bereits hier wird deutlich, welchen zentralen Themenkomplex Franksen an Winckelmann und dessen Leidenschaft für antike griechische Kunst exemplifizieren will: das Zusammenspiel von Schönheit und Freiheit. Die Passion Winckelmanns trifft nicht immer auf die Zustimmung seiner Zeitgenossen, wie folgender Schlagabtausch mit einem Jesuiten-General demonstriert:

GENERAL: [...] Einst, sagen Sie, war der Mensch schön und nehmen die Statuen Griechenlands zum Zeugnis. Werdet wieder Griechen, sagen Sie, frei, ohne Sünde, ohne Kreuz und Auferstehung, so werdet ihr wieder schön – und gut. Ihr goldenes Zeitalter ist Knabentraum. Utopia fand und findet niemals statt. Tod ist auch in Arkadien.

WINCKELMANN (bestürzt): So etwas hab ich nie gedacht, geschweige denn geschrieben. Ich bin ein treuer Sohn der Kirche. [...] Sie fürchten das Wort Freiheit!¹⁵

Winckelmann, der zum Katholizismus konvertiert war, um in Rom Karriere machen zu können, entwickelt früh seine eigene Definition von Freiheit. Im geplanten Film wird ihm als 13-Jährigem von einem Lehrer in Stendal beigebracht: „Denken bedeutet Freiheit. Präg dir das ein.“¹⁶ Winckelmanns erste Begegnung mit aufklärerischem Gedankengut. In seiner Stendaler Schule, so soll der Zuschauer durch eine weitere Rückblende erfahren, kommt Winckelmann zum ersten Mal mit Abbildungen antiker Kunst in Kontakt, die ihn in vielerlei Hinsicht berühren. Franksen setzt sehr stimmig eine Szene mit dem jungen Winckelmann vor einem Schrank in der Schulbibliothek ins Bild:

Er blättert in einem Band des ‚Neueröffneten adligen Ritterplatz‘ – ein damals weit verbreitetes allgemein bildendes Werk für die ‚höheren Stände‘. In diesem Werk sah Winckelmann erstmals Stiche nach Kunstwerken. Er betrachtet lange einen Stich nach einer griechischen Jünglings-Statue. Sein Gesicht errötet sich. Man sieht, daß er von einem ihm bisher unbekannt gebliebe-

¹⁴ Vgl. ebd., S. 29–30.

¹⁵ Ebd., S. 74–75.

¹⁶ Ebd., S. 80.

nen Gefühl sexueller Erregung ergriffen wird, dem er ungeschickt nachgibt. Als er draußen Schritte vernimmt, schlägt er das Buch hastig zu, so daß ein nachhallender Klang entsteht. Er blickt sich schuldbewußt um. Die Schritte entfernen sich.¹⁷

So leitet Franksen zu einem weiteren Leitmotiv über: der Auseinandersetzung mit Winckelmanns zunächst nicht gelebter Homosexualität. Variiert wird dieses Thema in der Begegnung des Hauslehrers Winckelmann in den 1740er-Jahren mit seinem minderjährigen Schüler Lamprecht, der ihm, seinem Lehrer, nach dem Baden mit entblößtem Oberkörper gegenübertritt und ihn so in Verlegenheit bringt:

Lamprecht erscheint wieder in der Tür. Sein nasser Leib glänzt im ersten Sonnenlicht. Winckelmanns Blick zeugt von einer fast unterwürfigen, jedoch völlig hingerissen Emphase. (Es ist wichtig, daß seine Wehrlosigkeit gegenüber dem Knaben, genauer: gegenüber dessen Schönheit sich dem Zuschauer mitteilt. Dieser Blick muß die elementare, konstitutive Abhängigkeit Winckelmanns von der Wahrnehmung von Schönheit zum Ausdruck bringen. Sein Leben hängt daran. Wortwörtlich. [...])¹⁸

Aus Franksens Deutung geht hervor: Winckelmann kann mit seiner sexuellen Orientierung nicht umgehen. „Ich bin zu ungeschickt gemacht“, legt ihm Franksen in den Mund: „Ich tauge nicht zur Liebe. / Ich tauge nicht zur Liebe.“¹⁹ Erst durch seinen Umzug nach Rom findet Winckelmann mehr Freiheit. Er begibt sich in erotische Abenteuer, zum Beispiel mit dem jungen Aktmodell Antonio.²⁰ Unvermittelt und plötzlich endet der erste Teil. Nachdem die Handlung nach Potsdam zurückspringt, mündet sie in einen regelrechten Cliffhanger: Preußenkönig Friedrich II. erkundigt sich bei seinem Gast Cavaceppi während des Essens: „Wie ging's weiter? Wann ging die Chaise nach Deutschland ab von Rom?“²¹

¹⁷ Ebd., S. 85.

¹⁸ Ebd., S. 94.

¹⁹ Ebd., S. 110.

²⁰ Vgl. ebd., S. 162–163.

²¹ Ebd., S. 182.

Dieses Gespräch wird zu Beginn des zweiten Teils des geplanten Films, *Die Schlinge*, nahtlos fortgesetzt – ohne einleitende Worte, ohne Einführung in die Szenerie. Die Konzeption des zweiten Drehbuches als unmittelbare Fortsetzung des ersten Buches wird auch formal hervorgehoben: Die erste Szene ist nämlich fortlaufend mit „52“ nummeriert.²² Auch verbinden die beiden Teile viele bildliche Verweise. Zahlreiche Szenen korrespondieren bewusst mit Bildern aus dem ersten Teil.²³ Wer erst zum zweiten Teil einschalten würde, wäre vollkommen überfordert. Verändert hat Franksen das Strickmuster des Filmes. Die drei Zeitebenen – Bericht in Potsdam, Rückblenden in die unmittelbare Vergangenheit bzw. in die Kindheit – wechseln sich nicht mehr kontinuierlich ab. Stattdessen bietet die ursprüngliche Rahmenhandlung nur noch eine Klammer um eine zusammenhängende Erzählung von Winckelmanns Reise von Italien nach Preußen und deren vorzeitigen Abbruch. Franksen verfolgt Winckelmann von Rom nach Padua, Neapel, Pompeji (einschließlich des Ausflugs auf den Vesuv) bis hin zu den Alpen. Oberthema ist auch hier die Suche nach der Schönheit. Winckelmanns Definition aus der *Geschichte der Kunst des Altertums* wird im Manuskript aufgegriffen.

Schönheit ist aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist. Er sucht sich ein Geschöpf zu erzeugen, das dem von Gott entworfenen Bild der Vernunft gleicht. Als ich Schönheit das erste mal sah mit meinem Blick, schlug ich die Augen nieder und fühlte mich schuldig.²⁴

Tatsächlich treibt das Streben nach Schönheit Winckelmann in die Verzweiflung. Franksen schildert eindrücklich, wie sich der Kunsthistoriker in Depressionen und Wahnsinn verstrickt, die schließlich dazu füh-

²² Vgl. Mordakte Winckelmann, JFN 22, S. 3.

²³ So legt Franksen fest: Die Sequenz 84 „zitiert deutlich das entsprechende Bild ‚Seehausen‘, Nr. 27“ (Mordakte Winckelmann, JFN 22, S. 101). Szene 107 wiederum „korrespondiert deutlich erkennbar mit der ‚Schulszene‘ (Nr. 32)“ (Mordakte Winckelmann, JFN 22, S. 155).

²⁴ Ebd., S. 94, vgl. Johann Joachim Winckelmann: Schriften und Nachlaß, Bd. 4,5, Mainz 2002, S. 149.

ren, seine Studienreise abzubrechen. Winckelmanns Entscheidung dazu ist plastisch beschrieben:

Die Kamera verharrt lange, sehr lange auf ihm. Man ruft aus der Ferne.

CAVACEPPI: Sie rufen. Die Reise geht weiter.

WINCKELMANN: Laß uns hierbleiben. Laß uns umkehren. Besser heute als morgen.

CAVACEPPI: Wir sind fast über den Brenner. Bald geht es wieder in's Tal. In die Ebene.

WINCKELMANN: Die Campagna; Rom; das Lateinische Meer. Klarheit! Du kennst Deutschland nicht. Ein bewaldeter Sarg mit tiefliegendem Himmel. Nicht weiter als Innsbruck. Ich kann nicht. Ich will nicht.²⁵

Die Verfassung Winckelmanns verschlechtert sich zusehends. Schließlich verfällt er in eine Todessehnsucht. Seinem Reisegefährten Cavaceppi gegenüber offenbart er sich:

WINCKELMANN: Nimm das Messer. Töte mich. Besser Du als ein anderer.

Sie stehen sich gegenüber. Cavaceppi sieht Winckelmann entgeistert an.

CAVACEPPI (jetzt auch leise): Du bist verrückt. Giovanni, verzeih, ich vergaß, daß Du krank bist.

Nimmt das Messer und legt es auf den Tisch.

WINCKELMANN: Ich bin nicht krank. (Aufschrei)

Ich will nicht krank sein.

Er bricht weinend zusammen. Ein hilfloses Kind.²⁶

Wenig später skizziert Franksen die apathische Freudlosigkeit Winckelmanns in folgendem Dialog während der Ankunft in München:

CAVACEPPI: Frühlingssonne lacht uns an.

Keine Reaktion von Winckelmann.

Pause.

Cavaceppi schaut wieder aus dem Fenster.

CAVACEPPI: Dort – die Türme Münchens!

Greift unwillkürlich nach Winckelmann's [sic] Arm. Der schüttelt ab.

²⁵ Ebd., S. 95.

²⁶ Ebd., S. 100.

WINCKELMANN (sehr leise): Ich fürchte mich.

CAVACEPPI (lärzend): Sagtest Du was?

WINCKELMANN: Nein.²⁷

Am 7. März 1990 schreibt Franksen in sein Tagebuch: „Gestern den 2. Teil des Winckelmann-Drehbuchs fertiggestellt. ambivalente [sic] gefühle [sic]: es beschreibt die geschichte [sic] einer Depression mit letalem ausgang [sic]. Dies darf nicht zu verwirrung [sic] hinsichtlich der realität [sic] und der fiktion [sic] anlaß [sic] geben.“²⁸ Franksen, der sich offenbar äußerst stark mit seinem Protagonisten identifiziert, legt nach Fertigstellung des Drehbuches großen Wert darauf, sich von Winckelmanns Leidensweg zu distanzieren.

Diesen dokumentiert Franksen durch die detailreiche Darstellung des Abbruchs seiner Reise. Winckelmann macht zunächst Halt in Wien, trifft sich dort mit der österreichischen Kaiserin Maria Theresia und setzt dann seine Rückreise fort – Richtung Rom. Das eigentliche Thema des Filmes, die Suche nach dem Schönen, zieht sich bis zum Schluss des Zweiteilers durch. So diskutiert Winckelmann in einer Kirche in Triest mit dem dortigen Pfarrer über eine kleine Christus-Statue:

WINCKELMANN: Der Künstler gab Christus die Gestalt des Halbgottes Herkules.

PATER BOSIZIO: Gott wurde Mensch.

WINCKELMANN: Oder der Mensch zum Gott. So vollendete sich Schönheit.

PATER BOSIZIO: Schönheit ist Schein. Doch Gott ist wirklich.

Kleine Pause.²⁹

In diesem kurzen Ausschnitt geht es um ein grundlegendes Problem der Winckelmann'schen Ästhetik, nämlich um das Verhältnis von Schönheit und Göttlichkeit und damit von absolutem Schöpfertum des Künstlers. Schönheit komme dem Göttlichen gleich und erhebe sich damit der End-

²⁷ Ebd., S. 175–176.

²⁸ [Collegeblock 1], JFN 1004, S. 24.

²⁹ Mordakte Winckelmann, JFN 22, S. 154.

lichkeit des menschlichen Lebens. So kommen nicht zufällig in der Folge die genauen Umstände des Todes zur Sprache. Dabei verwirft Franksen seine ursprüngliche Idee, mit schnellen Schnitten und Bilder-Assoziationen zu arbeiten,³⁰ sondern greift auf eine ruhige, gleichsam unspektakuläre Beschreibung des Gewaltaktes durch den jugendlichen Stricher Francesco Arcangeli zurück:

Er wirft Winckelmann die Schlinge über den Kopf und zieht sie zu. Winckelmann versucht aufzustehen. Arcangeli zieht das Messer, Winckelmann dreht sich ihm halb zu und Arcangeli stößt ihm das Messer in den Leib -: einmal, zweimal. Es entspinnt sich ein stummer, fast lautloser Kampf, bis beide zu Boden fallen. Winckelmann greift in das Messer und versucht es Arcangeli zu entwinden; er blutet schon stark. Da gelingt es Arcangeli noch einmal Winckelmann das Messer in die Brust zu stoßen. In dem Augenblick öffnet sich die Tür, das Zimmermädchen mit dem Kaffee will eintreten. Mit einem gellenden Schrei lässt sie das Tablett fallen, steht aber, unfähig davonzulaufen. Arcangeli springt auf, das blutige Messer noch in der Hand.³¹

Auf eine kurze Fortsetzung dieser Szene im Spital und der Schilderung vom dortigen Tod Winckelmanns geht die Handlung zurück nach Potsdam, wo Friedrich und Cavaceppi über die Hintergründe dieses Mordes spekulieren.

Der König schließt die Akte. [...] Friedrich (nach einer langen Pause): Der Mörder? Wurde schnell gefasst. Fraglos war er nur Werkzeug.

CAVACEPPI: Doch in wessen Hand?

FRIEDRICH: Was vermuten Sie?

CAVACEPPI: Die Jesuiten?

FRIEDRICH: Ach was! Mögen viel auf dem Kerbholz haben, die Väter Jesu. Aber einen so absurdnen Mord...? Nicht ihr Stil.³²

³⁰ Vgl. [Collegeblock 3], JFN 1006, S. 2, Eintrag vom 16. Februar 1987, dazu später mehr.

³¹ Ebd., S. 166.

³² Ebd., S. 173.

Kryptisch erscheint die Schlusssequenz, die im damaligen Jetzt, 1990, spielt. Kryptisch, weil die Verlängerung des historischen Falls in die Gegenwart nicht ohne Weiteres einleuchtend erscheint. Das vielleicht etwas angestrengt wirkende Ende des geplanten Filmes mag verstörend wirken. Die reportageartige Schlussszene spielt auf einem Forschungsschiff im adriatischen Meer.

Man sieht zunächst nur die weite kaum bewegte Fläche des Meeres. Nach einer Weile taucht langsam – von einem Kran gezogen – eine antike Jünglingsstatue aus dem Meer auf. Der Kran schwenkt ruhig, und für einige Augenblicke sieht man die im hellen Sonnenlicht schimmernde Plastik gegen den blauen Himmel.

ARCHÄOLOGE: ... Andacht ist nicht das rechte Wort; eher – Schauder. Es erinnert uns an was.

TAUCHER: Von Tang und Muscheln überwachsen. 2000 Jahre unter Wasser... Vielleicht länger ...

ARCHÄOLOGE: Sie suchten den ganzen Umkreis ab? Wir fanden sie schon als Paar.

TAUCHER: Den ganzen Umkreis. Nichts. Der da lag ganz allein.

Langsam wird das Standbild auf das Deck gesenkt. Alle umstehen es.

Schweigend. Längere Pause.

TAUCHER: Was wird mit ihm? –

ARCHÄOLOGE: Er kommt nach Rom.

Die Kamera fährt auf den verkrusteten Kopf der Skulptur.

Titel.³³

Wen symbolisiert die auf dem Meeresgrund gefundene Figur? Zuerst ist sie aus archäologischer Sicht Teil der versunkenen Schätze und Erbe der hohen Kunst aus der Antike, deren Erkundung bis dato nicht abgeschlossen ist. Argumentativ überzeugender erscheint, sie als Verweis auf den Mord durch den Jüngling zu deuten, dessen Schönheit Winckelmann verfallen war und durch dessen Hand er starb. Die Mordgeschichte steht für die unglückselige Verquickung von realem und ästhetischem Leben. Der Schluss lässt Raum für Assoziationen des Zuschauers. Die eindeutige Interpretation

³³ Ebd., S. 102.

tion mancher Bilder überfordert sogar den Autor selbst, wie er im März 1990 in seinem Tagebuch offenbart:

Korrigiere den 2. [T]eil Winckelmann, bei dessen Durchsicht ich den Eindruck gewinne, daß das Manuskript in seinem gegenwärtigen Zustand durchaus als abgeschlossen zu gelten hat. Ich werde es also nach der Korrektur zum Abschreiben geben. Erst nach der Abschrift – wenn sozusagen alle Radierspuren beseitigt sind und das Manuskript sich als ein ganzes darstellt – wird zu beurteilen sein, ob es zur Darstellung zu bringen vermag, was es nicht sagen kann. Der Tod Winckelmanns und dessen Umstände wurden sofort als Symbol empfunden, doch – soweit ich sehe – vermochte bisher noch keiner exakt auszusprechen, wofür dieses Symbol steht. So hoffe ich für meinen Teil, daß der Film dieses zeigen wird, wofür das Wort nicht gefunden werden kann. Und daß dieses Zeigen nicht wirr ist.³⁴

Zum Zweifel, ob die im Drehbuch vorgesehenen Szenen überhaupt ihre Wirkung entfalten können, mag beitragen, dass Franksens Vorarbeiten stets darauf ausgelegt waren, das „Exemplarische“³⁵ am Fall Winckelmann herauszuarbeiten. Das Format des Spielfilms, das sich naturgemäß an Handlungen von konkreten Protagonisten orientieren muss, stößt da an Grenzen. Franksens gesammelte (Bild-)Belege, allgemeinere Betrachtungen und Kommentare kann dieses Gefäß kaum fassen. Um sein Vorhaben, „‘innere‘ Vorgänge des Menschen“³⁶ besser umsetzen zu können, fährt Franksen zweigleisig. Parallel verarbeitet er den Stoff in einer ganz anderen, besonderen Form: als Filmessay. Dieses Genre „an der Grenze zwischen Dokumentation und freier Gestaltung“³⁷ entdeckt Jan Franksen Mitte der 1970er Jahre für sich und entwickelt es für seine Zwecke weiter. Sein erklärt Ziel ist es dabei,

den biographisch-essayistischen Film als eigenständige Form gegenüber dem reinen Dokumentarfilm einerseits und dem Spielfilm andererseits abzugrenzen. [Es] [...] soll nachdrücklich die These vertreten werden, daß das Wort (als

³⁴ [Collegeblock 1], JFN 1004, S. 24.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd.

³⁷ [Mappe Post], JFN 208, S. 1.

Dialog, als Zitat, als Kommentar) in dieser spezifischen Gattung des Fernsehfilms durchaus gleichgewichtig neben das Bild zu treten hat.³⁸

Der Sender Freies Berlin (sfb) hatte den Mut, die Spielfilmfassung zu verwerfen und stattdessen den Filmessay zu produzieren und auszustrahlen.³⁹ Welche Darstellungsweisen den Filmessay als Form auszeichnen, und wie Jan Franksen diese Mittel einsetzte und fortentwickelte, ist Thema der vorliegenden Arbeit. Zahlreiche Charakteristika des Genres fallen sofort ins Auge, wenn man die oben skizzierte Spielfilmfassung zu Winckelmann mit dem dazugehörigen Filmessay vergleicht. Daher soll im Folgenden dessen Umsetzung berücksichtigt werden. Die Besonderheiten beginnen bereits beim Titel, der auf den experimentellen Charakter des Filmes hinweist: *Mythos Winckelmann. Ein Versuch*.

Wie eigentlich nur bei wissenschaftlichen Aufsätzen üblich, stellt der Autor diesem Film ein Motto voran und überrascht damit auf doppelte Weise: Einerseits durch den formal ungewöhnlichen Einstieg, andererseits durch den Hinweis auf die inhaltliche Ausrichtung des Filmes, der sich an Brüchen in Leben und Werk Winckelmanns abarbeiten wird. Es handelt sich bei den ersten Worten des Films nämlich nicht um einen direkten Kommentar zum Porträtierten, sondern um ein leicht modifiziertes Zitat aus Friedrich Hölderlins Aufsatzfragment *Der Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben*.⁴⁰ Die Worte des Wahlverwandten in der zur Debatte stehenden Ästhetik kann und soll gerade als Kritik an Winckelmanns Antikenverehrung gelesen werden⁴¹:

³⁸ Freie Universität Berlin, Fachbereich Kommunikationswissenschaften, Kommentiertes Vorlesungsverzeichnis WS 1991/92, Berlin 1991, S. 35.

³⁹ Brief von Jan Franksen an Botho [Karger], 11. März 1987, JFN 8, S. 1.

⁴⁰ Franksen zitiert frei nach Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke, Große Stuttgarter Ausgabe, Bd. 4.1, Stuttgart 1962, S. 221–222.

⁴¹ Vgl. dazu auch: Hermann Wiegmann, Abendländische Literaturgeschichte. Die Literatur in Westeuropa von der griechischen und römischen Dichtung der Antike bis zur modernen englischen, französischen, spanischen, italienischen und deutschen Literatur, Würzburg 2003, S. 393.

Wir träumen von Originalität und Selbstständigkeit. Wir glauben, lauter Neues zu sagen, und alles dies ist doch Reaktion gegen die Knechtschaft, womit wir uns verhalten haben, gegen das Altertum. Das schwerste dabei scheint, dass das Altertum ganz unserem ursprünglichen Triebe entgegen zu sein scheint, der darauf geht, das ungebildete zu bilden, das ursprüngliche, natürliche zu vervollkommen, sodass der zur Kunst geborene Mensch natürlicherweise überall sich lieber das rohe, ungelehrte, kindliche holt, als einen gebildeten Stoff, wo ihm, der bilden will, schon vorgearbeitet ist.⁴²

Franksen lässt dieses Zitat untermalt von Glockenläuten auf sein Publikum wirken. Er setzt mit einem sehr langsamem Schwenk einen klassizistischen Säulengang ins Bild – und erzeugt damit ein Gegengewicht zum vorgetragenen Text. Nach Insertierung des Filmtitels und -autors konfrontiert er den Zuschauer unmittelbar mit dem nächsten Zitat; dieses Mal mit einem Text von Winckelmann selbst, was der Zuschauer unter Ermangelung eines Zwischenkommentars allerdings nur erahnen kann. Im On erscheint ein männlicher Sprecher (Michael König); etwa 40 Jahre alt, schulterlanges, blondes Haar, weiß gewandet vor grauem Hintergrund. Die schlichte Großaufnahme des Sprecherkopfes in kontrastärmer Ausleuchtung und in Zentralkomposition lenkt in keiner Weise vom Wort ab, das direkt in die Kamera gesprochen wird.

Edler Freund, so wie eine zärtliche Mutter untröstlich weint um ein geliebtes Kind, welches ihr ein gewalttätiger Prinz entreißet, und zum gegenwärtigen Tod ins Schlachtfeld stellet, ebenso bejammere ich die Trennung von Ihnen, mein süßer Freund, mit Tränen, die aus der Seele selbst fließen. Ein unbegreiflicher Zug zu Ihnen, den nicht Gestalt und Gewächs allein erwecket, ließ mich von dem ersten Augenblicke an, da ich Sie sah, eine Spur von derjenigen Harmonie fühlen, die über menschliche Begriffe gehet und von der ewigen Verbindung der Dinge angestimmet wird.

⁴² Soweit im Folgenden bei Zitaten aus Radio- und Fernsehbeiträgen von Jan Franksen keine Fundstelle in den Fußnoten angegeben ist, so ist kein Sendemanuskript archivarisch erhalten. Es handelt sich dann, wie im vorliegenden Fall, um eigene Transkripte der ausgestrahlten Texte.

Obwohl Ursprung und Kontext dieses Briefauszuges dem Zuschauer verborgen bleiben,⁴³ führt der Absatz in knapper und plastischer Form zu den Kernthemen des vorliegenden Filmes hin. Wie der Spielfilm umkreist auch der Filmessay die Begriffe Schönheit und Freiheit. Der Hinweis auf die Homosexualität des Kunsthistorikers wird zunächst nicht aufgegriffen. Stattdessen illustrieren Bildzitate zweier Kunstwerke die Realität des todbringenden Siebenjährigen Krieges. Eine Kamerafahrt über den Kupferstich von vorrückender Kavallerie und rauchenden Kanonen wird überblendet in ein Portrait Friedrichs II. Durchsetzt von teils freistehenden Gefechtsgeräuschen beginnt der Kommentartext mit einem Hinweis zum historischen Kontext des Plots:

Während der König, Friedrich der Große, Europas Landkarte mit dem Degen neu entwarf, eroberte einer seiner geringsten Untertanen eine andere, ferneliegende Provinz: Griechenland. Der Name des Entdeckers dieser neuen idealen Provinz lautete: Johann Joachim Winckelmann.

Fast drei Minuten sind seit Beginn des Filmes vergangen, bis der Zuschauer so den vollen Namen des Porträtierten erfährt, um das bisher Gesehene räumlich, zeitlich und personell einordnen zu können. Die Stilmittel Franksen dürften ihm hingegen schon vertraut sein: Zitate Winckelmanns, vorgetragen durch den Sprecher Michael König, aktuelle Architekturaufnahmen der thematisierten Wirkungsstätten und Reproduktionen bildender Kunst (sie füllen fast die Hälfte der Filmlänge) wechseln sich über den gesamten Film hinweg ab.

Nach den einleitenden, assoziativ oder strukturell kaum verbundenen Blöcken stellt sich bald die von Franksen präferierte, chronologische Syntax in Wort und Bild ein. Winckelmanns Geburt im mittelalterlich anmutenden Stendal, dann seine Homer-Lektüre, die Begeisterung für die Antike entfacht. Schließlich die Veröffentlichung seines ersten Buches im 40. Lebensjahr, Forschung in Rom und Pompeji: All dies kommentiert Franksen

⁴³ Es handelt sich um einen Brief Winckelmanns an Freiherrn Friedrich Reinhold von Berg aus dem Jahre 1762.

im Duktus des Dokumentarfilmers und bedient sich des oben skizzierten bildlichen Dreiklangs, um die Argumentation fortwährend zuzuspitzen. Als Beleg soll der Themenbereich ‚Einsamkeit‘ dienen (ab Minute 34:45). Er wird eingeführt durch die 19-sekündige Einblendung eines Porträtmaltes von Raphael Mengs, das den 41-jährigen Winckelmann abbildet. Dieses ruhige, statische Bild kontrastiert den Kommentartext über die Rastlosigkeit des Dargestellten: „Winckelmann nennt sich selbst Zeit seines Lebens einen Reisenden, einen Pilgrim, einen leichten Fußgänger.“ Es schließt sich eine heller anmutende Aufnahme des Winckelmann-Darstellers an, der aus einem Brief zitiert. Indem er den ‚realen‘ Winckelmann zu Wort kommen lässt, überführt Franksen das Motiv der Einsamkeit in den generellen Titel existentieller Befindlichkeit für einen philosophisch-ästhetischen Schöngest. Winckelmann ist zurückgeworfen auf sich selbst.

Ich lebe, außer dem Kardinal, ohne Freund. Mit meinem alten Freunde dem Kardinal ist das Jahr ohne Frühling, und wie Bäume, die keine Blüten geben. Von den anderen Welschen bin ich gleichsam abgeschnitten, fröhlich muss ich mit mir selber sein. Mir ist mehr zugefallen, als ich hoffen konnte. Aber des Genusses der höchsten, menschlichen Glückseligkeit, einen Sohn erzeuget zu haben, bleibe ich beraubt.

Der Block endet mit einem resümierenden, erhellenden Kommentar: „Winckelmann blieb einsam, also reiste er viel.“ Ein Schwenk über ein zeitgenössisches Stadtpanorama von Neapel schließt die Sequenz bildlich ab.

Unterfüttert wird dieses Wechselspiel der Bildmotive durch ausführliche O-Töne zweier Wissenschaftler: Viermal kommt der Literaturwissenschaftler Norbert Miller zum Zuge; einmal ergänzt Thomas W. Gaehtgens eine kunsthistorische Perspektive. Den beiden gibt Jan Franksen nach heutigem Maßstab außergewöhnlich viel Raum, jeder einzelne Wortbeitrag hat eine Durchschnittslänge von zwei Minuten. Die Experten werden nicht angetextet und ihre Namen ohne akademischen Grad insertiert. Ihre Autorität manifestiert sich – abgesehen vom klischehaften bildlichen Inszenierungsversuch wissenschaftlicher Gelehrsamkeit durch die obligatorische Bücherwand im Hintergrund – ausschließlich über die Trifigkeit

ihrer Aussagen. Diese können sich somit unvermittelt in Franksens Konzept einfügen. So wird ein Gedanke seines Kommentars mitunter nahtlos im Originalton der Experten weitergeführt:

Schönheit und Freiheit sind grundlegende Begriffe in Winckelmanns Werk. Schönheit und Freiheit waren auch die elementaren Antriebe seines Lebens.

MILLER: Das Ineinanderstricken beider Begriffe reicht wie viele Überlegungen bei Winckelmann im Keim zurück bis auf die Zeit vor seinem römischen Aufenthalt, das heißt, das ist der Schönheitsbegriff der griechischen Literatur [...]. Anschauung gewinnt das eine wie das andere seltsamerweise erst in Rom.

Der von Miller angesprochene Gegensatz von Winckelmanns Schönheitsbegriff, den er aus der Literatur und jenem, den er später aus eigener Anschaugung gewonnen hat, wird von Franksen im Anschluss mit einer gewagten Montage visualisiert. Kopf auf Kopf lässt er das streng blickende Konterfei des Rolands vor dem Stendaler Rathaus auf ein Bild in derselben Einstellungsgröße von antiken Kämpfern schneiden. Die Darstellung des Ritters in ihrer simpel figurativen Statur offenbart auf den ersten Blick, wie wenig der Geburtsort Winckelmanns dazu geeignet war, „den Kunst- und Schönheitssinn des Kindes aus bettelarmer Familie zu wecken“. Die Körpersprache der abgebildeten Soldaten hingegen – abgefilmt von einer attischen Vasenmalerei – strahlt Dynamik und Freundlichkeit aus. Dieser antike Kunstschatz nimmt Bezug auf mythische Figuren, die Winckelmann aus seiner Homer-Lektüre geläufig gewesen sein dürften: Der Vasenboden zeigt Achilles und Patroklos als homosexuelles Krieger-Paar und nimmt damit bildlich vorweg, was Franksen später noch thematisieren wird: antike Kunst als Sehnsuchtsobjekt für Winckelmanns ungelebtes Leben eines homoerotischen Schöngests. In gewisser Weise könnte man dessen Hinwendung zur Harmonie klassischer antiker Skulptur (Jünglinge, Götter) auch als Flucht in einen Mythos interpretieren.

Vorsichtig wagt sich Franksen an dieses Thema, indem er seine Ausführungen von abstrakten Andeutungen zur konkreten These steigert. Auch hier bedient er sich eines Dreischrittes. Zunächst hebt er den „Torso vom Belvedere“ ins Bild und lässt nach dem Schnitt von der Totalen in Detail-

aufnahmen Winckelmann selbst die Statue beschreiben und interpretieren:

So wie in einer anhebenden Bewegung des Meers, die zuvor stille Fläche in eine liebliche Unruhe mit spielenden Wellen anwächst, [...] ebenso sanft aufgeschwellet und schwebend gezogen, fließt hier eine Muskel in die andere [...] und unser Blick wird gleichsam mit verschlungen.

Das vom Kunsthistoriker selbst verwendete Bild wird von Franksen aufgegriffen, allerdings sogleich inhaltlich umgedeutet: Die Aufnahme des marmornen Oberkörpers wird langsam überblendet in das Bild tosender Wellen des Meeres, die zunächst als Detail gezeigt werden, bis der Blick mithilfe eines Schwenks bis zum Horizont freigegeben wird. Natur und Geist verschmelzen gleichsam in der Weite des Blicks. Die Wirkung dieses Symbolbildes wird dadurch verstärkt, dass das Meeresrauschen über Sekunden hinweg freisteht. Winckelmann: „Ein schönes, jugendliches Gewächse ist wie die Einheit der Fläche des Meeres, welche in einiger Weite eben und stille wie ein Spiegel erscheint, ob es gleich allezeit in Bewegung ist und Wogen wälzt.“ Erst jetzt, bildlich und durch Originalzitate vorbereitet, finalisiert Franksen:

Angesichts dieser Marmorfiguren wurde Winckelmann zuteil, was er bisher vergebens gesucht hatte: Friede. Gestillte Sehnsucht. Ohne den mächtigen Antrieb, der nur hier Beruhigung und Sublimation fand, ist die gewaltige Kraftanstrengung seines Lebens und Werkes gar nicht zu begreifen. Er folgte seinem Stern, entschiedener gesagt: seinem Trieb. [...] Er musste nach Rom, er musste vor diesen Marmor, um zu erfahren, was Natur ihm sonst versagte: erotische Erfüllung.

Fraglich ist, warum ebensolche Vorbereitung ausgerechnet beim letzten Filmabschnitt unterbleibt. Nach Schilderungen des Reisebeginns zurück nach Deutschland und der Betonung von Winckelmanns enormer Wirkung als Kunsthistoriker und Philosoph in Europa und nach Übersee setzt der Schlussteil eine abrupte Pointe: „Die Nachricht von der Ermordung

Winckelmanns verbreitete Schrecken und Bestürzung.“ Ursprünglich hatte Franksen geplant, die Mordszene aufwändig nachzustellen:

Die Mordszene. Alles Handkamera. Paukenschläge; sehr scharf skandierend. (?) Die 1. Schläge aus dem Dunkel. Dann schnelle Schnitte / Grell dazwischen das Meer. Hafen. Schiff. Das Messer. Die Licht-Pfeile auf dem Wasser. Blut. Fahrt auf den Apoll (schnell): Die Augen (?) – Tag. Der Platz vom Meer langsamer. Schwenk um die Achse.⁴⁴

Davon nimmt der Regisseur Abstand und vertraut auf die Kraft bildender Kunst: Es sind „Apollo“⁴⁵ und der „Torso von Belvedere“, die zur Visualisierung dienen. Sie werden auf simple Art blutrot teilkoloriert. Als Klangbett: dröhnendes Schweigen. Die Informationen über das Ableben Winckelmanns werden – möglicherweise mit Blick auf eine spätere, potentielle Realisation des Spielfilms *Mordakte Winckelmann* – an dieser Stelle kurz und knapp gehalten:

Als die Trivialität seines Endes bekannt wurde – Mord durch die Hand eines Kriminellen – entstand rasch die Legende, der Mörder habe nicht aus eigenem Antrieb gehandelt. Man vermutete Hintermänner, doch es gab keine Beweise. [...] Was bleibt, ist der Mord. [...] Die Todesstunde Winckelmanns war zugleich die Geburtsstunde des Mythos Winckelmann.

Statt Spekulationen und Erkenntnisse um seinen Tod näher auszuführen, lässt Franksen das Opfer selbst, gleichsam posthum, zu Wort kommen. Noch einmal erscheint sein Sprecher im On.

Die Stille ist derjenige Zustand, welcher der Schönheit wie dem Meere der eigentlichste ist. In solcher Stille bildet uns der große Dichter Homer den Vater der Götter, welcher allein durch das Winken der Augenbrauen und durch das Schütteln seiner Haare den Himmel bewegte. Und so ungerührt von Empfindungen sind auch die mehrsten Bilder der Götter.

⁴⁴ [Collegeblock 3], JFN 1006, S. 2, Eintrag vom 16. Februar 1987.

⁴⁵ Die Aufnahme von Apoll war schon in der ursprünglichen Planung vorgesehen, ebenso wie das Herder-Zitat zum Tode Winckelmanns: „Endlich so sterben zu müssen, wie man gelebt hat, ein armes Schlachtopfer ...“, Ebd.

Das Schlussbild regt den Zuschauer zur Reflexion an. Wieder schwenkt die Kamera übers Meer bis zum Horizont. Eine Metapher für absolute Freiheit.

Die Ausstrahlung erfreute sich großen Zuspruchs: Der *Tagesspiegel* zitiert den zuständigen Redakteur Jürgen Tomm im Programmhinweis mit den Worten, *Mythos Winckelmann* sei „[k]ein üblicher Biographie-Film, sondern eine strenge Arbeit über ‚Freiheit und Schönheit, Homosexualität und Ästhetik‘.“⁴⁶ sfb-intern wurde ein lobendes Dankeschreiben an alle Beteiligten dieses Filmprojektes herausgegeben, „das sich ohne Zweifel den ursprünglichen Ansprüchen des III. Fernsehprogramms verpflichtet fühlt.“⁴⁷ Tomm schreibt:

Ich bedanke mich noch einmal sehr herzlich für Ihre/Deine professionelle Kreativität, die umstandslose Kollegialität und die Ernsthaftigkeit, mit der diese Produktion von gängigen Konventionen und modischen Aperçus freigehalten wurde. Wir glauben, daß wir mit dieser Produktion einen seriösen und künstlerisch konsequenten Beitrag zur aktuell erneuerten Auseinandersetzung mit Winckelmann geleistet haben.⁴⁸

⁴⁶ Mythos Winckelmann, in: Tagesspiegel, 6. September 1988, S. 21; zit nach: Mythos Winckelmann – Ein Versuch, rbb-UHA 104, Bd. 13.

⁴⁷ sfb-internes Schreiben von Jürgen Tomm an Rudolf Lange, Barbara Herrmann, Peter Schmidt, Raoul Grass, Harald Litta, Ingo Bethke, Michael Stritzel, Berlin, 22. August 1988, Ebd.

⁴⁸ Ebd.

2 Die Suche nach Schönheit und Freiheit

2.1 Zur Einleitung

Der filmische Essay über Winckelmanns Suche nach Schönheit und Freiheit ist ein seltenes Beispiel dafür, dass die künstlerisch-filmischen Ambitionen Jan Franksens und die Vorstellungen der Fernsehredaktionen von Publikumsnähe und -verständlichkeit zur Deckung kommen können. Oft genug muss der Filmemacher hingegen große Kämpfe führen.¹ Jähe Absagen zeugen vom angespannten Verhältnis des Autors und Regisseurs zu den Sendern. So weist der Norddeutsche Rundfunk (NDR) seinen Vorschlag für ein Philosophenportrait mit den Worten ab: „Kant und Fernsehen, das geht offenbar nicht zusammen.“² Eine private Produktionsfirma bringt in einem Schreiben zwar Anerkennung für Franksens „Mut und Kraft zu einem unbequemen, andersartigen und bewußt ‚subjektiven‘ Film“³ zum Ausdruck, macht allerdings sehr deutlich, dass nach allgemeiner Auffassung „in Deutschland andere Stoffe gefragt sind“.⁴ Auch Atlas Film nimmt bezüglich eines anderen Exposés kein Blatt vor den Mund: „Unabhängig von der Qualität des Buches, die ich für gut halte, ist leider ein Film über das Leben von Fontane auf dem Kinomarkt nicht zu verwerten.“⁵

So verwundert es nicht, dass Jan Franksen zum Broterwerb auch klassische Fernsehformate bediente, vorrangig im Auftrag des sfb. Dazu zäh-

¹ Seine Probleme dokumentiert Franksen in seinen Tagebüchern, beispielsweise im [Collegeblock 13], 1995/96, JFN 1015, S. 60–61. Sie werden auch im Kapitel über seine Vita ausführlich dargelegt.

² Zitiert nach Uwe Schütte, Durch die Hintertür. Zu W.G. Sebalds unveröffentlichter Szenenreihe über das Leben und Sterben des Immanuel Kant, in: ders. (Hrsg.), Über W.G. Sebald. Beiträge zu einem anderen Bild des Autors, Berlin 2017, S. 77.

³ Brief von Pit Riethmüller an Jan Franksen, JFN 234, S. 1.

⁴ Ebd.

⁵ [Korrespondenz Fontane], JFN 1033, S. 1.

len Beiträge zur aktuellen Kulturberichterstattung (z. B. *Berliner Fenster*), Unterhaltungsformate (*Zeitgeister TV*), Aufzeichnungen von Theateraufführungen (z. B. *Die Theaterwerkstatt*) sowie klassische Dokumentarfilme und Portraits. Die Formate „an der Grenze zwischen Dokumentation und freier Gestaltung“⁶, die für die vorliegende Untersuchung relevant sind, entstanden allesamt in der Hochphase seines Filmschaffens zwischen 1975 und 1994. Es handelt sich – in der Reihenfolge ihrer Ausstrahlung – um Franksens Verfilmung einer *Anekdote nach Kleist*, Portraitfilme über Carl Sternheim und Georg Christoph Lichtenberg, den Philosophie-Film *Der Wanderer und sein Schatten*, den bereits thematisierten Filmessay *Mythos Winckelmann*, ein Schriftstellerportrait von Jurek Becker sowie den preisgekrönten Film *Stalinallee*, das *Bildnis Alfred Kerr, Bemerkungen zu Franz Fühmann* und das filmische Portrait der *Rathenaus*. Im Anschluss an die Einzelanalysen dieser Filme soll der Blick zudem auf fünf unverwirklichte Projekte gerichtet werden.

Bislang wurden nur wenige Aspekte des Schaffens von Jan Franksen wissenschaftlich bearbeitet. Eine im Jahr 2007 von Teresa Cave an der Freien Universität eingereichte und angenommene Magisterarbeit befasst sich mit Franksens sogenannten „Straßenfilmen“⁷ – das sind Dokumentationen über Berliner Stadtviertel für das regionale Publikum. 2014 legte Miriam Runge eine germanistische Untersuchung des Selbstbildes von Jurek Becker vor, die stark auf Franksens filmisches Portrait dieses Schriftstellers Bezug nimmt.⁸ Zuletzt erschien im vergangenen Jahr ein Aufsatz von Uwe Schütte über die Zusammenarbeit des Schriftstellers W.G. Sebald mit Jan Franksen.⁹ Eine umfassende Analyse von Franksens Filmessays war bis dato ein Desiderat.

⁶ Ebd.

⁷ Teresa Cave, Die Berliner Straßenfilme. Filmessays bei Jan Franksen, Magisterarbeit, Freie Universität, Berlin 2007.

⁸ Vgl. Miriam Runge, „Vielleicht ist der Unterschied zwischen beiden Geschichten das, was man einen künstlerischen Einfall nennt. Hoffentlich.“ Jurek Becker zwischen Autorschaft und Zeitzeugenschaft, in: Sabine Kyora (Hrsg.), Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld 2014, S. 83–101.

⁹ Vgl. Schütte, Durch die Hintertür, S. 65–98.

Wie in der deutschsprachigen Filmwissenschaft üblich, wird für diese Gesamtdarstellung ein hermeneutischer Zugang gewählt, „der künstlerische Werke als vielschichtige und gegebenenfalls mehrdeutige, sinnhafte Konstrukte“¹⁰ behandelt. Dem entspricht das zirkuläre Verfahren einer vertiefenden Auseinandersetzung mit den ausgewählten Filmen:

Ausgehend von einer ersten, noch unbefangenen Sichtung des Materials können dabei Besonderheiten, gegebenenfalls auch Verständnisschwierigkeiten der inhaltlichen wie formalen Gestaltung wahrgenommen werden, die in weiteren, gezielten Auseinandersetzungen mit dem Untersuchungsgegenstand genauer herausgearbeitet und miteinander in Beziehung gesetzt werden. Dabei sollten auch Kontexte einfließen, die Strategien wie auch Ungereimtheiten der Inszenierung erhellern.¹¹

Unabdingbar dafür ist eine theoretische Fundierung. Diese nimmt ihren Ausgang in der Beschäftigung mit dem literarischen Essay als Vorbild und Inspirationsquelle für ihr audiovisuelles Pendant. Sie setzt sich fort mit einem Blick auf theoretische Reflexionen bedeutender Filmessayisten und mündet in die Entwicklung einer eigenen Definition des Genres Filmessay, die Bezug nimmt auf die aktuelle wissenschaftliche Debatte zum essayistischen Film.¹² Die so ermittelten „gruppenbildende[n] Formprinzipien, die als die verschiedenen einzelnen Produktionen übergreifend gedacht werden“¹³, dienen als Richtschnur für die Einzelanalysen ausgewählter Filmprojekte Franksens. Es soll, wie von Filmwissenschaftler Jason Mittell gefordert,

die maximale Breite an Quellen einbezogen werden: Unterlagen aus Medienbetrieben, Presserezensionen und -kommentare, Debatten in Fachzeit-

¹⁰ Oliver Keutzer / Sebastian Lauritz / Claudia Mehlinger / Peter Moormann, *Filmanalyse*, Wiesbaden 2014, S. 12.

¹¹ Ebd., S. 12–13.

¹² Diese Ausführungen basieren in großen Teilen auf Ergebnissen meiner Masterarbeit: Christoph Rosenthal, *Der Filmessay als Form*, eingereicht am 16. Oktober 2013 an der Freien Universität Berlin, Fachbereich Politik- und Sozialwissenschaften, Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft.

¹³ Knut Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart, Weimar 2010, S. 143.

schriften, Parodien, gesetzliche Rahmenbedingungen, Sehgewohnheiten des Publikums, Handbücher der Produktion, andere Mediendokumente, Werbeanzeigen und schließlich die Texte selbst.¹⁴

2.2 Anmerkungen zur Quellenlage

Der Zugriff auf solche Dokumente ist keine Selbstverständlichkeit, denn den „technischen Medien Film, Radio und Fernsehen eignet insgesamt eine Neigung zum Ahistorischen, zum Vergessen der eigenen Geschichte.“¹⁵ Allein die Tatsache, dass der Rundfunk Berlin-Brandenburg (rbb) erst zum 1. Januar 2014 ein Unternehmens- und Historisches Archiv gegründet hat, fast sechs Jahrzehnte nach dem Sendestart der Vorgängeranstalt SFB, ist ein starker Beleg hierfür.¹⁶ Lediglich zu acht Produktionen Franksens liegen dort in neun Mappen Produktionsunterlagen vor.¹⁷ Im Audioarchiv des Hauses sind von Franksens jahrelanger Hörfunkarbeit nur zwei Beiträge erhalten.¹⁸ Ungleich besser ist die Archivlage mit Blick auf seine Fernsehbeiträge. Im rbb-Fernseharchiv liegen – mittlerweile in digitalisierter Form – 46 Beiträge von Jan Franksen vor, die im Ersten Deutschen Fernsehen, im Gemeinschaftsprogramm vom NDR, Radio Bremen (RB) und dem SFB,

¹⁴ Jason Mittell, A Cultural Approach to Television Genre Theory, in: Cinema Journal 40 (2001) 3, S. 9, eigene Übersetzung.

¹⁵ Knut Hickethier, Geschichte des deutschen Fernsehens, Stuttgart 1998, S. 4.

¹⁶ Vgl. Anke Naujock, 12. Tätigkeitsbericht der Beauftragten für den Datenschutz des Rundfunk Berlin-Brandenburg, https://www.rbb-online.de/unternehmen/der_rbb/struktur/datenschutz/12-taetigkeitsbericht.html/12_Tätigkeitsbericht.pdf, S. 30.

¹⁷ Vgl. Die Stalinaline, Film von Jan Franksen 940.54208, rbb-UHA 101, Bd. 7; Nach der ersten Zukunft – Der Schriftsteller Jurek Becker, 3. Oktober 1989–4. November 1997, rbb-UHA 103, Bd. 19; Zeugen der Gegenwart: Jurek Becker, 3. Oktober 1989–6. Juli 1990, rbb-UHA 107, Bd. 16; Der Wanderer und sein Schatten, 15. März 1981–26. Oktober 1983, rbb-UHA 99, Bd. 11; Im Berg – Bemerkungen zu Franz Fühmann, 17. Februar 1992–10. November 1993, rbb-UHA 101, Bd. 5; Theaterwerkstatt 26. „Der Berg“ und „Kasperl am elektrischen Stuhl“, 19. November 1973–7. Mai 1974, rbb-UHA 99, Bd. 2; Kultur I FS 2000, Dr. Hans von Brescius, Wolfgang Harich – Porträt eines Schwierigen, 1999–2002, rbb-UHA 145, Bd. 11; Mythos Winckelmann – Ein Versuch, rbb-UHA 104, Bd. 13; Die Koenigsallee, Planquadrat der Geschichte, 26. Juni 1995–23. April 1999, rbb-UHA 104, Bd. 22.

¹⁸ Rezension über den Film „Muriel“ von Alain Resnais, Linien und Konturen, 22. Januar 1964, 4:40 min, sowie Bericht über die Galerien Dagmar Wirth und Bassenge, Linien und Konturen, 22. Januar 1964, 4:50 min.

der sogenannten Nordkette, und nach dessen Gründung 1992 im sfb-Kanal b1 ausgestrahlt wurden. Es handelt sich um das filmische Gesamtwerk Franksens mit Ausnahme seines letzten Filmes *Gottfried Semper – Ein Architekt des 19. Jahrhunderts*.¹⁹

Ein Glücksfall für diese Arbeit ist die Möglichkeit, auf den umfangreichen Künstlernachlass zurückgreifen zu können. Monika Jacobs, die Witwe Franksens, hatte diesen zunächst dem Institut für Kommunikationsgeschichte und angewandte Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin zur Verfügung gestellt. Während seiner dortigen Forschung erschloss der Autor im Laufe eines Jahres die Archivalien. Die hier verwendeten Signaturen des Jan-Franksen-Nachlasses (JFN) gehen auf diese Vorarbeiten zurück. Mittlerweile wurden die Bestände in das Archiv der Akademie der Künste Berlin eingegliedert. Es handelt sich um 246 Mappen unterschiedlicher Stärke, die zu nahezu allen Filmprojekten Produktionsunterlagen, Exposés, Drehbücher und Dispositionen enthalten. Darunter findet sich sogar die Drehvorlage zu Franksens erstem Film *Kreuzberger Palette. Am Rande eines Berliner Bildermarkts* von 1964 im Original.²⁰

Wichtig für die vorliegende Arbeit ist auch, dass zahlreiche Notizen und Materialien zu den meisten Projekten Franksens erhalten geblieben sind. Anhand von Zeitungsausschnitten, Interviewtranskripten und markierten Kopien wissenschaftlicher Aufsätze lässt sich so der Recherche- und Archivierungsprozess Franksens nachzeichnen. Über diese archivierten Bestände hinaus gewährte Monika Jacobs Einblick in Dokumente und Erinnerungsstücke, die in ihrem Besitz verblieben sind, darunter Jan Franksens teils maschinengeschriebene Tagebücher. Die dort vorliegenden 56 Mappen wurden innerhalb des Franksen-Nachlasses mit Signaturen ab 1001 versehen. Komplettiert werden diese Unterlagen durch Akten in den Universitätsarchiven der Freien Universität Berlin, an der Franksen studierte,²¹ und der Universität der Künste Berlin, an deren Vorläuferorganisation Franksen

¹⁹ Dieser Film wurde am 2. November 2003 auf 3sat ausgestrahlt und liegt im JFN als DVD-Mitschnitt vor.

²⁰ Vgl. [Drehvorlage Kreuzberger Palette. Am Rande eines Berliner Bildermarkts], JFN 187.

²¹ Vgl. Immatrikulationsakte Jan Franksen, FU-Archiv 24705.

als Dozent für Filmtheorie tätig war.²² Aus diesen Quellen speist sich auch die nun folgende biographische Skizze. Zur Einordnung der schriftlichen Materialien dienten mündliche Interviews mit Monika Jacobs sowie mit Jan Franksens erster Ehefrau, Inez Franksen, seinem langjährigen Redakteur beim SFB, Jürgen Tomm, sowie dem Schauspieler Botho Karger, der an zahlreichen Produktionen beteiligt war und Franksen nahestand. Die Biographie widmet sich dem nichtfilmischen Werk ausführlicher als seinen Fernsehbeiträgen, da Franksens Filme Gegenstand der weiteren Arbeit sind.

2.3 Jan Franksen, zu Leben und Werk

Jan Rudolf Eugen Franksen wird am 13. Februar 1937 in Bremen als einziges Kind zweier weltgewandter Menschen geboren: Seine Mutter Susanne Franksen, geb. Gosewisch, hatte ihre Kindheit in der deutschen Kolonie an der chinesischen Ostküste verbracht. Sein Vater – er heißt ebenfalls Jan – ist als Diplomatensohn in Kanada zur Welt gekommen. Da er lange Jahre in Nordamerika verbracht hatte, war er prädestiniert für seinen späteren Beruf als Übersetzer und Dolmetscher. Aufgrund seiner Tätigkeit im NS-Staatsdienst zieht die Familie 1938 nach Berlin, in die Stadt, die seinem Sohn Jan Franksen später zur „eigentlichen Heimat“²³ werden sollte. Doch der Aufenthalt in der Reichshauptstadt währt zunächst nicht lange; Jans Schulzeit ist von häufigen Umzügen geprägt. Aufgrund der Luftangriffe auf Berlin wird der Fünfjährige mit seiner Mutter 1943 nach Westpreußen evakuiert, wo auch die Einschulung stattfindet. Bereits ein Jahr später folgt der Umzug nach Breslau/Schlesien, da die Dienststelle seines Vaters dorthin verlegt wird. Im Januar 1945 flieht die Familie vor der Roten Armee. Während der Vater direkt nach Berlin zurückkehrt, verbringen Mutter und Sohn zunächst ein knappes Jahr in Nienburg an der Weser. Erst danach, im Alter von neun Jahren, kann Jan nach seiner Rückkehr nach

²² Vgl. Personalfragebogen Jan Franksen, 19. November 1971, UdK-Archiv Bestand 16, Nr. 5971.

²³ Lebenslauf, Immatrikulationsakte Jan Franksen, 27. Februar 1958, FU-Archiv 24705, S. 1.

Berlin wieder einer geregelten Schulpflicht nachgehen und wird ohne Zögern in die vierte Klasse der Nordschule Zehlendorf aufgenommen.²⁴

Im Herbst 1946 wechselt er auf das Berliner Canisius-Kolleg, rund ein Jahr, nachdem die unter den Nationalsozialisten geschlossene Jesuitenschule wiedereröffnet wurde. Die umfassende humanistische Bildung, die Franksen auf dem Gymnasium vermittelt wird, prägt sein Leben und Werk langfristig. Die Lehrer des Canisius-Kollegs legen den Grundstein für Franksens umfassende Allgemeinbildung, aus der sich das Themen-Spektrum seines Werkes und seine gründliche Herangehensweise an komplexe Recherchen speisen. Besonders einen seiner Lehrer hebt Franksen immer wieder als Vorbild und Leitfigur hervor: Pater Klein SJ, an den sich der Filmemacher beispielsweise anlässlich einer Fortbildung 1995 an der Katholischen Medienakademie erinnert. In einem Brief an die Seminarleitung beschreibt er den Einfluss des Gymnasiallehrers auf seine „innerhalb der sogenannten Fernseh-Realitäten etwas eigenwilligen Denkwege[]“²⁵:

Ich habe in meiner praktischen Fernseh-Arbeit diese Überlegungen und Ahnungen, mehr waren es ja anfangs nicht, immer zurückgestellt, weil ich wenig Chancen sah, sie in die Tat umsetzen zu können. Vor zehn Jahren aber schrieb ich, noch auf einer sehr schmalen theoretischen Basis, ein recht umfangreiches Drehbuch ‚Die Likedeeler‘ (nach einem Romanfragment von Th. Fontane); erst nachdem ich es, mich weit von Fontanes Fragment entfernend, beendet hatte, wurde mir klar, daß es eine ‚Trauerarbeit‘ war, ein letztes imaginierter Gespräch mit meinem verehrten Lehrer und väterlichen Freund Pater Klein, der etwa 2 Jahre vorher gestorben war.²⁶

Während seiner Schulzeit am Canisius-Kolleg entwickelt Franksen ein ausgeprägtes Interesse für Kultur und Literatur, insbesondere für Poesie. Er beginnt, eigene Texte und Gedichte zu schreiben – eine Leidenschaft, die er sein ganzes Leben lang beibehält.²⁷ In einem Artikel für eine bun-

²⁴ Vgl. ebd., S. 2.

²⁵ Brief von Jan Franksen an Pater Eckhard Bieger, 1. Juni 1995, JFN 243, S. 1.

²⁶ Ebd.

²⁷ Die Gedichte Jan Franksens finden sich im Nachlass in folgenden Mappen: Jan's Gedichte, JFN 2; Jan's Gedichte Gedichtesammlung I, JFN 3; [Gedichte], JFN 4; Gedichte-Paralipomena,

desweit erscheinende Schülerzeitung reflektiert Jan Franksen 1957 als Abiturient über das Wesen der Dichtkunst. Einleitend zitiert er den französischen Surrealisten, Schriftsteller und Filmregisseur Jean Cocteau mit den Worten „Wissenschaft ist Poesie – Wissenschaft ist keine Poesie“²⁸ – für Franksen ein Denkanstoß, über das doppelte Wesen des Gedichts nachzudenken. Aus dem Zwiespalt, bekannte, dadurch oftmals verbrauchte Standards der Sprache nutzen zu müssen, um aktuelle Situationen zeitgemäß verarbeiten zu können, erwachse die „heikle Situation des modernen Lyrikers“²⁹:

[D]er Lyriker schafft nicht aus einer unkontrollierbaren Emotion heraus, sondern er konstruiert, das intellektuelle Moment überwiegt, er arbeitet bewußt, in äußerster Klarheit über die ihm zur Verfügung stehenden Mittel. Er ahnt nicht, er meint nicht, er starrt nicht interessiert in den Mond, sondern er verwirklicht ein geistiges Prinzip, sein Prinzip, das lyrische: er setzt Worte zueinander in Beziehung; das – sonst nichts. Das Gedicht ist nicht nur das Produkt einer verwundbaren Stunde, eines sentimental Augenblicks – das ist ein Dilettantentraum.³⁰

Dennoch sei das Lyrische Ich vielschichtig angelegt. Es lebe aus der Spannung zwischen Bewusstsein und einem „mit dem Intellekt eng verbundenen dunklen Impuls“³¹, der sich einer eindeutigen Analyse entziehe.

Die Zwiespältigkeit des lyrischen Ichs entspricht der des Wortes. Das Wort – einmal ist es nur Träger eines darzustellenden Tatbestandes, und insofern ist es vergleichsweise leicht kontrollierbar, auf der anderen Seite ist es aber auch mit Wirklichkeiten beladen, die mit dem eigentlichen Aussagewert nichts mehr zu tun haben; es lässt – und gerade dadurch wird es für den Lyriker

JFN 5; [Mappe Post], JFN 208; Saison, JFN 1018; [Gedichte und Notizen], JFN 1028. Veröffentlicht wurde außerdem das Gedicht: Jan Franksen, Bleib in der Stadt, in: Eckart-Jahrbuch (1962/63), S. 169.

²⁸ Jan Franksen, [Poesie ist Wissenschaft], in: matine, 10. Dezember 1957, S. 7, eine Ausgabe dieser Schülerzeitung ist enthalten in: [Frühwerk], JFN 6.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

brauchbar – Assoziationen zu, die sich aus dem Klang, dem Schriftbild der Tradition eines Wortes ergeben.³²

Das Interesse am künstlerischen Spannungsfeld zwischen ernsthafter Denkarbeit bei genauer Kenntnis der darstellerischen Mittel einerseits und kreativem, assoziativem Spiel andererseits, das Franksen durch seine erste erhaltene Veröffentlichung dokumentiert, wird er auch in sein Studien- und Berufsleben tragen. Nach seinem Abitur, das er Ostern 1958 am Canisius-Kolleg ablegt, schreibt er sich am 1. April 1958 für die Fächer Publizistik und Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin ein, „meinen Neigungen entsprechend“³³, wie der Studienbewerber Franksen seinerzeit kommentiert. Sein akademisches Interesse weitet Franksen immer weiter aus, ergänzt „einige Semester Geschichte“³⁴ und befasst sich mit der Theaterwissenschaft. Als sein Vater verstirbt, muss Franksen sein Studium zurückstellen und Geld verdienen; anfangs ein knappes Jahr lang als Regie-assistent am Stadttheater Bielefeld in der Spielzeit 1961/62.³⁵ In der Folge bricht er sein Studium ab: Zum 1. Dezember 1963 streicht ihn die Freie Universität schließlich wegen nicht erfolgter Rückmeldung aus der Matrikel.³⁶ Im selben Monat, am 20. Dezember 1963, heiratet Jan Franksen seine erste Frau Inez, geb. Meilchen, die im Jahr darauf in Berlin-Charlottenburg ein Geschäft für zeitgenössische Designermöbel eröffnet: Modus, von Beginn an ein Treffpunkt für Künstler und Designer der Stadt, den auch Franksen zum kreativen Austausch nutzt.

Zu dieser Zeit ist Franksen bereits beim Hörfunk tätig: 1962 beginnt er seine freie Mitarbeit beim sfb, „zunächst als Aufnahmeleiter und Reporter, dann überwiegend im kulturellen Bereich und beim Jugendfunk“.³⁷ Gefördert wird Franksen vom sfb-Urgestein Hans-Werner Kock, dem späteren

³² Ebd.

³³ Lebenslauf, Immatrikulationsakte Jan Franksen, 27. Februar 1958, FU-Archiv 24705, S. 2.

³⁴ [Mappe Post], JFN 208, S. 1.

³⁵ Vgl. Brief von Jan Franksen an Dr. Hannes Razum, Schloßtheater Celle, 16. Januar 1968, JFN 208, S. 1.

³⁶ Immatrikulationsakte Jan Franksen, FU-Archiv 24705, S. 1.

³⁷ Brief von Jan Franksen an Hanns Korngiebel, RIAS, 30. August 1968, JFN 208, S. 1.

‘Mister Abendschau‘, der zu diesem Zeitpunkt noch im Hörfunk tätig ist. Franksen verfasst hier schwerpunktmäßig Rezensionen zum „Film-Theater und Kunstkritik“³⁸. Nicht selten fallen diese sehr hart aus. So findet sich unter den gut 50 Manuskripten, die Franksen aufbewahrt hat,³⁹ eine undatierte Kritik von Hagen Mueller-Stahls Inszenierung von Arnold Weskers *Nächstes Jahr in Jerusalem*⁴⁰, die redaktionell entschärft wurde. Franksens Einleitung: „Zu einer Enttäuschung wurde die neue Premiere ...“ wurde umformuliert zu: „Nicht allzu glücklich war die letzte Premiere ...“. Das Attribut der „unattraktiv[en]“ Inszenierung wurde ebenso aus dem Entwurf gestrichen wie die abschließende rhetorische Frage: „Am Ende fragt man sich leider – was solls?“⁴¹

Doch auch lobende Besprechungen sind erhalten: So empfiehlt Franksen beispielsweise eine Ausstellung von Drahtplastiken des Bildhauers Harry Kramer im Januar 1964: „Im Haus am Lützowplatz tut sich was, ‚die Dinge bleiben in Bewegung‘, das allein ist schon ein Positivum, denn Stagnation ist das Ende der Kunst. Man sollte es sich ansehen!“⁴² Kurzrezensionen und Veranstaltungstipps gehören ebenso zu seinen Aufgaben wie Würdigungen anlässlich der Geburtstage einzelner Künstler und Kulturschaffender, zum Beispiel von Erich Kästner, Karl Schmidt-Rottluff oder auch Erwin Piscator, „dem die Berliner Theaterfreunde und darüber hinaus [sic] so viele in der ganzen Welt heute an seinem 70. Geburtstag, ihren dankbaren Gruß entbieten“⁴³ Längere erhaltene Arbeiten aus dieser Zeit sind die Manuskripte ganzer Sendungen, zum Beispiel mehrere Ausgaben des *Kulturspiegels für junge Leute*.

Lediglich zwei von Franksens Hörfunkbeiträgen wurden in Form eines Mitschnitts vom sfb archiviert. Es handelt sich um jeweils viereinhalbmi-

³⁸ [Mappe Post], JFN 208, S. 1.

³⁹ Vgl. [Heftter Radiomanuskripte], JFN 194.

⁴⁰ Premiere am 28. Oktober 1964 an der Schaubühne am Halleschen Ufer. Schaubühne, Chronologie der Premieren seit der Spielzeit 1962/63. <https://www.schaubuehne.de/de/seiten/chronik-premieren.html>

⁴¹ [Heftter Radiomanuskripte], JFN 194.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

nütige Beiträge zur Kultursendung *Linien und Konturen* vom 22. Januar 1964: ein *Bericht über die Galerien Dagmar Wirth und Bassenge* sowie eine *Rezension über den Film „Muriel“ von Alain Resnais*. Letztere ist in doppelter Hinsicht aufschlussreich, da sie einerseits Zeugnis von Franksens Vorstellungen eines gelungenen Filmes gibt, andererseits auch von seinem gesunden Selbstbewusstsein. Der Film, der in Venedig gefeiert und auch ausgezeichnet wurde, erntet von Jan Franksen einen Verriss.

Woran [...] liegt es, dass Resnais über längere Passagen des Filmes hinweg, nachgerade langweilt? Die komplexe Einheit, die Resnais in der radikalen Durchbrechung aller durch Raum und Zeit gebotenen Grenzen durch die Verklitterung von Vergangenem und Gegenwärtigen, Erinnertem und Traumhaften, [...] ist hier nicht entstanden. Die Fabel ist banal. [...] Der Zuschauer wird scheinbar willkürlich in das Geschehen eingeführt, scheinbar ungeordnet stürzen im hektischen Schnitt Bilder auf ihn ein. Gesprächsfetzen, in denen keine Kontinuität zu erkennen ist. [...] Unruhe, ja Unordnung drücken die ersten Sequenzen des Films aus. Immer aufs Neue Schnittbilder der Stadt: im Winter, im Sommer, zu Zeiten ihrer Zerstörung nach dem Kriege ...

Bei aller Wertschätzung für die Verschränkung der Erzählenden, der Mischung von Fakt und Fiktion, vermisst Franksen in der Dramaturgie Orientierung, eine Chronologie. Zudem erwirke der Film seiner Meinung nach keine „Katharsis“. All dies führt Franksen zu dem harschen Urteil, dass „die künstlerische Rechnung dieses virtuos gemachten Films nicht aufgeht“.

Im Themenkreis Kunst und Kultur bewegen sich auch Jan Franksens erste TV-Beiträge im Auftrag der Jugendredaktion des SFB. Sein Fernsehdebut gibt Franksen am 19. August 1964 im (Ersten) Deutschen Fernsehen mit dem Halbstünder *Kreuzberger Palette. Am Rande eines Berliner Bildermarkts*, einer auf 16mm gedrehten Dokumentation über den Berliner Bergmannkiez. Idyllisch inszenierte Architekturbilder des noch vom Zweiten Weltkrieg gezeichneten Altbauviertels geben Zeugnis der besonderen Atmosphäre Kreuzbergs. „Da die Kunst bekanntlich nicht immer nach dem Gelde geht“, so heißt es, sei der Kiez „auch ein Anziehungspunkt

für junge Künstler.“ Die „herbe Romantik“ drohe allerdings im Zuge einer fortschreitenden Modernisierung verloren zu gehen, so Franksens These.

Während Franksen zum Film *Kreuzberger Palette* lediglich das Manuskript beisteuert, bekleidet er schon bald eine „Doppelfunktion als Autor und Regisseur“⁴⁴, die er nicht mehr aufgeben wird. In den Jahren 1965 bis 1968 dreht er eine Reihe weiterer Filme für das ARD-Jugendprogramm, die zwischen 15 und 40 Minuten lang sind: einen Rundgang durch *Span-dau bei Berlin* mit dem Schriftsteller Robert Wolfgang Schnell, eine Reportage aus der Studentenstadt *Siegmunds Hof*, zwei Beiträge zu bildender Kunst namens *Der Bildguß* und *Die Mosaikwerkstatt*, Einblicke in *Spiele mit Marionetten* des jungen Berliner Puppenspielers Michael Schwarze sowie „gefilmte Beobachtungen“⁴⁵ zum Zusammenwohnen von Paaren unter dem Titel *Leben zu Zweit*. Diese Aufträge bieten Franksen viel Raum zum kreativen Umgang mit Bild und Ton, wenn auch unter bescheidenen Bedingungen, wie Franksen in einem Brief an eine Bekannte seiner Frau erläutert:

Ich muß zu den paar Filmen von mir, die halbwegs ansehbar sind, sagen, daß sie insgesamt für das Nachmittagsprogramm gedreht sind und zwar auch mit den sehr beschränkten Mitteln des Nachmittagsprogramms. Zum Beispiel hatte ich für den kleinen Film *Mosaikwerkstatt* nur 250 Mark Honorar für den Schauspieler (für Dreh und Synchron!) und so war er denn auch. [...] Wenn sich nicht immer wieder einige Schauspieler, Kameramenschen und sonstige ‚Künstler‘ zu oft peinlich geringen Honoraren aus Freundschaft bereit erklärt hätten, das eine oder andere mit mir gemeinsam zu versuchen, wäre [...] das wenige, was ich bisher gemacht habe, kaum möglich gewesen.⁴⁶

Trotz aller Widrigkeiten weiß Franksen die sfb-Aufträge als Experimentierfeld zu nutzen. So setzt er Plastiken des jungen Bildhauers *Heinz Ottersson* kommentarlos und in außergewöhnlich langen Einstellungen in Sze-

⁴⁴ Brief von Jan Franksen an Hanns Korngiebel, RIAS, 30. August 1968, JFN 208, S. 1.

⁴⁵ Rundfunk Berlin-Brandenburg, Fernseharchiv, FESAD-ID 203775.

⁴⁶ Der Szenen- und Kostümbildnerin Maleen Pacha skizziert er seinen bisherigen Werdegang mit der Bitte, Kontakt zum Bayerischen Rundfunk herzustellen. Brief von Jan Franksen an Maleen Pacha, 17. August 1967, JFN 206, S. 1.

ne. Nach demselben Prinzip lässt er Aufnahmen der Schauspielschülerin Kristin Zein in verschiedenen Lebenssituationen freistehen, bevor er ihr *Studium einer Rolle* kommentiert. Sein spielerischer Umgang mit filmischen Mitteln bringt ihn von Beginn an in Konflikt mit den abnehmenden Redaktionen.

Abgesehen von den trostlosen finanziellen Verhältnissen, mußte ich, um die Filme überhaupt machen zu können, meistens um die Hälfte auch inhaltlich zurückstecken, damit sie noch irgendwie in diesem Programm zu rechtfertigen waren, das ja, wie sie wissen, als Familienprogramm (worunter ich mir nichts vorstellen kann) deklariert wird und da konnte ich den Bogen nie allzu sehr überspannen, um mir nicht die Basis für weitere Übungsarbeiten zu entziehen. Praktisch sah es bei den Filmen [...] immer so aus, daß ich sie eigentlich gegen Redaktion und Produktion gemacht habe, als daß ich ein einziges Mal wirkungsvolle Unterstützung bekommen hätte. Das hat meine Arbeit in den drei Jahren, seit denen ich ‚selbstständig‘ kleine Filme mache, sehr erschwert und das Endergebnis hat mit dem geplanten dann nicht mehr allzu viel gemeinsam. Man kann diese Filme tatsächlich nur in Relation zu dem sehen, was sonst im Nachmittagsprogramm gemacht wird und möglicherweise dann einen Schluß daraus ziehen, wie die Filme aussehen würden, die ich wirklich machen möchte.⁴⁷

Sein eigentliches Interesse gilt bereits damals Filmen, „deren Themenstellung durchweg an der Grenze zwischen Dokumentation und freier Gestaltung liegen“.⁴⁸ Konkrete Beobachtungen nimmt er gerne zum Anlass für verallgemeinerte Betrachtungen. Dies gelingt Franksen beispielsweise im sfb-Film *Das Haus mit modernen Fresken auf wilhelminischem Stuck*. 1966 berichtet er darüber, wie junge Maler ein Treppenhaus aus dem 19. Jahrhundert nach ihren Vorstellungen umgestalten – und stellt dann Fragen nach der Mietenentwicklung und der Änderung des sozialen Gefüges im Berliner Hansaviertel. Dies ist Franksens erster Beitrag, der für das Dritte Programm der sogenannten Nordkette aus NDR, RB und sfb produziert wurde. Es werden viele weitere Filme für dieses Regionalprogramm folgen,

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ [Mappe Post], JFN 208, S. 1.

das später in N3 umbenannt wird. Dessen Konzept als „Programm für wechselnde Minderheiten“⁴⁹, das der NDR zum Sendestart in einer Informationsbroschüre skizziert, liest sich wie eine Beschreibung der Interessensgebiete Jan Franksens: „Die Sendungen wenden sich an besonders interessierte Zuschauer. [...] Dabei kann es sich um politische Fragen, modernes Theater, zeitgenössische Literatur, Fernsehspiel-Experimente, Musik oder naturwissenschaftliche und technische Entwicklungen handeln.“⁵⁰ Hinzu kommt, dass der Leiter dieses Programms beim SFB, Alfred Berndt, Franksens Interesse für das Medium Fernsehen erkennt und fördert.

Sein Streben in andere Kultur- und Medienbereiche ist weit weniger erfolgreich. 1968 bemüht sich Franksen um Aufträge von Bühnen und Hörspielredaktionen in ganz Deutschland. Im Nachlass sind Bewerbungen an den Bayerischen Rundfunk (BR), RIAS, an die Westfälischen Kammerstücke Paderborn, das Schloßtheater Celle, das Oldenburgische Staatstheater sowie das Stadttheater Pforzheim enthalten.⁵¹ Ein Engagement erwuchs aus diesen zahlreichen Schreiben nicht.

1968 ist Franksen im Rahmen der Studentenbewegung äußerst aktiv, wie einem Bewerbungsschreiben an einen BR-Redakteur zu entnehmen ist: „In Berlin ging es, wie Sie wissen, in den letzten zwei Wochen recht bewegt her, und als einigermaßen an den Dingen beteiligt[,] hat mich das eine ganze Menge Zeit gekostet.“⁵² Damit sind auch Umbrüche in Kunst und Kultur gemeint, die Franksen aus nächster Nähe miterlebt und mitgestaltet. Über das Design-Geschäft seiner Frau hat er besonderen Zugang zu Künstlerkreisen, den er auch beruflich nutzt. In den Jahren 1969 bis 1971 beliefert er den SFB mit längeren und kürzeren dokumentarischen Beiträgen zu Kunstaktionen und Ausstellungen, die im experimentellen

⁴⁹ Karl-Heinz Grossmann, NDR/SFB/RB Drittes Fernsehprogramm, Hamburg 1965, zit. nach F. Jasmin Böttger, N3. Ein Programm zwischen Kulturauftrag und Medienalltag. Entstehung und Entwicklung des Dritten Fernsehprogramms der Nordkette NDR/SFB/RB. 1960–1982, Sinzheim 1994, S. 83. Als Minderheitenprogramme seien, so fährt Grossmann ebd. fort, „grundsätzlich alle Sendungen zu betrachten, die weniger als zwanzig Prozent der Zuschauer ansprechen – unabhängig von der Qualität der Sendungen“.

⁵⁰ Grossmann, NDR/SFB/RB Drittes Fernsehprogramm, zit. nach Böttger, N3, S. 83.

⁵¹ [Mappe Post], JFN 208.

⁵² Brief von Jan Franksen an Hellmut Haffner, BR-Teleclub, 27. Februar 1968, JFN 208, S. 1.

sfb-Kulturmagazin *Berliner Fenster* und in der ARD-Reihe *Künstler der jungen Generation* ausgestrahlt werden. Besonders hervorzuheben ist der rund achtminütige Beitrag *Happening* vom 27. März 1969, der den Auftritt von Joseph Beuys in der Berliner Akademie der Künste dokumentiert. Gegliedert durch die schlichten Zwischentitel „Vorspiel“, „Aktionen“ und „Nachspiel“ zeigt Franksen zügig geschnittene Impressionen des Happenings und jeweilige Zuschauerreaktionen. Statt eines Reporterkommentars wird ein Zitat von Joseph Beuys verlesen:

Es ist unwichtig, Spekulationen darüber anzustellen, ob die Mittel bereits optimal sind. Es steht ja jedem frei, bessere einzusetzen. Vielleicht werde ich eines Tages erkennen, dass ich weitergekommen bin – in den Besitz besserer Mittel gelangt bin. Einstweilen fühle ich mich verpflichtet, mit diesen Mitteln zu arbeiten, da ich keine besseren besitze. [...] Auch waren diese, wie man meinen könnte [im Orig.: wie Sie wohl meinen], primitiven Medien jedenfalls bis jetzt in vielen Fällen in der Lage, Zentren zu bewegen bei Menschen, die durch die grauenhaftesten Schilderungen menschlicher Leiden, Krankheit, Krieg, KZ usw. ziemlich unberührt blieben. [...] Die Aktionen Happenings, Fluxus usw. werden natürlich wieder neue Impulse auslösen, die, wie wir wollen, auf vielen Gebieten bessere Verhältnisse schaffen werden. Aus der dann erkämpften neuen Bewusstseinslage entstehen dann wieder neue Ziele. Das ist die Evolution.⁵³

Das Beuys-Zitat aus einem Zeitschrifteninterview, das sich Jan Franksen zu eigen macht, bezieht sich selbstverständlich auf dessen Aktionskunst. Gleichwohl hat es seine Reize, die Position auch auf die Möglichkeiten und Grenzen audiovisueller Mittel zu übertragen: Angesichts der filmischen Experimente Franksens zu dieser Zeit liegt es nahe, auch dem Filmemacher diese Strategie zuzuschreiben. Die zur Verfügung stehenden Mittel – durch die Möglichkeiten des Schwarzweiß-Films, Fernseh- und Formatkonventionen definiert – versucht Franksen so kreativ und unkon-

⁵³ Jan Franksen greift zurück auf das Beuys-Interview: Krawall in Aachen. Interview mit Joseph Beuys, in: Kunst. Magazin für moderne Malerei – Grafik – Plastik (1964) 4–5, hier zit. nach Lenbachhaus (Hrsg.), Joseph Beuys im Lenbachhaus. Sammlung Lothar Schirmer, München 2013, S. 117.

ventionell wie möglich einzusetzen, um sein Publikum für den Gegenstand seines Interesses einzunehmen. So nutzt Franksen weitere Aufträge der Kulturredaktion, um sich und das Medium Fernsehen auszuprobieren, zum Beispiel anlässlich der Eröffnung der Galerie Onnasch. Weitere Beiträge widmen sich dem Maler Friedrich Schröder-Sonnenstern und einer Reihe von Happenings in der Galerie Block (kommentiert durch Otto Sander). Der ausführlichste Film dieser Reihe wurde im Januar 1971 unter dem Titel *Fluxus in Berlin* ausgestrahlt. Die knapp einstündige Dokumentation kommt mit nur wenigen Schnitten aus; durch rasante Schwenks und eine permanente Änderung der Brennweite wird versucht, die Vorkommnisse des Festivals Festum Fluxorum festzuhalten. Außerhalb der Kulturberichterstattung engagiert sich Franksen zudem weiterhin in der Jugendredaktion (Leitung: Susanne Fijal), für die er sich zum Beispiel mit der „Wohnkultur junger Leute“ (*Tele-Skop: Wohnen*, 1969) und mit deren Geschlechterbild (*Tele-Skop: Geschlechterrollen*, 1970) befasst. Diese 30- bis 40-minütigen Beiträge zum sogenannten „Pop-Magazin“⁵⁴ *Tele-Skop* im (Ersten) Deutschen Fernsehen sind Gemeinschaftsarbeiten mit bis zu sieben Autoren.

Der Beginn der 1970er-Jahre steht für Jan Franksen im Zeichen des Theaters. Seine Aufmerksamkeit gilt dabei dem experimentellen Theater der Wiener Gruppe, die rund zwanzig Jahre zuvor mit Happenings, literarischem Kabarett und Sprach-Collagen von sich Reden gemacht hatte. Nach der Auflösung der Schriftstellervereinigung beschäftigt Franksen die Frage der Aktualität und Weiterführung des Werkes. Wie er in einer Gesprächsrunde im sfb-Fernsehen erläutert, interessiert sich Franksen für Autoren, die sich in ihrem Werk „in etwa auf eine ähnliche Richtung des Theaters hätten entwickeln können, die ich auch habe“⁵⁵, und zwar in Richtung Sprachkritik. Mit diesem Thema befassen sich zwei Kurzstücke, die Franksen auf die Bühne und ins Fernsehen bringt: Konrad Bayers *Die Boxer* und Gerhard Rühms *Ophelia und die Wörter*.

⁵⁴ Rundfunk Berlin-Brandenburg, Fernseharchiv, FESAD-ID 204051.

⁵⁵ So formuliert es Franksen in der Sendung *Die Theaterwerkstatt*, Folge 10, im Jahr 1972.

Die Boxer lag nur als Fragment vor, dessen Aufführung nach Ansicht der Kritiker ausschließlich Franksens Initiative zu verdanken sei, der bei Bayer „wirklich nur eine Vorlage fand und hinsichtlich der Realisierung ganz seiner Phantasie überlassen blieb“⁵⁶. Die Grundidee: Zwei Männer konterkarieren ihre verbalen Höflichkeitsfloskeln dadurch, dass sie in den Boxring steigen und körperliche Angriffe austauschen. Wo die Sprache versagt, „sei es, dass sie Aggressionen enthüllt oder sei es, dass sie einfach nicht mehr genügt –, treten die Fäuste in Aktion“⁵⁷. Mit den Möglichkeiten und Grenzen sprachlichen Ausdrucksvermögens befasst sich auch Gerhard Rühms *Ophelia und die Wörter*, das die *Neue Zürcher Zeitung* in Anlehnung an den Begriff der „Konkreten Poesie“ als „Konkretes Theater“⁵⁸ bezeichnet. „Konkretisiert“ werden in diesem Falle Worte Shakespeares auf drei Ebenen: Rühm kombiniert eine vollständige Darbietung von Ophelias Text im Stile einer klassischen *Hamlet*-Inszenierung mit einer rückwärts vorgetragenen Lesung derselben Wörter, die die weggelassenen Passagen der Dialogpartner ausfüllt. Auf einer dritten Demonstrationsebene wird eine Wortauswahl durch Schrift- und Bildeinblendungen visualisiert; zudem tragen zwei Schauspielerinnen Ophelias (nach Rühms Interpretation) unterdrückte sexuelle Sehnsüchte durch aufreizende Aktionen zur Schau.

Ophelia inszeniert Franksen zunächst in einer 42-minütigen Fernsehversion, die im Oktober 1970 in der Nordkette ausgestrahlt wird. Parallel arbeitet er an einer Bühnenversion, die im Februar 1971 gekoppelt an die Uraufführung der *Boxer* im Zürcher Theater am Neumarkt zur Aufführung kommen soll. Die dortigen Montagsveranstaltungen, so ist im *Tages-Anzeiger* zu lesen, ziehen zu dieser Zeit ein „für Zürich außerordentliches, unkonventionelles, schockfreudiges Publikum mit eisernen Nerven, weitreichender Toleranz“⁵⁹ an, das bei Franksens Doppel-Inszenierung nach

⁵⁶ Christoph Kuhn, Nackte Ophelien und eine Idee, die „haut“. Eine Ur- und eine Erstaufführung im Theater am Neumarkt, in: *Tages-Anzeiger*, 10. Februar 1971.

⁵⁷ pb, Auseinandersetzung mit dem Wort, in: *Neue Zürcher Nachrichten*, 11. Februar 1971.

⁵⁸ I.V., „Ophelia und die Wörter“, „Die Boxer“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 10. Februar 1971.

⁵⁹ Kuhn, Nackte Ophelien.

Meinung des Rezensenten „durchaus auf seine Rechnung“⁶⁰ kommen würde. Bereits im Vorfeld der Premiere war es zu einem Eklat gekommen: Der Theaterdirektor hatte sich bis zuletzt vorbehalten, die Premiere abzusetzen.

An Franksens Ophelia-Inszenierung entzündete sich der Streit. In einigen kurzen, stummen Szenen treten zwei Akteurinnen unbekleidet auf und „zitieren“ Liebesposen. Diese Kombination von Nacktheit und Liebe glaubte der scheidende Direktor Felix Rellstab nicht goutieren zu können. Nach einer Durchlaufprobe [...] neigte er dazu, das Rühmstück abzusetzen und nur „Die Boxer“ aufführen zu lassen. Dieses Vorhaben scheiterte am einmütigen Einspruch aller an dieser Produktion beteiligten künstlerischen und technischen Mitarbeiter.⁶¹

Franksen führt diesen Protest an und kämpft für die Aufführung. Die Theaterkritiker weiß er an seiner Seite. Der *Tages-Anzeiger* beispielsweise bewertet die offenkundige Prüderie des Direktors eindeutig:

Zu einem Zeitpunkt[,] wo ausführlich über das Pornographieverbot auch in der Schweiz gesprochen wird, wo man Nacktheit am Kiosk jederzeit kaufen kann, wäre eine solche Entscheidung nicht ohne weiteres verständlich, denn Regisseur Franksen hat die beanstandeten, vom Autor vorgesehenen Szenen, sehr dezent und in ihrem Stellenwert für die Stückinterpretation deutlich einsehbar inszeniert.⁶²

Letztlich setzen sich Franksen und sein Ensemble durch. Das Stück kommt wie geplant zur Uraufführung – jedoch als „Nackttheater ohne Skandal“⁶³. Das im Vorfeld so heiß diskutierte „Liebes-Spiel (es war eben kein Spiel)“⁶⁴ empört das Publikum keineswegs und lässt auch die Kritiker kalt. Die ausführenden Darstellerinnen müssten „doch etwas mehr schauspielerisches Vermögen auf die Bühne bringen als die bloße Bereitschaft,

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Heinz Thiel, Streit um Liebesposen, in: *Tages-Anzeiger*, 8. Februar 1971.

⁶² Ebd.

⁶³ upi, Nackttheater ohne Skandal, in: *Bieler Tagblatt*, 9. Februar 1971.

⁶⁴ Kuhn, Nackte Ophelien.

sich auszuziehen“⁶⁵, so das vorherrschende Urteil der Kritik. Auch wenn Rühms Grundeinfall bestechend sei – die Umsetzung wirke „merkwürdig kalt“⁶⁶ bemängelt zudem der *Tages-Anzeiger*:

Dabei darf man dieser Realisation – wiederum durch Jan Franksen – technische Perfektion zugestehen: sie wirkte klinisch sauber, aseptisch, vor allem aber in fast unangenehmer Weise didaktisch. Wie Lehrer im Schulzimmer nehmen Autor und Regisseur Shakespeares Ophelia auseinander.⁶⁷

Nicht nur diese „Sterilität“⁶⁸, die auch die *Neue Zürcher Zeitung* bescheint, führte zu einem geteilten Presseecho.⁶⁹ Die *Basler Nachrichten* beispielsweise stellen in Abrede, dass Rühms Intention einer Dekonstruktion des Textes auf drei Ebenen erreicht worden sei.

Rühm hofft, auf diese Weise zeigen zu können, dass Shakespeare schon in der Wahl des konkreten Wortmaterials die Tragödie der Ophelia deutlich gemacht hatte. [...] Das sind die gedanklichen Hintergründe. Was allerdings nützt Theater, wenn diese Hintergründe nur bei der Lektüre des Begleittextes begriffen werden können, nicht aber im Laufe der recht vordergründigen Darstellung auf der Bühne? [...] Festzustellen bleibt, dass die Demontage so total ist, dass sich kein neuer Sinn, dass sich keine neuen Zusammenhänge ergeben.⁷⁰

Positiver fallen die Reaktionen auf *Die Boxer* aus, die Franksen mit Elementen eines Happenings versieht – wobei er selbst großen Wert darauf legt, dadurch die „Grenzen des konventionellen Theaters nicht überschritten“⁷¹

⁶⁵ I.V., „Ophelia“, vgl. auch Kuhn, Nackte Ophelien; Gelungen findet die Darstellung hingegen Heinz Thiel, Sprachwelten – Versuche zu einem „Konkreten Theater“, in: Zürcher Abendzeitung, 11. Februar 1971.

⁶⁶ Kuhn, Nackte Ophelien.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ I.V., „Ophelia“.

⁶⁹ 31 Ausschnitte sind zu den Aufführungen im Nachlass enthalten. „Ophelia u die Wörter“ Rühm „Die Boxer“ Bayer, JFN 1027.

⁷⁰ Reinhardt Stumm, „Wort ohne Sinn kann nie zum Himmel dringen“, in: Basler Nachrichten, 10. Februar 1971.

⁷¹ Dies betonte Jan Franksen im Rahmen der o.g. Diskussion im sfb-Fernsehen, *Die Theaterwerkstatt*, Folge 10.

zu haben. Die Darsteller des Boxkampfes brachte der Regisseur nach Aussage der Rezessenten zu Höchstleistungen: Mit „einem unheimlichen Verschleiß an Körperkräften beherrschten Joachim Baumann und Paul Weibel das grausame Spektakel“⁷². Über drei Runden verwickelt Franksen die Darsteller in immer härtere Kämpfe, die er mit drastischen Mitteln in Szene setzt:

Die beiden Boxer vergossen reichlich Theaterblut, das noch durch jenes eines öffentlich ausgeweideten Kaninchens bereichert wurde. Schauspieler und Autoren verspeisen das Kaninchen nach der Aufführung im nahen Stammlokal des Neumarkts.⁷³

Die *Zürcher Abendzeitung* resümiert:

Hier werden Ursprünge des Theaters demonstriert, und das Theater gewinnt damit eine neue Ursprünglichkeit, die fasziniert. [...] Man versucht hier neue Wege für das Theater zu finden, ohne aber, wie so häufig, Präzision und Phantasie dabei ausser acht [sic] zu lassen.⁷⁴

Ungeachtet dessen setzt sich Theaterdirektor Felix Rellstab nach nur zwei weiteren Inszenierungen mit seinen Bedenken durch und die *Ophelia*-Inszenierung ab.⁷⁵ Somit bleibt Franksen nur, auf andere Verbreitungsweg auszuweichen. Zunächst bringt er die *Boxer* im Sommer 1971 in die Theaterwochen Experimenta 4 in Frankfurt am Main ein. Im Jahr darauf inszeniert er das Stück dann zum Zwecke einer Fernsehaufzeichnung. Der SFB bietet Franksen im Rahmen seiner Reihe *Theaterwerkstatt* die Gelegenheit, *Die Boxer* in einer 33-minütigen Fassung dem Fernsehpublikum zu präsentieren und im Anschluss mit den Theaterkritikern Friedrich Luft, Rolf Michaelis und Heinz Ritter sowie dem Regisseur Horst Johanning zu

⁷² I.V., „Ophelia“.

⁷³ upi, Nackttheater ohne Skandal.

⁷⁴ Heinz Thiel, Sprachwelten – Versuche zu einem „Konkreten Theater“, in: *Zürcher Abendzeitung*, 11. Februar 1971.

⁷⁵ Vgl. Presenotiz zur Absetzung, Verwaltungsrat der Theater am Neumarkt AG, Zürich, 13. Februar 1971.

diskutieren. Redakteur Jürgen Tomm leitet den Austausch provokativ ein: „War das noch Theater? War das *endlich* Theater?“ Fragen, die auch nach einem halbstündigen Wortgefecht unbeantwortet bleiben. Nach Aussage Tomms habe das Fernsehen lediglich die Aufgabe, die präsentierten Stücke den Theatern „zur Überprüfung anempfehlen“ zu können.

Eine solche „Überprüfung“ wird Franksen nur noch in einem Falle positiv beschieden. Das Zimmertheater Tübingen engagiert ihn 1973 zur Inszenierung zweier weiterer Stücke von Konrad Bayer: *Kasperl am elektrischen Stuhl* sowie *Der Berg*. Auch diese beiden Stücke finden Aufnahme in die sfb-Reihe *Die Theaterwerkstatt* und werden im November 1974 ausgestrahlt, wenngleich ohne anschließende Diskussion. Weitere Versuche, die Theaterarbeit fortzusetzen, beispielsweise am Nationaltheater Mannheim,⁷⁶ scheitern. Für Franksen eine Zeit des Umbruchs – privat wie beruflich. Die Ehe mit Inez mündet 1972 in die Scheidung. Mit der Kostümbildnerin Monika Jacobs tritt eine neue Frau in sein Leben. Einer seiner größten Förderer beim sfb, Alfred Berndt, erkrankt schwer, und es erübrigen sich somit gemeinsame Projektideen. Seinen Lebensunterhalt bestreitet Franksen nun als wissenschaftlicher Mitarbeiter der Galerie Bassenge. Von 1972 bis 1984 ist er dort für die Abteilung Autographen verantwortlich – eine Tätigkeit, für die er seine breite Allgemeinbildung gewinnbringend einsetzen kann.

Ab dem Sommersemester 1972 ist Franksen als Lehrbeauftragter an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste Berlin tätig, der Vorläuferinstitution der heutigen Universität der Künste (UdK). Den Studenten im Studiengang „Trickfilm“ soll er Filmtheorie nahebringen. Ein Auftrag, dem Franksen besondere Bedeutung beimisst, wie er dem zuständigen Professor Horst Hirsig schriftlich mitteilt:

Ich meine: eine Gesellschaft, die in einem positiven, jedoch ungemein mühsamen Umbruch steht, bedarf des denkenden Künstlers, der sich seiner sozialen Verantwortung bewußt ist. Das sollte das übergeordnete Ziel jeder Lehrver-

⁷⁶ Die Vorbereitungen einer dortigen Inszenierung werden erwähnt in: Brief von Jan Franksen an Prof. Horst Hirsig, 9. April 1972, UdK-Archiv Bestand 16, Nr. 5971.

anstaltung sein, die sich auf die theoretischen Grundlagen einer künstlerischen Disziplin besinnt.⁷⁷

Bei diesem Grundverständnis theoretischer Lehre verwundert es nicht, dass der zu behandelnde Kanon weit über das Feld des Trickfilms hinausführt. Er plane, so führt Franksen in seinem Brief an die Hochschule aus, drei Schwerpunkte zu setzen: allgemeine Filmtheorie im Hinblick auf den Trickfilm, „Soziologie des Films – Allgemeine Fragen der visuellen Kommunikation“⁷⁸ sowie Ästhetik des Films.

Im Mittelpunkt dieser Überlegungen muß eine kurze Darstellung der ästhetischen Arbeiten von Schiller, Adorno, Marcuse, Freud und Benjamin stehen. Die verschiedenen, widersprüchlich [sic] Aspekte einer materialistischen (Lucács [sic]) und einer idealistischen (Kant, Schiller) Ästhetik müssen zumindest umrisshaft herausgearbeitet und im Hinblick auf ihre praktische Anwendbarkeit erörtert werden.⁷⁹

Aus diesen Plänen des 35-jährigen Franksen lässt sich nicht nur das Programm für seine Studenten ablesen, sondern sie ermöglichen auch Einblick in sein damaliges Selbstbild als Filmemacher, der eine theoretische Fundierung seines Werkes als unerlässliche Voraussetzung ansieht. In mehr als selbstbewusster Form kommentiert er sein üppiges Curriculum.⁸⁰

Auch in den kurzen Gesprächen, die ich mit den Studenten des Seminars geführt habe, kam immer wieder zum Ausdruck[,] in welchem Maße hier Grundlagenarbeit zu leisten ist, um die Inkongruenz zwischen inhaltlichem Anspruch und formaler Desorientierung aufzuheben. Diese Fragen sind schwierig, könnten überambitioniert wirken, haben sich aber bei mir aus der

⁷⁷ Ebd., S. 4.

⁷⁸ Ebd., S. 2; als Literaturgrundlage gibt Franksen die Materialsammlungen von Dieter Prokop an.

⁷⁹ Ebd., S. 2–3.

⁸⁰ Franksen wurden 30 Stunden pro Semester bewilligt; ein aus seiner Sicht völlig unterdimensionierter Zeitrahmen.

Erfahrung langjähriger praktischer Arbeit (ich habe etwa 30 Fernsehfilme der verschiedensten Art gedreht), als gravierend herausgestellt.⁸¹

Franksen gestaltet seine Seminare zunächst „bewußt“ ohne „jeglichen Druck auf die Studenten“⁸², lässt beispielsweise nur freiwillige Referate halten. Nach einem Semester stellt er jedoch fest, dass die Beteiligung „bezogen auf die Gesamtzahl der Studenten des Seminars – als nicht immer befriedigend bezeichnet werden“⁸³ könne, strafft sein Programm und führt Stundenprotokolle und Anwesenheitslisten ein. Sein Lehrangebot setzt er bis zur Umstrukturierung der Hochschule im Jahre 1975 fort.

Das Dritte Programm erfährt in dieser Zeit einen grundlegenden Wandel – vom Minderheiten- hin zum Vollprogramm. Unterhaltungsformate und Spielfilme ergänzen das Angebot der Dritten; auch quantitativ dehnt sich das Programmangebot aus.⁸⁴ So entstehen neue Freiheiten in den Sendeanstalten, die Jan Franksen zu nutzen weiß. Er beteiligt sich beispielsweise 1975 an einem Experiment *Literatur und Film*. Vier Filmemacher haben die Gelegenheit, einen Text Heinrich von Kleists zu verfilmen und die verschiedenen Umsetzungen miteinander zu diskutieren: Jan Franksen, der für die Auswahl des Textes verantwortlich ist, Oswald Wiener, KP Brehmer und Hartmut Bitomsky (mit Harun Farocki als Aufnahmeleiter). In der folgenden Zeit schickt Jan Franksen seinem Redakteur beim sfb, Jürgen Tomm, immer neue Vorschläge. Filmisch möchte er Schriftsteller, Künstler und Kulturschaffende porträtieren. Platz dafür bietet der Sen-deplatz *Berliner Montag* am Hauptabend der Nordkette. 1977 wird dort Franksens *Carl Sternheim. Hinweise auf Leben und Werk* ausgestrahlt. Der Filmemacher sucht einen explizit subjektiven Zugang zur Vita Sternheims und experimentiert mit ungewohnten filmischen Mitteln. Zwar wird

⁸¹ Brief von Jan Franksen an Prof. Horst Hirsig, 9. April 1972, UdK-Archiv Bestand 16, Nr. 5971, S. 3.

⁸² Brief von Jan Franksen an Prof. Horst Hirsig, 12. Juli 1972, UdK-Archiv Bestand 16, Nr. 5971, S. 1.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Vgl. auch ARD.de, Dritte Programme (ABC der ARD). http://www.ard.de/home/intern/fakten/abc-der-ard/Dritte_Programme/468892/index.html

Sternheim im Archiv des sfb als „Dokumentarbericht“⁸⁵ klassifiziert, dem Zuschauer offenbart sich hingegen nach wenigen Minuten, dass das Porträt alles andere als konventionell dokumentarisch ist. Trickfilm-Sequenzen, Graphiken und nachgestellte Szenen vermischen sich mit Elementen einer klassischen Dokumentation. Es ist Franksens erster „biographisch-essayistischer Film“, wie Franksen dieses Genre später nennen wird. Ebenso anspruchsvoll in Inhalt und Form ist seine Verfilmung von Walter Benjamins Hörspiel über den Philosophen Georg Christoph Lichtenberg als sogenanntes „Dokumentarspiel“⁸⁶.

Nach dem *Lichtenberg*-Film folgt eine mehrjährige Fernsehpause, die an Franksens Selbstbild rüttelt. In einem Brief an einen Freund schildert er seine Verlegenheit: Beim Wiedersehen mit entfernten Verwandten auf der Beerdigung seiner Tante kann er, „danach befragt, noch nicht einmal mit einer eindeutigen Berufsbezeichnung dienen. Ich entschied mich für ‚geistiger Gelegenheitsarbeiter‘ – stimmt ja auch im Großen und Ganzen.“⁸⁷ Hoffnung auf ein neues, innovatives Projekt keimt durch den Kontakt mit W.G. Sebald auf, den er als Experten bei seinen Recherchen für den Sternheim-Film kennengelernt und interviewt hatte. Sebald, der zu dieser Zeit erst am Anfang seiner schriftstellerischen Karriere stand, hatte ab 1980 an einer Szenenfolge mit dem Titel *Jetz und kömpft die Nacht herbey – Ansichten aus dem Leben und Sterben des Immanuel Kant* gearbeitet. In Jan Franksen findet er einen Berater und Mitstreiter, der ihn zur Entwicklung einer Fernsehfassung motiviert. In enger, jahrelanger Zusammenarbeit entsteht ein Exposé, das auch bei verschiedensten Sendern eingereicht wird – allerdings ohne Erfolg.⁸⁸ Trotz dieser großen Enttäuschung entwickelt sich ein gut zehn Jahre währender intensiver Austausch mit Sebald.

⁸⁵ Rundfunk Berlin-Brandenburg, Fernseharchiv, FESAD-ID 206519.

⁸⁶ Ebd., FESAD-ID 209123.

⁸⁷ Brief von Jan Franksen an Klaus [Brockmeier], 27. März 1982, JFN 7.

⁸⁸ Im Nachlass des Schriftstellers, so dokumentiert Sebald-Forscher Uwe Schütte, liegen Negativbescheide vom „ZDF (21. Juli 1983) und ORF TV (29. Februar 1984) sowie dem NDR (17. Mai 1983) und WDR (25. April 1984)“ vor. Schütte, Durch die Hintertür, S. 76.

Außerhalb des Fernsehens feiert Franksen durchaus einen großen Erfolg: Im August 1981 wirkt er bei der Eröffnung der Ausstellung *Preußen – Versuch einer Bilanz* der Berliner Festspiele mit, zu dessen Anlass vor dem Martin-Gropius-Bau in unmittelbarer Nachbarschaft zur Berliner Mauer Varianten von Beethovens 9. *Sinfonie* aufgeführt werden. Franksen zeichnet verantwortlich für die szenische Umsetzung des Neuen-Musik-Beitrags *Höhenflug – ein Trümmerscherzo* von Joylan Brettingham Smith. Im Programmheft erläutert Dramaturg Torsten Maß, das Trümmerscherzo zeichne

Werk und Wirkung des preußischen Flugpioniers Otto Lilienthal nach. Des- sen Hoffnung, mit der Erfindung eines Flugapparates die Grenzen zwischen den Menschen und den Nationen abzubauen, erinnert an Beethovens ‚Alle Menschen werden Brüder‘. [...] Ein Hochseilartist illustriert Lilienthals Utopie von der in ‚ewigem Frieden‘ versöhnnten Menschheit. Doch der Absturz weist dem Höhenflug die Schranken.⁸⁹

Mehr als 10 000 Besucher sind zugegen; die Preußenschau zieht große Aufmerksamkeit im gesamten Bundesgebiet auf sich.⁹⁰

Zwei Jahre später kehrt Franksen zum Fernsehen zurück – mit einem seiner außergewöhnlichsten Werke. 1983 zeigt das Dritte Programm sein philosophisches Fernsehspiel *Der Wanderer und sein Schatten* über Friedrich Nietzsche. Franksen selbst schreibt: „Es ist weder ein ‚Feature‘ [...] noch ein Dokumentarfilm [...], sondern ein ‚Essayistischer Film‘. Die Bezeichnung ist neu“⁹¹ – und auch das Format als solches. Bearbeitete Fragmente Nietzsches werden in Dialogform durch zwei Schauspieler vorge- tragen, die durch eine Phantasielandschaft wandern. In der Annotation erklärt die Redaktion:

⁸⁹ Torsten Maß, Eröffnung der Preußen-Ausstellung für jedermann und jedefrau. internationale Sommerfestspiele, Berlin 1981, S. 1–2.

⁹⁰ Vgl. u.a. ewe, „Menschenbrüder“ – hingehen, es lohnt sich, in: Berliner Morgenpost, 16. August 1981.

⁹¹ [Eine notwendige Vorbemerkung zur Form], JFN 9, S. 1.

Hundert Jahre alt ist Nietzsches „Zarathustra“ in diesem Jahr, und noch immer [...] muß Nietzsche gegen Vereinfachung und Mißverständnisse in Schutz genommen werden, insbesondere gegen die praktische Anwendbarkeit isolierter Sätze. Der Film von Jan Franksen versucht, in Dialogen aus dem Werk Nietzsches besonders die Begriffe „Üermensch“ und „Wille zur Macht“ zu umkreisen. In größtenteils nächtlichen Szenen ringt der „Wanderer“ mit seinem Schatten um eine Klarheit des Gedankens, die in schroffem Widerspruch zum fortschrittsgläubigen Klima des späten 19. Jahrhunderts steht. Nicht zufällig finden die Dialoge des Films auf dem halbüberwachsenen Ruinengelände rund um den ehemaligen Anhalter Bahnhof in Berlin statt.⁹²

Franksens Filmarbeit erreicht seinen kreativen Höhepunkt. Es entstehen zahlreiche Formatideen und Drehbücher, darunter ein sogenanntes *Denk-Portrait* des Religionswissenschaftlers Klaus Heinrich⁹³ und das bereits erwähnte Drehbuch *Die Likedeeler* nach einem Romanfragment von Theodor Fontane⁹⁴. Realisiert wird von diesen Ideen nichts – zu sperrig erschienen den Produktionsfirmen und Sendern die Themenideen. Größerer Nachfrage erfreuen sich hingegen Franksens Drehbücher für das SFB-Unterhaltungsformat *Zeitgeister TV*. Das jeweils dreiviertelstündige „Fernsehprogramm aus der Vergangenheit zum Mitraten“ ist als aktuelles Fernsehmagazin aus vergangenen Zeiten konzipiert. Aufwändig kostümiert stellen Schauspieler historische Szenen und Sachverhalte nach; fiktive Magazinbeiträge und Interviews geben Zuschauern einen Eindruck eines bestimmten Jahres, das es schließlich zu erraten gilt. Jan Franksen schreibt mit viel Liebe zum Detail die Drehbücher der Folgen 20 und 21 über die Jahre 1814 und 1921. Als Ausstatterin fungiert seine Lebensgefährtin Monika Jacobs.

Nach seinem 50. Geburtstag plagen Jan Franksen große Zweifel an seinen Fähigkeiten und an seinem Werk. Dass er jahrelang keinen Film veröffentlichen kann und unter schweren Depressionen leidet, bedingt sich

⁹² Rundfunk Berlin-Brandenburg, Fernseharchiv, FESAD-ID 210576.

⁹³ Vgl. Ausgangsposition zu einem „Denk-Portrait“ von Klaus Heinrich, JFN 1047.

⁹⁴ Vgl. Die Likedeeler, JFN 148.

gegenseitig. Im Tagebuch, das er in dieser Zeit maschinenschriftlich führt, notiert er am 29. August 1987: „Zweifellos wäre eine Menschheit, deren psychische Konstitution der meinen entspricht, wahrscheinlich nicht lebensfähig.“⁹⁵ Später greift er zum Fineliner, streicht mit Entschlossenheit das „wahrscheinlich“ durch. Es quält ihn noch monatelang das „schreckliche Gefühl eines gänzlich mißratenen Lebens“⁹⁶, auch angesichts der Selbstwahrnehmung seiner beruflichen Leistungen.

Der Glaube an das eigene Vermögen ist dahin, handwerklich habe ich es nirgendwo zu sicherer Beherrschung gebracht. Zu ‚sagen‘ habe ich nichts mehr. Jeder Wahn, irgendetwas zu wissen, wenigstens zu ahnen, ist gewichen. Schutzlos bin ich dem Nichtverstehen ausgeliefert. [...] Was bleibt, ist sinnlose Existenz. Hölle. Ich bin nicht wesentlich von dem verschieden, der ich vor 30 Jahren war. Nur müder, ängstlicher, hoffnungsloser. Ich habe nichts gelernt.⁹⁷

Trotz allem arbeitet er konzentriert an *Mythos Winckelmann*, einem Film, der den ersten Hinweis auf seine besondere Form bereits im Untertitel trägt: *Ein Versuch*. Am 5. Dezember 1987 notiert er in sein Arbeitstagebuch: „Wo beginnt eigentlich ‚das Bedeutende‘ (Goethe). Ich würde sagen: in der Einsamkeit. In der Einsamkeit, denke ich mir, müssen die Dinge ihre Kontur zeigen.“⁹⁸ In Teamarbeit und mit großem Aufwand⁹⁹ entsteht hingegen die Umsetzung des Films. Dieser sei „von gängigen Konventionen und modischen Aperçus“¹⁰⁰ freigehalten worden, so urteilt Redakteur Tomm. Er leiste „einen seriösen und künstlerisch konsequenten Beitrag zur [...] Auseinandersetzung mit Winckelmann“.¹⁰¹

⁹⁵ [Ringbuch 1], Dezember 1987, JFN 1001, S. 78.

⁹⁶ [Collegeblock 1], JFN 1004, S. 4, Eintrag vom 22. Januar 1988.

⁹⁷ Ebd., S. 8, Eintrag vom 20. April 1988.

⁹⁸ [Ringbuch 1], Dezember 1987, JFN 1001, S. 85.

⁹⁹ So belegen es Rundschreiben und Abrechnungen in den Produktionsakten des SFB. *Mythos Winckelmann – Ein Versuch*, rbb-UHA 104, Bd. 13.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Ebd.

Anlässlich der Erstausstrahlung am 6. September 1988 im Dritten Programm zitiert *Die Welt* Jan Franksen mit den Worten: „Ich betrachte Filme als ein Instrument, das dichterische Wort in Bilder zu übersetzen.“¹⁰² Eine Devise, die Franksen auch in einer Reihe weiterer Filme in die Tat umsetzt. Ab 1990 befasst er sich wieder verstärkt mit Schriftstellern und Kulturschaffenden verschiedener Epochen. Mit dem Film *Nach der ersten Zukunft* legt er ein eindrucksvolles Portrait des zeitgenössischen Schriftstellers Jurek Becker vor, der auch ausführlich selbst zu Wort kommt. Wissenschaftliche Qualität hat sein *Bildnis Alfred Kerr, Kritiker* mit dem Titel *Es...hat...geehrt*. Er spürt im Rahmen des Films sowohl dem Theaterkritiker selbst als auch der Zeit nach, in der er lebte (1867–1948). *Im Berg* betitelt Franksen seine *Bemerkungen zu Franz Fühmann* und seinem bewegten – auch politischen – Leben. Den *Rathenaus* widmete Franksen – nachdem sie bereits in anderen Filmen und Recherchen eine Rolle gespielt hatten – 1994 ein eigenes Dokumentarspiel in Form eines Doppelporträts von Emil und Walther Rathenau. Schließlich passt auch *Wolfgang Harich. Porträt eines Schwierigen* thematisch in diese Reihe, obgleich dieser Film erst im Jahre 2000 ausgestrahlt wird und weniger experimentell ausfällt.

Die Form des Filmessays, in der Franksen seine favorisierte Darstellungsform gefunden hatte, macht er in den Jahren 1991 bis 1992 zum Thema eines Seminars an der Freien Universität Berlin. Als Lehrbeauftragter bringt er den Studenten der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft in einer 14-tägigen Veranstaltung das „Schreiben fürs Fernsehen“ nahe – anhand der von ihm entwickelten theoretischen und praktischen Konzepte des Filmessays, wie er im Vorlesungsverzeichnis erläutert:

Ziel des Seminars ist es, den biographisch-essayistischen Film als eigenständige Form gegenüber dem reinen Dokumentarfilm einerseits und dem Spielfilm andererseits abzugrenzen. Neben Fragen des Drehbuchs und der Regie soll nachdrücklich die These vertreten werden, daß das Wort (als Dialog, als Zitat, als Kommentar) in dieser spezifischen Gattung des Fernsehfilms durchaus gleichgewichtig neben das Bild zu treten hat. Diese These soll anhand von

¹⁰² Christian Korff, in: *Die Welt*, 6. September 1988, S. 8.

ausgewählten Produktionen des Referenten zur Diskussion gestellt und einer Prüfung unterzogen werden.¹⁰³

In seiner eigenen filmischen Arbeit geht Franksen in diesen Jahren andere Wege: Nicht der Biographie einer historischen Persönlichkeit, sondern der Geschichte eines Ortes gilt seine Aufmerksamkeit. *Stalinallee. Eine Straße als Symbol* lautet der Titel eines 43-minütigen Dokumentarfilms für den SFB. Ursprünglich wollte Franksen auch das Thema „Sozialistische Stadtplanung“ in bewährter Weise an das Portrait einer Person binden, und zwar an den Architekten Hermann Henselmann.¹⁰⁴ Er entscheidet sich jedoch für eine Abstraktion des Themas. Das macht sich bezahlt: Im Jahr nach der Ausstrahlung, 1991, wird Jan Franksen für seinen Film mit dem Adolf-Grimme-Preis ausgezeichnet. Er erhält den Sonderpreis des Kultusministers des Landes Nordrhein-Westfalen – und steht damit auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Die Jury begründet die Vergabe mit Franksens Interesse für vermeintlich abseitige Themen.

Architektur und Städtebau werden im Fernsehen stiefkinderlich behandelt. Jan Franksen zeigt, daß gerade diese Bereiche der Kunst besondere Bedeutung haben [...]. Und er zeigt exemplarisch an der Entstehungsgeschichte der Stalinallee in Ostberlin, daß Architektur und Städtebau immer auch Ausdruck der gesellschaftlichen Entwürfe und der politischen Machtverhältnisse sind.¹⁰⁵

Das Ordnungsmuster, Filme anhand räumlicher Strukturen zu gliedern, setzt Franksen in weiteren Filmen zur städtebaulichen Geschichte Berlins fort, die er ab Mitte der 1990er Jahre umsetzt. Für das Dritte Programm befasst er sich 1996 mit der *Koenigsallee*, die die Villenkolonie Grunewald mit dem Zentrum verbindet. In der Annotation bezeichnet der Sender

¹⁰³ Freie Universität Berlin, Fachbereich Kommunikationswissenschaften, Vorlesungsverzeichnis, S. 35.

¹⁰⁴ Vgl. [Collegeblock 1], JFN 1004, S. 31.

¹⁰⁵ [28. Adolf Grimme Preis], JFN 41, S. 1. Die vollständige Begründung ist im Rahmen der Einzelanalyse des Films im dritten Kapitel dieser Arbeit dokumentiert.

diesen Film als „Straßenporträt mit viel Ironie“¹⁰⁶. Im Jahr darauf widmet sich Franksen den Bauten an der *Leipziger Straße 3. Das Preußische Herrenhaus*. Es entsteht ein Dokumentarfilm mit zeitlosen Qualitäten, der in aktualisierter Fassung 2000 anlässlich des Umzuges des Bundesrates in ebenjenes Gebäude Urständ feiert. 1998 begibt sich Franksen auf filmische Fahrt *Vom Schloßplatz zum Fischerkiez: Die Breite Straße in Berlin*, 2001 strahlt BI zur besten Sendezeit einen Dokumentarfilm über *Das Berliner Schloss* aus. Diese fünf Filme, die aufgrund ihrer Orientierung an geographischen Strukturen als „Berliner Straßenfilme“ bezeichnet werden können,¹⁰⁷ zählen objektiv betrachtet zu den erfolgreichsten Produktionen Jan Franksens – sie werden zur besten Sendezeit ausgestrahlt, laufend im Berliner Fernsehen BI wiederholt und im Falle der *Stalinallee* auch bundesweit beachtet – doch den Filmemacher selbst befriedigt diese Arbeit kaum. Es gibt kein Refugium mehr für die Themen und Formen, die Franksen am Herzen liegen, denn die Dritten Programme wandeln ihr Selbstbild erneut. Mit der Verbreitung des Privatfernsehens und zunehmend genauer Erfassung der Fernsehnutzungsdaten sehen sich die Regionalprogramme nun als Wettbewerber nationaler öffentlich-rechtlicher und privatwirtschaftlicher Sender. Wechselnde Minderheiten mit anspruchsvollerer Formaten anzusprechen – diesen Anspruch haben die Landesrundfunkanstalten längst aufgegeben. Damit werden auch Jan Franksens Vorstellungen eines gelungenen Fernsehprogramms zum Relikt vergangener Zeiten. Am 6. März 1996 vertraut er dem Tagebuch seine „Wut über den Zynismus der Sender-Gewaltigen“ an: Er findet „die Zustände am Sender unhaltbar. Blockiert u. ohne eigentliches Konzept.“¹⁰⁸

Zu den Schwierigkeiten mit dem SFB treten gesundheitliche Sorgen. 1994 erhält Franksen die Diagnose Darmkrebs. Nach Operationen erholt er sich wieder; zieht 1995 mit seiner Partnerin Monika Jacobs in eine Maisonette-Wohnung ins Corbusierhaus nach Westend. Die moderne Ar-

¹⁰⁶ Rundfunk Berlin-Brandenburg, Fernseharchiv, FESAD-ID 226394.

¹⁰⁷ So praktiziert es Theresa Cave in ihrer Magisterarbeit an der Freien Universität Berlin: Cave, Straßenfilme, S. 5.

¹⁰⁸ [Collegeblock 13], 1995/96, JFN 1015, S. 48.

chitektur und der Blick über die Stadt Berlin faszinieren und inspirieren Franksen.¹⁰⁹ Gleichwohl durchlebt er seine stärkste schöpferische Krise. Am 5. Dezember 1995 notiert er in sein Tagebuch:

Meine Ermüdung macht mir Sorgen. Rückzugs-Gedanken. Fast absurd, mir vorzustellen, wieder neben der Kamera an irgendwelchen Straßenecken herumzuhangen. Wohl doch falsch gelebt. Erst das Nest, dann die Küken; ich habt umgekehrt herum versucht. Was mich retten könnte, wär ein Kreis jüngerer Mitarbeiter.¹¹⁰

Er erhofft sich Produktivität durch die strenge Einhaltung eines selbst festgelegten Tagesablaufes und unternimmt mehrere Versuche, seinen Tag fest zu strukturieren:

Ich habe mir fürs erste folgende Zeiteinrichtung vorgenommen:

- 1.) Morgens nach Besorgung des Hauses: Augustinus oder Wittgenstein. Arbeit an diesen Aufzeichnungen.
- 2.) Mittags: Einkäufe u. praktische Erledigungen.
- 3.) Die Arbeit am konkreten Projekt: für's erste Rahel / Gesetz.
- 4.) Der übliche Abend.
- 5.) Vor dem Schlafengehen: „Don Quijote“.¹¹¹

Diese Idee entspricht, wie er feststellt, allerdings nicht seinem Naturell¹¹²:

Gelegentlich spottet man über Th. Mann's [sic] pedantisch geregelten Tag; man sieht nicht, nur so erzwang er sich Ordnung, ohne die kein Werk von Rang möglich ist, aber auch nicht: Zeiten innerer Gelassenheit, die als Gewinn noch über dem Werk stehen. Bald 60 Jahre haben mich gelehrt: alles andere hat zurückzustehen gegenüber dem Ziel der Gelassenheit. Erst wo sie erreicht ist [,] enthüllt sich die Köstlichkeit des Daseins. Erst sie vermag die

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 54.

¹¹⁰ Ebd., S. 38.

¹¹¹ Ebd., S. 54, Eintrag vom 26. Juni 1996.

¹¹² Vgl. ebd.

Liebe aufzuschließen, erst sie, so geht die Hoffnung, Gott zur Rede zu stellen.¹¹³

Seine „schnelle Erschöpfbarkeit“ deutetet der nicht einmal 60-Jährige als Indiz für den Eintritt in eine neue „Lebens-Epoche“, nämlich die des Alters. Dies ist nun einmal so u. du mußt dich darin einrichten.“¹¹⁴ Mit Worten Heiner Müllers summiert Franksen am 14. Februar 1996 seinen damaligen Lebenswandel.

Ich rauche zu viel.
Ich trinke zu viel.
Ich sterbe zu langsam.¹¹⁵

Franksen erlebt die frustrierende Situation, dass die filmisch weniger anspruchsvollen „Straßenfilme“ seine Kapazitäten aufzehren, während Großprojekte, die er gerne und mit viel Herzblut umsetzen würde, keine Interessenten finden. Den Auftrag zum *Preußischen Herrenhaus* kommentiert er am 19. Juli 1996 mit den Worten: „Selbstverständlich, das ließe sich machen; aber es kostete wieder ein halbes Jahr.“¹¹⁶ An diesem Tag listet er auch all jene Filme auf, die ihm wichtiger wären:

Die Hoffnung, hier noch einige Filme machen zu können, die meinen eigenen Arbeitsplänen gerecht würden, muß ich wohl endgültig aufgeben. Es wären dies:

- 1.) Der Rahel-Film sozusagen als Introduction zu:
- 2.) Das jüdisch-deutsche Bildungsbürgertum bis zu seinem Untergang in den 30er Jahren
- 3.) Die Mörder Rathenaus u. ihr Umfeld (dies als Erläuterung zu 2)
- 4.) ‚Todtnauberg‘–Celans u. Heideggers Begegnungen. Der (gescheiterte) Versuch einer Wiederanknüpfung. könnte [sic] ich ausschließlich an diesem

¹¹³ Ebd., S. 44, Eintrag vom 27. Dezember 1995.

¹¹⁴ Ebd., S. 39.

¹¹⁵ Ebd., S. 47, nach Heiner Müller, Zahnfäule in Paris, in: Rotwelsch, Berlin 1982, S. 186.

¹¹⁶ [Collegeblock 13], 1995/96, JFN 1015, S. 62.

,Projekt‘ arbeiten, müßte ich etwa 5–6 Jahre dafür veranschlagen. Dann wäre ich 65.

Außerdem liegen mir am Herzen:

1.) „Abschaum der Erde“ (Arbeitstitel) Benjamin, C. Einstein, Döblin auf der Flucht vor den Deutschen Okkupanten. Synoptisch herangezogen: E. Jünger „Strahlungen“; Sartres Tagebücher u. eben Koestler.

[...]

2.) „Goethe u. sein Chef“

[3.) [...] „Benn / Becher“¹¹⁷

Anhand der Exposés und Aufzeichnungen im Nachlass lässt sich die Liste nicht umsetzbarer Filmprojekte noch erweitern: Bereits 1994 hat Franksen ein Drehbuch namens *Passion* abgeschlossen,¹¹⁸ das sich der Arbeit eines Dokumentarfilm-Teams in Italien widmet. Im Jahr darauf plant er filmische „Hinweise“ auf das Werk von Paul Celan, Nelly Sachs und Rose Ausländer unter der Fragestellung, wie Dichtung nach Auschwitz noch möglich sei.¹¹⁹ Zudem treibt ihn die Geschichte der *Akademie für alte Musik* um,¹²⁰ daneben beschäftigt ihn der Jesuit und Zen-Meister Hugo Makibi Enomiya-Lassalle (Arbeitstitel des geplanten Filmes: *Der Ochse und sein Hirte*¹²¹). 1997 vertieft sich Franksen in Goethe. 1999 plant er dann *Die Ausgewiesenen*¹²², einen großen Film über Flucht und Vertreibung. Zum Januar 2001 schlägt Franksen dem SFB vor, die Dokumentationen *Berlin wird Reichshauptstadt* und *Königskrönung Friedrich I. vor 300 Jahren* umzusetzen.¹²³ Zudem erarbeitet er ein Exposé über *Otto Braun – Preußens letzter Regent*.¹²⁴ All diese Projektideen lassen sich nicht realisieren. Er findet weder im SFB noch extern Abnehmer für diese Stoffe.

¹¹⁷ Ebd., S. 60–61.

¹¹⁸ Vgl. [Anträge auf Filmförderung *Passion*], JFN 232.

¹¹⁹ Vgl. [Exposé Nach Auschwitz], JFN 74, S. 1.

¹²⁰ Vgl. [Vorarbeiten Akamus], JFN 215.

¹²¹ Vgl. „Der Ochse und sein Hirte“, JFN 117.

¹²² Vgl. Die Ausgewiesenen, JFN 149.

¹²³ Vgl. [Vorarbeiten Berlin wird Reichshauptstadt / Königskrönung], JFN 236.

¹²⁴ Vgl. Preußens letzter Regent – Otto Braun, JFN 179.

Im Jahr 2000 diagnostizieren die Ärzte Metastasen in der Lunge und Leber; Franksen muss kürzertreten. Trotzdem lässt er nicht von seiner Arbeit, er feilt am Theatermanuskript *Aias, Ach, Aias – Spiel nach Sophokles*, das er im September 2001 fertigstellt.¹²⁵ Privat trifft er eine wichtige Entscheidung: Am 29. November 2002 heiratet er Monika Jacobs, mit der er seit nunmehr drei Jahrzehnten zusammenlebt. Im selben Jahr hatte der sfb noch einmal ein großes Projekt an ihn herangetragen: Zum 50. Jahrestag des Gesamtrichtfestes der Stalinallee am 27. September gibt die Kulturredaktion eine „gründlich überarbeitete Fassung“ der preisgekrönten Dokumentation *Stalinallee – eine Straße als Symbol* in Auftrag. Franksen macht sich ans Werk, arbeitet am Text, plant ergänzende Dreharbeiten. Dann sagt der Sender das Projekt ab. In einem internen Schreiben des sfb dokumentiert Jürgen Tomm am 17. Oktober 2002 den bitteren Tiefpunkt des Verhältnisses zwischen Sender und Franksen – ausgerechnet bei dessen letzten Auftrag.

Wegen der kurzfristigen Entscheidung für ein leichtes Sommer-Sonderprogramm mußte [...] die Bearbeitung des Franksen-Features aufgegeben werden. Den Auftrag dazu hatte er freilich seit Februar, und zum Zeitpunkt des Abbruchs war die Neukonzeption inkl. Dreherdispo, Texten etc. fertig. Die Absicht Franksen noch in 2002 mit einem anderen Projekt zu entschädigen, hat sich nun endgültig nicht realisieren lassen. Deshalb bitte ich um Zustimmung zu einem Ausfallhonorar in Höhe von € 1.000,--.¹²⁶

Sein Heimatprogramm hat keinen Platz mehr für Franksens Dokumentationen – das herbe Ende seiner langen sfb-Tätigkeit. Sein letzter Film, *Gottfried Semper – Ein Architekt des 19. Jahrhunderts*, wird am 2. November 2003 auf 3sat ausgestrahlt. Er geht auf einen Themenvorschlag der Dokumentarfilmerin Karin Reiss zurück, die angesichts der fortgeschrittenen Krankheit Franksens auch die Realisation übernimmt. Im Exposé dokumentiert Franksen, er sehe „bei dem Film handwerklich und organi-

¹²⁵ Vgl. Aias, ach, Aias, 22. August 2001, JFN 240. Zur Aufführung kam das Stück bislang nicht.

¹²⁶ Die Stalinallee, Film von Jan Franksen 940.54208, rbb-UHA 101, Bd. 7.

satorisch keine besonderen Schwierigkeiten“.¹²⁷ Er berät seine Coautorin im Hintergrund und versucht bereits ein Jahr vor der Ausstrahlung so gut es geht, seine Handschrift einzubringen, wie eine E-Mail belegt:

Ich habe mir Deinen ‚Themenvorschlag‘ für Semper eben angesehen, der das Biographische gut zusammenfasst. [...] Es wäre vielleicht [...] gut, anzudeuten, welchem gedanklichen Leitthema der Film folgen könnte, damit er über das Biografische hinaus eine Richtung bekommt. Und da bietet sich der Satz: ‚Sein Ziel: Wissenschaft, Industrie und Kunst zu verbinden.‘ sofort an. [...] Es lohnt sich wirklich, Zeit darauf zu wenden.¹²⁸

Der Kommentartext und Aufbau des fertigen Filmes lassen von solchen Bestrebungen wenig erkennen. Franksens Markenzeichen, große Themen der Zeit an den Lebensläufen seiner Protagonisten greifbar zu machen, tritt hinter einer akribischen Darstellung der Biographie Sempers zurück.

Parallel zu den Dreharbeiten nimmt Franksen sein letztes publizistisches Projekt in Angriff: Eine sechsteilige Hörbuchreihe mit dem Titel *Briefe & Tagebücher*, die im September 2003 im Klassiklabel „harmonia mundi“ erscheint. Trotz fortgeschrittener Krankheit ediert Franksen in gewohnter Gründlichkeit Quellentexte, die ihn teilweise schon Jahrzehnte beschäftigt und inspiriert haben.¹²⁹ Das Themenspektrum der CD-Reihe spiegelt noch einmal Franksens wichtigste Interessengebiete wider – in all ihrer Vielfältigkeit: Theaterarbeit, Architektur, Theologie und das Werk Goethes. In dieser Hinsicht lässt sich das Editionsprinzip der 69-minütigen Zusammenfassung von Goethes *Italienischer Reise* bezogen auf Jan Franksen auch als Paradigma der gesamten Hörbuch-Reihe lesen: Die Auswahl sei „bemüht, einen Eindruck der Vielseitigkeit von Goethes Anschauungen zu vermitteln: seinen Blick auf Landschaft und Menschen,

¹²⁷ [Exposee Semper], JFN 166, S. 3.

¹²⁸ E-Mail von Jan Franksen an Karin Reiss, 10. Februar 2002, JFN 171, S. 1.

¹²⁹ Eine ca. 150 Blatt starke Materialsammlung ist im Nachlass erhalten: [Materialsammlung Hörbücher], JFN 245, ebenso eine Mappe mit Korrespondenz: [Korrespondenz Hörbücher], JFN 244.

Natur und, natürlich, auch die Kunst.“¹³⁰ Es verwundert kaum, dass der Herausgeber dabei auf das Alterswerk seiner Leitfigur Johann Wolfgang von Goethe zurückgreift. An seinem eigenen Lebensabend präsentierte er dem Publikum

das Werk eines Mannes, der – wie er selbst schreibt – „ganz frei, ganz nach eigenem Wunsch und Willen“ leben wollte; ein Werk der Überwindung der „Midlife-crisis“ eines Mannes, der nach einem neuen Ansatzpunkt, nach einem neuen Kraftquell [...] sucht. Das Fazit lautete: „Ich will fortan nur noch als Künstler leben“. ¹³¹

Als Lektor setzt Jan Franksen keinen Geringeren ein als Bruno Ganz, laut Sprecherportrait „unbestritten de[n] Doyen unter den deutschsprachigen Schauspielern“¹³². Ganz ist zwar der bedeutendste, aber keineswegs der einzige Hochkaräter unter den Mitwirkenden: Elisabeth Trissenaar, Jürgen Hentsch und Gerd Wameling sprechen jeweils ein Hörspiel ein, Franksens Weggefährte Peter Fitz sogar zwei. Neben der Qualität der Sprecher ist es auch die durchdachte Schwerpunktsetzung, die die Reihe von anderen Editionen abhebt. So ergänzt Franksen Goethes Tagebuchaufzeichnungen durch eine Außensicht. Über sich und Goethe nennt er die fast 79-minütige Lesung aus Johann Peter Eckermanns Schriften, in deren Zentrum er die Einleitung zu den *Gesprächen mit Goethe* stellt: „Wir haben in unserem ‚Hörbuch‘ dieser, eigentlich nie gelesenen, Einleitung beträchtlichen Raum zugestanden, um der Person Eckermann, die vielen kaum mehr als ein Wurmfortsatz Goethes gilt, ihr Eigenleben zurückzugeben.“¹³³

Auch dem Komplex Christentum nähert sich Franksen aus zwei unterschiedlichen Perspektiven: Einerseits durch Caterina von Sienas *Briefe an den Papst*, andererseits durch den *Brief an die Römer* des Apostels Paulus in der Übersetzung Martin Luthers. Bemerkenswert ist, mit welcher Souveränität und Selbstverständlichkeit Franksen mit dem biblischen Text um-

¹³⁰ Briefe und Tagebücher, JFN 1003.

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd.

¹³³ Ebd.

geht: Im Werbetext der CD bringt der Jesuitenschüler mit erfrischender Leichtigkeit eine komprimierte Exegese unter:

Paulus war Diasporajude. Etwas jünger als Jesus, wuchs er in seiner Geburtsstadt Tarsus, einer lebhaften multikulturellen Stadt in Kilikien (Kleinasiens), auf. Er galt als einer der heftigsten Verfolger der neuen Christus-Gemeinden. Um so wuchtiger traf ihn die Erleuchtung vor Damaskus (um 36) und seine Berufung: „...als es dem, der mich von meiner Mutter Schoß ausersehen und durch seine Gnade berufen hat, gefiel, seinen Sohn in mir zu offenbaren, damit ich die Heilbotschaft von ihm unter den Heiden verkünde“ (Gal. 1, 15–16). Hier ist, sozusagen in der Nußschale, das Programm des Paulus vor gezeichnet: die Errettung des Menschen durch Gnade und der universale Anspruch der Botschaft Jesu, die Paulus von jetzt ab rastlos durch die bekannte Welt trieb bis zu seiner Gefangenschaft und seinem Tode (um 60). Der Römerbrief zeigt uns ergreifend das innere Bild der Zerrissenheit eines Mannes, ohne den die neue Weltreligion kaum hätte Fuß fassen können.¹³⁴

Dass sich die Reihe, zu der auch die *Tagebücher* Friedrich Hebbels und das *Italienische Reisetagebuch* von Karl Friedrich Schinkel zählen, kaum verkaufte, mag auch an der unerwarteten Einreichung in das Sortiment klassischer Musik bei „harmonia mundi“ liegen. Der gekonnte Einsatz prominenter Sprecher, die inhaltliche Bandbreite der Serie und die perfektionistische Redaktion der einzelnen CDs jedenfalls zeugen von hoher Qualität. Die *Briefe & Tagebücher* summieren das Interessenfeld Franksens und runden somit sein Lebenswerk ab. Vier Monate nach der Veröffentlichung der Reihe erliegt Jan Franksen seinem Krebsleiden. Er verstirbt am 9. Januar 2004 im Alter von 66 Jahren.¹³⁵

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Vgl. dpa, Berliner Fernsehregisseur und Autor Jan Franksen gestorben, 11. Januar 2004.

3 Der Filmessay als Genre

3.1 Gattungen, Genres und Formate

Im Rahmen seiner Seminare an der Freien Universität Berlin diskutierte Jan Franksen mit seinen Studenten die Notwendigkeit, den Filmessay von anderen Filmformen abzugrenzen. Sinn und Nutzen solcher Genrezuordnungen sind in der Filmwissenschaft hoch umstritten. Ein Blick zurück: Nach der Vorführung der ersten Filmexperimente gegen Ende des 19. Jahrhunderts war eine Zuordnung zu Gattungen und Genres vollkommen müßig. Das bewegte Bild war eine Attraktion für Filmpioniere und Premierenpublikum gleichermaßen; Inhalte und Formen ordneten sich der Erprobung der neuen Technik unter. Als Beispiel kann die legendäre Serienphotographie eines galoppierenden Pferdes dienen, die Eadweard Muybridge 1872 anfertigte.¹ Mag sie auch einen echten Jockey auf einem leibhaften Pferd zeigen, die Aufnahmesituation inmitten aufwändiger, technischer Apparaturen ermöglichte es wohl kaum, authentisches Material zu erzeugen, das heute als Dokumentarfilm klassifiziert werden könnte. Für einen Spielfilm fehlte die Handlung; ein Experimentalfilm hätte einen Referenzpunkt benötigt, um mit dessen Konventionen spielen zu können.

Diese drei Gattungen bildeten sich erst mit zunehmender Etablierung des Films und wachsendem Angebot heraus. Es blieb nicht bei dieser grobmaschigen „triadische[n] Gliederung“², die Eva Hohenberger in ihrer Struktur an Goethes Naturformen der Posesie (Epik, Lyrik und Dramatik) erinnert: Es entwickelten sich feinere klassifikatorische Kategorien. Ange-

¹ Vgl. David Fresko, Muybridge's Magic Lantern, in: *Animation* 8 (2013) 1.

² Eva Hohenberger, Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm, ethnographischer Film, Jean Rouch, Hildesheim 1988, S. 114.

trieben vom Wunsch der Filmindustrie, strukturelle Merkmale von Kassenschlagern zu erkennen und auf Folgeproduktionen zu transferieren³, differenzierten sich Genres heraus: Etikettierungen wie Kriminal- oder Kriegsfilm, Actionfilm oder Thriller boten für Filmschaffende Anknüpfungspunkte an frühere Werke und für das Publikum Orientierung bei der Filmauswahl. Diese Einteilung lässt sich durch den Gebrauch von Sub-Genres (z. B. Liebeskomödie, Piratenfilm) noch verfeinern. In jüngster Zeit definieren Fernsehanstalten und TV-Produktionsfirmen sogar noch kleinere Gruppen: Konkrete Manifestationen der Genrekonventionen lassen sie als „Format“ schützen, als „die spezifisch kommerzielle Ausgestaltung und lizenzbundene Festlegung“⁴ einzelner Sendungen mitsamt Anweisungen zu Szenenbild, Beleuchtung und Sounddesign (zum Beispiel bei *Pop Idol*, *Who Wants to Be a Millionaire?*). Lothar Mikos weist darauf hin, dass derlei Zuordnungen bestimmte Erwartungen wecken und daher auch für die Film- und Fernsehwissenschaft relevant werden:

Da sich Konventionen der Erzählung und Darstellung auch im Wissen der Zuschauer niedergeschlagen haben, gibt es einen Zusammenhang zwischen der Zugehörigkeit eines Films oder einer Fernsehsendung zu einer Gattung und einem Genre und der Art und Weise, wie diese Filme oder diese Fernsehsendungen rezipiert werden.⁵

Doch wie einer jeden Regel ist auch den Gesetzen der Genres der Anreiz inhärent, sie zu brechen. Im Zuge der Definition einzelner Genres und Formate regte sich der Widerstand der Filmkünstler: Sie strebten danach, die Grenzen zu überschreiten, ihr Werk nicht in Schubladen einordnen zu lassen. An den Normen des Genres „Western“ entzündete sich bereits in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren die Kritik von Robert Warshow und André Bazin.⁶ Aus dieser Ablehnung des Genrebegriffs entwickelte sich ein konkurrierender filmtheoretischer Ansatz: Die Auteur-Theorie, die

³ Vgl. Barry Keith Grant, *Film genre. Theory and criticism*, Metuchen, NJ 1977, S. 1.

⁴ Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft*, S. 152.

⁵ Lothar Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz 2003, S. 251.

⁶ Vgl. Grant, *Film genre*, S. 1.

sich weniger für Strukturen des Erzählers und Darstellens, als vielmehr für die persönliche Handschrift einzelner Filmemacher interessiert.⁷

Heute stellt sich die Frage nach der Sinnhaftigkeit der Genretheorie auch aus einem anderen Grund. Mit der zunehmenden Medienkonvergenz, dem Verschmelzen der Verbreitungswege, geht auch eine Konvergenz der Formen einher. Durch sie verliert die historisch bedingte Unterscheidung zwischen Film- und Fernsehanalyse an Bedeutung: Rezipienten entscheiden sich spontan, ob sie einen Film im Kino sehen möchten, per DVD, Blu-ray Disc oder Bezahlfernsehen am heimischen Fernsehgerät sichten oder sich mit einem Stream auf Computer- oder gar Handybildschirmen begnügen. Die Filmschaffenden der Gegenwart müssen diese Vielzahl an Veröffentlichungsformen schon im Vorfeld, beispielsweise bei der Wahl der Einstellungsgrößen oder der Auflösung des Bildes, bedenken – zumal etliche Film-Produktionshilfen auf eine spätere Verbreitung über öffentlich-rechtliche Fernsehkanäle und Mediatheken abzielen. Auf Grundlage des Verbreitungsweges definierte Genres wie ‚Fernsehspiel‘, ‚Fernsehdokumentation‘ oder ‚Web Series‘ verlieren mit Fortschreiten dieser Entwicklung an Substanz. Daher unterscheidet die vorliegende Arbeit auch nicht zwischen essayistischen Filmen und Fernsehsendungen, sondern fasst ‚Filmessay‘ als Oberbegriff beider Formen auf.

Die fortschreitende Kenntnis von Genrekonventionen beim Publikum erlaubt ein Spiel mit dessen Erwartungen bis hin zur Auflösung der Genregrenzen. So sind beispielsweise Informations- und Unterhaltungssendungen immer schwerer zu differenzieren. Angesichts zwar trivialer, doch zugleich streckenweise lehrreicher Seifenopern gelangte Elisabeth Klaus zu der Erkenntnis, dass der Dualismus von Unterhaltungs- und Informationsprogrammen „unhaltbar“⁸ sei und verriet die Pointe ihres 1996 publizierten

⁷ Daher verspricht auch dieser Ansatz brauchbare Gedanken zum Essayfilm und wird im Verlauf der Untersuchung aufgegriffen. Grundzüge der Theorie erläutert Alexandre Astruc, *Die Geburt einer neuen Avantgarde. Die Kamera als Federhalter*, in: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hrsg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien 1992, S. 199–204.

⁸ Elisabeth Klaus, *Der Gegensatz von Information ist Desinformation, der Gegensatz von Unterhaltung ist Langeweile*, in: *Rundfunk und Fernsehen* 44 (1996) 3, S. 402.

zierten Aufsatzes gleich in der Überschrift: *Der Gegensatz von Information ist Desinformation, der Gegensatz von Unterhaltung ist Langeweile*. Ein weiterer grundlegender Gegensatz, der von zahlreichen Sendungsformen aufgehoben wird, ist der Dualismus von Dokumentation und Fiktion, der auch ein Kennzeichen des Filmessays ist.

3.1.1 Die Schwierigkeit, Proteus zu bändigen

Bei essayistischen Genres tritt zu den allgemeinen Problemen der Genreforschung eine spezifische Schwierigkeit hinzu: Aufgrund der Wandelbarkeit dieser offenen Form ist es eine Herausforderung, generische Eigenchaften auszumachen. „Proteus zu bändigen“⁹, wie es der Germanist Peter V. Zima formuliert, fällt beim literarischen und filmischen Essay gleichermaßen schwer. Daher werden in diesem Kapitel Ansätze hinsichtlich beider Formen betrachtet. Gerhard Haas nähert sich zunächst über eine beeindruckende Liste der etymologischen und semantischen Ursprünge. Das französische Wort „essai“ leite sich

aus dem nachklassisch vulgärlateinischen ‚exagium‘ her, das die Bedeutung ‚wägen‘, ‚Gewicht‘, ‚Gewichtmaß‘ vertritt. (Dieselbe Wurzel hat auch das spätgriechische hexagon.) Seit dem 4. Jh. ist die hinzukommende Qualität ‚Versuch‘ belegt; in den romanischen Sprachen bildete sich von hier aus eine Reihe neuer konkreter Bedeutungen: Kostprobe, Vorkosten von Getränken und Speisen, Übung, Vorspiel, Probe, Versuchung; ‚Gewichtmaß‘ dagegen bleibt als Bedeutung auf das Lateinische beschränkt. Entsprechend meint ‚essaier‘ im Frankreich des 16. Jhs.: betasten, prüfen, schmecken, erfahren, in Versuchung führen, unternehmen, sich in Gefahr begeben, ein Risiko eingehen, wägen, abwägen, einen Anlauf nehmen.¹⁰

⁹ Peter V. Zima, *Essay / Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays: von Montaigne bis zur Postmoderne*, Würzburg 2012, S. 4.

¹⁰ Gerhard Haas, *Essay*, Stuttgart 1969, S. 1.

In diesem Sinne habe seinerzeit Michel de Montaigne das Wort verwendet, mit dem er seinen Sammelband *Essais* betitelte und somit die Bezeichnung der Textsorte schuf: Er tastet nach der Wahrheit und wende diese dann probeweise an. „Essai“ sei für ihn also kein literarischer, sondern ein methodischer Begriff. Einen Anspruch auf allgemeine Gültigkeit seiner Aussagen erhob Montaigne nicht. Im 1580 datierten Vorwort bekannte sich der französische Philosoph vielmehr zur Subjektivität seiner Aufsätze: „Ich sage dir gleich, daß die Absichten, die ich darin verfolge, nur privater und persönlicher Natur sind.“¹¹ Anspruch und Vorgehen sind es also, die Montaignes Texte von zeitgenössischen Werken abheben; sie sind „essayistisch“ im ursprünglichen Sinne.

Seine zusätzliche Bedeutung als Gattungsbezeichnung erhielt das Wort „Essay“ erst in England, als „Männer wie Bacon [...] ihren locker und unsystematisch zusammengestellten Betrachtungen über Probleme und Aspekte des menschlichen Lebens diesen Titel geben“¹², ergänzt Haas. Eine jede Untersuchung muss also mit der Klarstellung beginnen, ob sie essayistische Darstellungsformen oder essayistische Methodik zum Gegenstand hat. Max Bense bringt den Unterschied auf den Punkt:

Essay heißt auf Deutsch Versuch. Daraus ergibt sich die Frage, ob dieser Ausdruck tatsächlich in der Bedeutung gemeint ist, daß hier literarisch versucht wird, über etwas zu schreiben, in dem Sinne also, daß nur die Aktionen des Geistes und der Hand gemeint sind, oder ob das Nachdenken und das Schreiben über einen bestimmten oder halbbestimmten Gegenstand vom Charakter des Versuchs, des Experiments eben an diesem Gegenstand wird.¹³

In der literatur- und filmwissenschaftlichen Forschung wird diese Frage höchst unterschiedlich beantwortet. David Montero ist sich 2012 in einem Beitrag zur Essayfilmforschung sicher: „Der Essay ist weniger ein Genre

¹¹ Michel de Montaigne, An den Leser, in: Die Essais, Leipzig 1953, S. 41.

¹² Haas, Essay, S. 1.

¹³ Max Bense, Der Essay und seine Prosa, in: Plakatwelt. Vier Essays, Stuttgart 1952, S. 27.

als vielmehr eine Form und eine Einstellung.“¹⁴ Die Gegenposition bezieht René Pfammatter, der sich als einer der wenigen zum Essay als eigenständiges Genre bekennt. Ziel seiner Dissertation sei es, „eine möglichst genaue und sinnvolle Bestimmung der Textsorte Essay vorzunehmen“.¹⁵ Auf zwei- einhalb Seiten listet er acht Merkmale auf, die für einen Essay aus seiner Sicht obligatorisch sind und zwei weitere, die in sechs bzw. elf Varianten auftreten können. Sein Katalog umfasst Forderungen an Länge und Form („Der Text ist kein einzelner Satz. Der Text kann in einer Sitzung gelesen werden“¹⁶, zudem sei er in Prosa zu halten und mit einer Überschrift zu versehen) ebenso wie zum essayistischen Stil. Während sich Pfammatter mit seiner akribischen Auflistung um größtmögliche Schärfe des Begriffs bemüht, vertreten andere Forscher den Standpunkt, eine solch angestrengte Genauigkeit laufe dem Wesen des Essays zuwider. Für Christina Scherer stellt der Essayfilm eindeutig ein Genre dar – ein sicheres Zeichen sei der „Konsens hinsichtlich einer Kanonbildung“¹⁷: Einschlägige Studien fokussierten häufig auf Filme von Chris Marker, Jean-Luc Godard, Alexander Kluge, Harun Farocki, Johan van der Keuken und Hartmut Bitomsky.¹⁸ Ihr drängt sich jedoch der Eindruck auf, dass Essay und Essayfilme sich einer „gattungsdefinitorischen Festschreibung zu entziehen [scheinen]. Der Essayfilm erweist sich als Exponent einer Entwicklung, in der die Grenzen filmischer Gattungsformen gegeneinander durchlässig geworden sind.“¹⁹

Laura Rascaroli sieht es aus ähnlichen Gründen als müßig an, „essayistisches Kino zu übertheoretisieren und es zu einem Genre zu kristallisieren“.²⁰ Daher nimmt sie Abstand von einer Gattungsdefinition;

¹⁴ David Montero, Thinking images. The essay film as a dialogic form in European cinema, Oxford / New York 2012, S. 4, eigene Übersetzung.

¹⁵ René Pfammatter, Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform, Hamburg 2002, S. 160.

¹⁶ Ebd., S. 160.

¹⁷ Vgl. Christina Scherer, Die Subversion dominanter Bilderwelten im Essayfilm, in: Sven Kramer / Thomas Tode (Hrsg.), Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität, Konstanz 2011, S. 144.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Christina Scherer, Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, München 2001, S. 12.

²⁰ Laura Rascaroli, The personal camera. Subjective cinema and the essay film, London 2009, S. 2–3, eigene Übersetzung.

ebenso verfahren Bill Krohn²¹ und Volker Pantenburg²². Mit Referenz auf die beiden letztgenannten verzichten auch Sven Kramer und Thomas Tode auf klare Aussagen und beschränken sich auf eine Auflistung der

eigentümlichen Funktionsweisen und Charakteristika [...], die die Rede vom Essayfilm immer wieder hervorgebracht haben. Der Essayfilm oder das Essayistische im Film wären dann tentative Bezeichnungen für eine künstlerisch-reflexive Praxis, die sich der begrifflichen Fixierung entzieht und zugleich etwas zu denken aufgibt.²³

Angesichts einer solchen Hohlphrase bleibt die Frage offen, ob zu groÙe Unverbindlichkeit nicht eine größere Gefahr für den Erkenntnisgewinn darstellt als ein möglicherweise lückenhafter Definitionsversuch nach Art von Pfammatter. Vielversprechender erscheint Zimas Versuch, einen Mittelweg einzuschlagen:

Könnte es nicht sein, dass der Essay keine Gattung im herkömmlichen Sinne ist, sondern ein Text, der zwischen allen Gattungen gleichsam vermittelt? Denn er kann einerseits in jeder Gattung eingehen [...] ist andererseits aber durchaus in der Lage, die anderen Textsorten – Landschaftsbeschreibung, dramatische Dialoge, Handlungen, zentrale Ereignisse sowie die Briefform – aufzunehmen und für seine Zwecke umzugestalten. Dabei greifen Fiktionalität und Nichtfiktionalität, referentielle und nichtreferentielle Aussagen häufig ineinander. Man könnte dieses Phänomen, die Fähigkeit zur textuellen Symbiose, im Anschluss an Gerhard Haas als Essayismus bezeichnen.²⁴

Um diese Argumentation zu stützen, zitiert Zima die Essayismus-Definition von Haas in einer gekürzten Version als „ein durchwaltendes, andere Formen durchdringendes Gestaltungsprinzip“.²⁵ Ein Blick in seine Quelle

²¹ Vgl. Bill Krohn, Welles, Fernsehen und der Essayfilm, in: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hrsg.), Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien 1992, S. 171.

²² Vgl. Volker Pantenburg, Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard, Bielefeld 2006, S. 144.

²³ Sven Kramer/Thomas Tode, Modulationen des Essayistischen im Film. Eine Einführung, in: dies. (Hrsg.), Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität, Konstanz 2011, S. 15.

²⁴ Zima, Essay/Essayismus, S. 5.

²⁵ Haas, Essay, S. 4.

offenbart ergänzende Informationen zum Bild, das Haas sich von dem Phänomen Essay / Essayismus gemacht hat. Dort heißt es: „Essayismus meint ein durchwaltendes, andere Formen durchdringendes Gestaltungsprinzip (nicht nur die Durchsetzung mit essayistischen Partikeln); im allgemeinen Sinne eine Aussagehaltung, die der des Essays entspricht oder ähnlich ist.“²⁶ Haas unterscheidet demnach zwischen dem Essay als Form und dem Essayismus als Gestaltungsprinzip, das andere Formen durchdringt. Er konkretisiert und reflektiert diesen Standpunkt wie folgt: Es könne

ein Text auch essayistische Züge aufweisen, ohne daß es ein Essay zu sein braucht. [...] Bei der schwierigen Bestimbarkeit der Form gibt der Begriff ‚essayistisch‘ [...] eine Möglichkeit an die Hand, feste Gattungszuordnungen zu umgehen und statt dessen die Aussagehaltung stellvertretend für die Gattung zu nehmen. Das ist im Sinne einer modernen Gattungspoetik, birgt allerdings auch die Gefahr, daß die Zuordnung ‚essayistisch‘ allein aufgrund einzelner, einzeln aber nicht beweiskräftiger Merkmale erfolgt.²⁷

Ein paralleler Zugang – die Suche nach essayistischen Methoden in allen Formen der Literatur und des Filmes bei gleichzeitigem Versuch, den Essay als Genre zu definieren – erscheint unter dieser Perspektive legitim. Max Bense kommt zu einem ähnlichen Schluss. Er beantwortet seine rhetorische Frage, ob der Essay eine Art des Gedankenexperimentes oder ein literarisches bzw. künstlerisches Experiment darstelle, wie folgt: „Es kann sich um beides handeln. Der Essay ist Ausdruck experimentierender Methode des Denkens und des Geistes, aber auch Ausdruck der intellektuellen Tätigkeit, gewissen Gegenständen Konturen zu verleihen, Realität, Sein zu geben.“²⁸

²⁶ Ebd., S. 4.

²⁷ Ebd., S. 4.

²⁸ Bense, *Essay und seine Prosa*, S. 27.

3.1.2 Filmessay oder Essayfilm?

Christina Blümlinger und Constantin Wulff bringen ihre Verunsicherung dem Filmessay gegenüber auch in der Wortwahl zum Ausdruck. Da sich das Genre jeder Festschreibung entziehe, werde „im Untertitel [ihres] Buches mit ‚essayistisch‘ die adjektivische, weniger absolute Form des Begriffs verwendet.“²⁹ Doch selbst die vorsichtigsten Herausgeber werden früher oder später inkonsequent, wie Christina Scherer genüsslich feststellt³⁰: Schon vier Seiten später schwenkt Blümlinger selbst auf die treffendere Bezeichnung „Film-Essay“³¹ um. Diese Nebenbemerkung soll ein Plädoyer für einen bewussten, aber nicht verkomplizierenden Sprachgebrauch sein: Aufgrund der Annahme, dass die verschiedenen Termini vom „essai documenté par le film“ (Bazin³²) über den „audio-visual essay“ (Alter³³) bis hin zu „cinematic essays“ (Montero³⁴) alle auf denselben Begriff hindeuten, werden sie in dieser Arbeit synonym verwendet. Bei Verweisen auf andere Autoren wird die von ihm favorisierte Bezeichnung beibehalten. Lohnend scheint es jedoch, die kompositorische Inversion Filmessay/Essayfilm mit Inhalt zu füllen. „Der Bedeutungsakzent liegt jeweils auf dem zweiten Glied des Kompositums“,³⁵ erläutert Klaus Kanzog und schlägt vor, mit einer Verschiebung dieser Betonung auf das Wort-Bild-Verhältnis des bezeichneten Films hinzuweisen. „Durch das Übergewicht des Wortes/der sprachlichen Amplifikation steht der Film-Essay dem literarischen Essay nahe“³⁶ – daher sei „Film-Essay“ die richtige Wahl, wenn das Wort (vor allem im Filmkommentar) im Vordergrund stehe. Trete das Wort je-

²⁹ Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hrsg.), Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien 1992, S. 7.

³⁰ Scherer, Erinnerung im Essayfilm, S. 22.

³¹ Christa Blümlinger, Zwischen den Bildern/Lesen, in: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hrsg.), Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien 1992, S. 11.

³² Vgl. André Bazin, Lettre de Sibérie, in: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hrsg.), Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien 1992, S. 206.

³³ Vgl. Nora M. Alter, Translating the Essay into Film and Installation, in: Journal of Visual Culture 6 (2007) 1, S. 44–57.

³⁴ Vgl. Montero, Thinking images, S. 47.

³⁵ Klaus Kanzog, Einführung in die Filmpphilologie, München 1991, S. 64, Fn. 90.

³⁶ Ebd., S. 64, Fn. 90.

doch „hinter dem Bild zurück“³⁷, so habe man es mit einem „Essay-Film“ zu tun. Diese Unterscheidung ist wenig sinnvoll, wie auch Franksen stets betont: Es ist ein Charakteristikum der Gattung, Wort und Bild gleichberechtigt nebeneinander zu stellen.³⁸ Als weiteres Argument gegen Kanzogs Differenzierung nennt Scherer die Implikation, „daß nur der gesprochene oder geschriebene Text im Film Essay-Qualitäten aufweist, die Bildebene aber nicht“.³⁹ Auch dieses wäre eine unzutreffende Annahme.

Scherer zieht daher den Sprachgebrauch von Möbius vor: „[R]adikal essayistische“ Filme mit künstlerischem Anspruch, z. B. jene von Chris Marker, bezeichnet er als „Essayfilme“ im engeren Sinn⁴⁰. Davon zu unterscheiden seien Filme, die auf die „Klärung eines Sachverhalts“⁴¹ abzielen und sich dabei von einem „pädagogische[n] und damit wissenschaftliche[n] Impuls“⁴² lenken lassen, z. B. Werke von Harun Farocki. Für diese wählt Möbius die Bezeichnung „Filmessay“.⁴³

In beiden Richtungen kehren jene beiden Verarbeitungsmuster wieder, zwischen denen sich auch der literarische Essay definiert: Kunst und Wissenschaft. Es wäre aber überzogen, beide Richtungen als Gegensätze zu bezeichnen – sie akzentuieren jeweils mehr die Arbeit der Phantasie bzw. die analytische Erkenntnis.⁴⁴

Möbius’ Zweiteilung dramatisiert den Unterschied zwischen den Bezeichnungen Essayfilm und Filmessay nicht, sondern macht ihn urbar zur Kennzeichnung zweier Spielarten des essayistischen Films. Diese Subgenres entlehnern ihre Ausdrucksmittel auch unterschiedlichen Gattungen:

³⁷ Ebd., S. 64.

³⁸ Eine solche Gleichstellung von Wort und Bild wertet Kanzog hingegen als „bloße[] Fokalisierung der Bilder“ ab und bezeichnet das Resultat als „unreinen Essay-Film“, S. 64.

³⁹ Scherer, Erinnerung im Essayfilm, S. 21.

⁴⁰ Hanno Möbius, Das Abenteuer „Essayfilm“, in: Hanno Möbius (Hrsg.), Versuche über den Essayfilm, Marburg 1991, S. 18.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

Der Filmessay empfängt seine wesentlichen Impulse aus dem Bereich des Dokumentarfilms und wäre so auch als ‚essayistischer Dokumentarfilm‘ zu bezeichnen, die [...] Essayfilme jedoch verdanken ihr ästhetisches Repertoire [...] auch dem Experimentalfilm und dem Spielfilm.⁴⁵

Da Scherer als Beispieldfilme ausschließlich letztere heranzieht, verwendet sie in ihren Ausführungen die Bezeichnung „Essayfilm“. In der vorliegenden Arbeit hingegen soll es um „Filmessays“ gehen: Jan Franksen erhob bei seinen essayistischen Werken einen wissenschaftlichen Anspruch, der nicht nur durch seine filmtheoretischen Schriften belegt werden kann,⁴⁶ sondern auch in seiner praktischen Arbeitsweise zum Ausdruck kommt.⁴⁷

3.1.3 Neue Ansätze der Genreforschung

Das Anliegen, ein solches Einzelgenre „mit endgültiger Gesetzesstrenge“⁴⁸ definieren zu wollen, hat die Film- und Fernsehwissenschaft verworfen – gerade bei einer so offenen Form wie der des Essayfilms. So schreibt Nathalie Böhler aus gutem Grund:

Eine Theorie zum Essayfilm muss [...] beschreibend sein, sie versucht Merkmale aufzuzeigen unter Berücksichtigung der Unschärfen, die an den Rändern des Phänomens auftreten. Eine normative Theorie würde der offenen Form des Essayfilms zuwiderlaufen.⁴⁹

⁴⁵ Scherer, Erinnerung im Essayfilm, S. 22.

⁴⁶ Auf den wissenschaftlichen Charakter eines Essays bei gleichzeitig künstlerischer Umsetzung beruft sich Jan Franksen beispielsweise in seiner Erläuterung zu *Der Wanderer und sein Schatten*: [Eine notwendige Vorbemerkung zur Form], JFN 9, S. 1.

⁴⁷ So ähneln Form und Inhalt des 9-seitigen Exposés Goethe und sein Chef (Arbeitstitel) II, JFN 48, eher einer wissenschaftlichen Veröffentlichung als einer bündigen Filmzusammenfassung.

⁴⁸ Georg Lukács, Über Wesen und Form des Essays. Ein Brief an Leo Popper, in: Akzente, Zeitschrift für Dichtung 12 (1965), S. 323.

⁴⁹ Natalie Böhler, A Fortress in Ruins. Atom Egoyans ‚Calendar‘, als Essay betrachtet, in: Cinema 50: Essay, Marburg 2005, S. 80.

Doch seit den 1970er Jahren hält sich die „Sehnsucht, Genres als mehr oder weniger invariante intertextuelle Strukturschemata zu entwickeln“⁵⁰ sie werden teilweise noch immer „als fixe Systeme von Invarianten gedacht“⁵¹. Selbst Kapazitäten wie Zima stoßen bei einem solchen Anspruch an ihre Grenzen, gerade wenn es um eine vielgestaltige Form wie den literarischen Essay geht:

Als schwer bestimmbarer Gattung bringt der Essay die theoretische Problematik zum Ausdruck, die ihm zugrunde liegt: die bescheiden wirkenden Ressourcen des menschlichen Denkens angesichts einer immer komplexer werdenden sozialen Wirklichkeit. Zu dieser Wirklichkeit gehört der Essay selbst, der von Philosophen und Literaturwissenschaftlern auf verschiedene und z.T. widersprüchliche Arten definiert wurde.⁵²

Blümlinger und Wulff treibt „das Grenzüberschreitende und absichtsvoll Vorläufige“⁵³ des Essayfilms gar in die Resignation: Den „Essayfilm‘ als neue Filmgattung oder gar homogenes Genre festzuschreiben“⁵⁴ stellen sie schon zu Beginn ihres Sammelbandes zum Thema fest, verhindere „der Gegenstand [...] selbst“.⁵⁵ Dabei ist es kein Spezifikum des Essayismus, sich als komplexes Phänomen schwer fassen zu lassen. Stellt nicht die begriffliche Fixierung eines jeden wissenschaftlichen Forschungsgegenstandes eine Herausforderung dar? Komplexitätsreduktion muss nicht als Schwäche, sondern kann im Gegenteil als ureigener Zweck von Systematisierungen und wissenschaftlicher Theoriebildung angesehen werden.

Genres als textimmanente, strukturelle Kategorie aufzufassen, gleichsam einer Essenz, die man aus einem vorliegenden Genrekörper destillieren muss, hat sich als nicht zielführend erwiesen:

⁵⁰ Jörg Schweinitz, Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses, Berlin 2006, S. 82.

⁵¹ Ebd., S. 81.

⁵² Zima, Essay/Essayismus, S. 1.

⁵³ Blümlinger u. a. (Hrsg.), Schreiben Bilder Sprechen, S. 7.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd.

Heute hat sich in der Filmwissenschaft die theoretische Vorstellung von Genres als dynamische, historisch wandelbare, sich überlappende, kontextabhängige Strukturkomplexe gegenüber einem rein taxonomischen, essentialistischen Genrekonzept durchgesetzt. Genres stellen nicht nur deskriptive Bezeichnungen dar, sondern sind multidimensionale Konstrukte.⁵⁶

Zu diesem Ergebnis kommen Markus Kuhn, Irina Scheidgen und Nicola Valeska Weber, die die erste deutschsprachige systematische Einführung in die *Filmwissenschaftliche Genreanalyse* veröffentlichten. Sie entwickeln darin ein dynamisch-strukturelles, diskursiv-kontextuelles Genremodell, das sich vor allem aus zwei Strömungen der aktuellen Filmwissenschaft speist: der Definition des Genres als kognitivistisches Phänomen und als intermediales Cluster. Die erste Perspektive basiert auf der Hypothese des Konstruktivisten Siegfried J. Schmidt, „daß Gattungskonzepte und -bezeichnungen nach dem Muster kognitiver Schemata funktionieren und wie diese der Komplexitätsreduzierung [...] dienen, indem sie in instabilen kognitiven Prozessen temporär oder dauerhaft wirksame Muster bzw. Ordnungen bilden.“⁵⁷

Solche kognitiven Programme werden durch Sozialisation und Bewährung in sozialer Interaktion und Kommunikation erworben und bestätigt bzw. langfristig modifiziert. Gewissermaßen im Sinne eines Ökonomieprinzips beschleunigen die kognitive Prozesse, indem statt einer langwierigen Folge von Einzeloperationen eine komplexe Operation erfolgt, etwa eine Gestaltwahrnehmung, die sich nicht sukzessive über die Aggregation von Detailwahrnehmungen vollzieht, sondern gewissermaßen ‚auf einen Schlag‘.⁵⁸

Einen solchen Verständigungsbegriff verhandelten im Falle des Genres die Produzenten und Rezipienten des Filmes; es gehe dabei, wie Yale-Professor

⁵⁶ Markus Kuhn / Irina Scheidgen / Nicola Valeska Weber, Genretheorien und Genrekonzepte, in: dies. (Hrsg.), *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*, Berlin 2013, S. 16.

⁵⁷ Siegfried J. Schmidt, *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur*, Frankfurt am Main 1994, S. 168.

⁵⁸ Ebd., S. 169.

Francesco Casetti es ausdrückt, „letztlich um die Suche nach einem Sinn der Mitteilung [...], der beiden Parteien einleuchtet (oder, wenn man so will, um die gemeinsame Konstruktion eines solchen Sinns)“⁵⁹, mithin um die Schließung eines kommunikativen Vertrages.⁶⁰ Filmschaffende nutzen Genrekonventionen, um ein prognostiziertes Bedürfnis ihres Publikums zu befriedigen. Anders herum ziehen die Rezipienten die Konventionen heran, um auf die Intentionen der Produzenten zu schließen. Diesen gegenseitigen intersubjektiven Austausch bezeichnet Schmidt – der Marotte der Konstruktivistischen folgend, möglichst zahlreiche Phänomene mit einem Selbstkompositum zu apostrophieren, – als „Aufbau von Erwartungserwartungen“.⁶¹

Ebendiese zentrale Rolle von Erwartungen an ein Genre macht die Herangehensweise der Kommunikationstheoretiker attraktiv für sogenannte Genrefilme, also stark normierte Formen wie Western, Sitcom oder Melodrama: Hier spielt die Vorhersehbarkeit der Form eine entscheidende Rolle bei der Medienproduktion und -auswahl; ganz „im Unterschied zu Filmen, die sich der Zugehörigkeit zu einem Genre zu entziehen scheinen, wie Experimental- oder Autorenfilme“⁶², so Casetti selbst. Für die Analyse des Filmessays ist dieser konstruktivistische Ansatz also ungeeignet: Filmessayisten ignorieren Konventionen oder reiben sich an ihnen – und Vorhersehbarkeit und Vereinfachung sind wohl für keinen Zuschauer ein Auswahlkriterium für Essayfilme.

3.1.4 Das Genre als diskursives Cluster

Vielversprechender erscheint der zweite Ansatz, den Kuhn, Scheidgen und Weber heranziehen: Genres als intermediale, ‚generische Cluster‘.⁶³ Dieser

⁵⁹ Francesco Casetti, Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag, in: *montage/av* 10 (2001) 2, S. 159.

⁶⁰ Ebd., S. 161.

⁶¹ Schmidt, Kognitive Autonomie, S. 172.

⁶² Casetti, Filmgenres, S. 162.

⁶³ Vgl. Kuhn/Scheidgen/Weber, Genretheorien und Genrekonzepte, S. 23.

Begriff kam erstmals 1999 auf einem Doktorandencolloquium der Universität Wisconsin-Madison zur Sprache und wurde zwei Jahre später von Jason Mittell in einem stark beachteten Aufsatz im *Cinema Journal* ausgeführt.⁶⁴ Mittell zielt auf die Fernsehanalyse, legt sein Konzept aber explizit medienübergreifend an: Ein Genre könne sich in Film und Fernsehen, im Internet oder in Computerspielen gleichermaßen ausdrücken.⁶⁵

Das Ziel der Analyse generischer Diskurse ist nicht eine ‚korrekte‘ Definition, Interpretation oder Evaluation eines Genres, sondern das Erforschen des materiellen Niederschlags dessen, wie Genre kulturell definiert, interpretiert und evaluiert werden. Indem wir Abstand von dem Anspruch nehmen, eine letztgültige Definition [...] zu formulieren, schärfen wir unseren Blick für größere kulturelle Zusammenhänge, in denen Genres stehen. Forschungsfragen lauten dann nicht mehr „Was bedeutet ein Genre?“ oder „Wie können wir ein Genre definieren?“, sondern [...] vielmehr „Was bedeutet ein bestimmtes Genre für eine bestimmte gesellschaftliche Gruppe?“⁶⁶

Weshalb der kulturelle und historische Kontext der ausschlaggebende Faktor bei der Genrekonstitution ist, zeigt ein einfaches Beispiel: Es kann angenommen werden, dass das britische Fernsehpublikum der 1970er Jahre einen anderen Begriff von Komödien hat als indische Bollywood-Produzenten unserer Tage. Wenn sich schon ein so breites und bekanntes Filmgenre nicht kontextunabhängig beschreiben lässt, so gilt dies erst recht für eine Form, die sich per se einer begrifflichen Fixierung entzieht, den Filmessay. An die Stelle einer verbindlichen Genreddefinition, die als dem Text inhärent betrachtet wird, setzt Mittell einen dynamischen Genrebegriff, der sich je nach Forschungsinteresse aus anderen Merkmalen zusammensetzen kann. Malte Hagener sieht darin die Methode klassischer Genreforschung auf den Kopf gestellt:

⁶⁴ Mittell, Cultural Approach, S. 3–24; der Aufsatz ging später als ein Kapitel in sein Lehrbuch ein: Jason Mittell, *Genre and television. From cop shows to cartoon in American culture*, New York/London 2004, S. 1–27.

⁶⁵ Kuhn et al., Genretheorien, S. 14–15.

⁶⁶ Mittell, Cultural Approach, S. 9, eigene Übersetzung.

[Im Cluster] werden einzelne Elemente unter bestimmten Gesichtspunkten zusammengefasst, die dennoch ihre Singularität behalten. Ein Cluster deckt seinen Konstruktionscharakter bewusst auf und operiert anti-essenziell, fasst Elemente zusammen und diskutiert ausgehend davon eine gemeinsame Schnittmenge. Der Begriff Cluster impliziert ebenfalls, dass sich die einzelnen Elemente auch anders zusammenfassen lassen und es sich lediglich um eine temporäre Konfiguration handelt.⁶⁷

Damit erübrigt sich auch die leidenschaftlich, aber ergebnislos diskutierte Frage nach einer eindeutigen Zuordnung eines gegebenen Films zu einem bestimmten Genre: Cluster können per definitionem nicht disjunkt sein. „Es gibt kaum einen Film, der sich exklusiv nur einem einzigen Genre zuordnen lässt. Weil die Merkmale kombinierbar sind und Genres einem geschichtlichen Wandel unterliegen, entziehen sich Genrebezeichnungen einer übergreifenden Systematik.“⁶⁸

Wie disparat Genrekataloge aufgebaut sein können, wird schon offenbar, wenn man sich die Liste historisch gewachsener „Hauptgenres“ bzw. „Major Genres“ der Hollywood-Produktionen ansieht: Western, Komödie, Musikfilm, Kriegsfilm, Thriller, Kriminal- bzw. Gangsterfilm, Horror und Science Fiction.⁶⁹ Während sich das erste Genre hauptsächlich durch den Spielort (Mittlerer Westen der USA) und die Zeit der Spielhandlung definiert, hebt das zweite auf die Intention ab, das dritte auf bevorzugte formale Mittel, das vierte auf ein Thema des Films u.s.w.; Überschneidungen sind programmiert: „Im streng philosophischen Sinne wäre hier von Kategorienfehlern zu sprechen.“⁷⁰ Der Versuch einer eindeutigen Zuordnung ist ein aussichtloses Unterfangen. Ein gutes Beispiel dafür gibt Lothar Mikos, der *Titanic* als romantischen Liebesfilm und gleichzeitig als Katastrophenfilm klassifiziert. Je nachdem, welches Muster erwartet und bevorzugt wird, kann die zwischenmenschliche Beziehung oder der

⁶⁷ Malte Hagener, Der Begriff Genre, in: Rainer Rother / Julia Pattis (Hrsg.), *Die Lust am Genre. Verbrechergeschichten aus Deutschland*, Berlin 2011, S. 19.

⁶⁸ Kuhn et al., *Genretheorien*, S. 26.

⁶⁹ Stephen Neale, *Genre and Hollywood*, London / New York 2000, S. 15.

⁷⁰ Hagener, Der Begriff Genre, S. 13.

Untergang des Schiffs als Folie für die jeweils andere Lesart betrachtet werden.⁷¹ Legt man Mittells Genrebegriff einer Analyse des Films zugrunde, ist diese Doppelzugehörigkeit kein Problem – je nach Forschungsinteresse kann man *Titanic* in das Korpus aufnehmen, ohne damit andere Cluster zu diskreditieren.

Dies ist ein entscheidender Grund dafür, sein Modell für die Analyse offener Genres zu nutzen. So kann Jan Franksens Film *Carl Sternheim* hier als Filmessay analysiert werden, ohne ihm damit Qualitäten als biographischer Film oder als „Dokumentarbericht“⁷² abzusprechen. All dies wären sich überschneidende Cluster mit gleicher Legitimität. Genretheorien, die sich ausschließlich auf den Text beziehen, müssten sich an dieser Stelle in Ungenauigkeiten oder Widersprüche verwickeln: Ist das Spannungsverhältnis von Dokumentation und Fiktion nun wesentlich für den Filmessay oder nicht? Wer hat Recht – der Filmschaffende oder der Kritiker? Soll sich der Wissenschaftler aufschwingen, einen der beiden über den Film zu belehren? Die diskursive Analyse hingegen profitiert von einem solchen Widerspruch: Durch sie können die Perspektive des Produzenten, die Merkmale des Texts und die Perspektive des Rezipienten kontrastiert und zu einem facettenreichen Bild zusammengefügt werden. Eine solche Multiperspektivität und Flexibilität mündet keinesfalls in Beliebigkeit; im Gegenteil. Während sie im Zeitverlauf flexibel sind, sind sie als Momentaufnahmen in sich stimmig.

Diskurstheorie bietet mit diskursiven Clustern ein Modell an, das Flexibilität auch in ‚Flux-Genres‘ [wie beispielsweise Sitcoms, cr] gerecht wird. Definitionen und Meinungen fügen sich zu jeder gegebenen Zeit zu einem kohärenten und stimmigen Genre. Doch diese Cluster sind bruchstückhaft und transitisch, verschieben sich im Laufe der Zeit und nehmen je nach Kontext neue Bedeutungen an. [...] Somit sind generische Cluster gleichzeitig flüssig und feststehend, Prozesse in Bewegung und stabile Produkte.⁷³

⁷¹ Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 257.

⁷² Als „Dokumentarbericht“ ist der Film in der Annotation klassifiziert: Rundfunk Berlin-Brandenburg, Fernseharchiv, FESAD-ID 206519.

⁷³ Mittell, Cultural Approach, S. 10–11, eigene Übersetzung.

Aufgrund dieser Offenheit erscheint der neue Genrebegriff für ein wandelbares Untersuchungsobjekt wie den Filmessay geeignet. Die Mehrheit der vorangegangenen Definitionen (beispielsweise Scherer, Filser) sind zwar „in ihrem Kern essentialistisch [konzipiert, cr], auch wenn sie bereits auf die Diskurspraxis und den Produktions- und Rezeptionskontext sowie die historische Dynamik“⁷⁴ verweisen. Im Gegensatz dazu greift diese Arbeit auf den Begriff des Clusters zurück und macht sich die dritte von vier vorgeschlagenen Definitionen des Modells von Kuhn et al. zu eigen:

Genres basieren auf Gruppen von Filmen, die aufgrund gemeinsamer Merkmale in einer kulturell eingebundenen Produktions-, Rezeptions- und/oder Diskurspraxis in einer bestimmten historischen Phase in einem bestimmbaren Kontext unter einem spezifischen Genrebegriff einander zugeordnet worden sind. Es handelt sich – im Sinne eines Clusters – um eine Ansammlung von Strukturmerkmalen, die sich in immer wieder neuen wandelbaren Zusammenschlüssen konfigurieren können. Genres lassen sich nicht allein an einer Gruppe von Filmen festmachen, sie existieren vielmehr erst durch die Zirkulation und Rezeption von Texten im kulturellen Kontext.⁷⁵

Diese Definition geht von einer Gruppe an Filmen aus, die ein Set von Merkmalen teilen, präsentiert diese Zusammenstellung jedoch ihrem jeweiligen kulturellen und historischen Kontext. Kuhn et al. kommentieren, eine derartige Analyse zeichne sich

durch ein breit gefächertes Vorgehen aus: Um die sich wandelnden Konfigurationen eines Genres – die sich jeweils erst durch die Zirkulation von Texten im Spannungsfeld aus Text, Kontext und Kultur bilden – zu analysieren, müssen sowohl Genrefilme selbst betrachtet werden als auch deren Verhältnis zu den sie prägenden Diskursen, die z. B. anhand von Quellen zur Produktion und Rezeption aufgearbeitet und zueinander und zu den Filmen in Beziehung gesetzt werden.⁷⁶

⁷⁴ Kuhn et al., Genretheorien, S. 22.

⁷⁵ Ebd., S. 22–23.

⁷⁶ Ebd., S. 23.

3.2 Über Wesen und Form des literarischen Essays

Nach Jan Franksens fester Überzeugung ist die Ästhetik des Films ein „sehr umfassendes Gebiet, das nur im Zusammenhang des Gesamtbereichs der Ästhetik erörtert werden kann“.⁷⁷ So verwundert es nicht, dass Jan Franksen auch auf die Theorie des literarischen Essays Bezug nimmt. Theodor W. Adornos Aufsatz *Der Essay als Form* beispielsweise exzerpierte Franksen zur Vorbereitung seines Seminars im Wintersemester 1974/75 detailliert.⁷⁸ Dieser Klassiker und die beiden zeitgenössischen Aufsätze von Georg Lukács und Max Bense, auf die er sich bezieht, legen den Grundstein für den Theorieteil der vorliegenden Arbeit. Alle drei Texte nutzen denselben methodischen Zugang: „Nicht durch Definitionen, sondern durch sorgfältige Beschreibung des Phänomens versuchen Lukács, Bense und Adorno in ihren auf je andere Weise bedeutsamen Aufsätzen das Wesen des Essays darzustellen.“⁷⁹ Welche dieser Beschreibungen können auf das Phänomen Filmessay übertragen werden?

3.2.1 Georg Lukács

Im Rahmen eines Briefwechsels tauschte sich Georg Lukács intensiv mit seinem Freund Leo Popper *Über Wesen und Form des Essays* aus. Unter diesem Titel stellte der damals 25-jährige Lukács einen dieser Briefe seiner Essaysammlung *Die Seele und die Formen*⁸⁰ voran, die 1911 erschien.⁸¹ In dem programmatischen Beitrag beschäftigt er sich mit der Frage, ob es sinnvoll und möglich sei, Essays zu einem Sammelband, zu einer neuen Einheit zusammenzufügen. Es komme ihm „nicht darauf an, was diese

⁷⁷ Brief von Jan Franksen an Prof. Horst Hirsig, 9. April 1972, UdK-Archiv Bestand 16, Nr. 5971, S. 2.

⁷⁸ [Collegeblock 4], JFN 1007, S. 17, enthält beispielsweise Stichpunkte zu Theodor W. Adorno, *Der Essay als Form*, in: ders. (Hrsg.), *Noten zur Literatur I*, Frankfurt am Main 1958, S. 9–49.

⁷⁹ Haas, *Essay*, S. 39.

⁸⁰ Georg Lukács, Ein Brief an Leo Popper, in: ders. (Hrsg.), *Die Seele und die Formen*, Berlin 1911, S. 3–39.

⁸¹ Der Brief wurde später veröffentlicht in: Akzente, Zeitschrift für Dichtung 12 (1965), S. 322–342. Aus dieser Fassung wird im Folgenden zitiert.

Essays als ‚literarhistorische‘ Studien bieten könnten, sondern nur, ob etwas in ihnen ist, wodurch sie zu einer neuen, eigenen Form werden und ob dieses Prinzip in jedem das gleiche ist“.⁸² Dieses Prinzip betrachtet er auf beide Weisen, die oben skizziert wurden: Ihn interessierten an den Essaytexten gleichermaßen „die Art ihrer Anschauung und ihr Gestalten“.⁸³

Wie selbstverständlich und ohne nähere Erläuterung stellt Lukács die Formen Essay und Kritik gleich, gebraucht die beiden Bezeichnungen gar synonym. Aus seiner Perspektive deuten sie auf denselben Begriff hin. Essays bezügen sich generell auf andere Kunstformen, zum Beispiel als Buchbesprechung, selbst wenn das alles „nebensächlich konkrete“⁸⁴ des behandelten Werkes außer Acht gelassen und es somit nur „als Sprungbrett“⁸⁵ benutzt werde. Hier seien

die Fragen unmittelbar an das Leben selbst gerichtet; sie brauchen keine Vermittlung von Literatur oder Kunst. Und gerade die Schriften der größten Essayisten sind solcher Art: Platons Dialoge und die Schriften der Mystiker, Montaignes Essays und Kierkegaards imaginäre Tagebuchblätter und Novellen.⁸⁶

Diese Sichtweise des Essays als Kritik – sei es als Besprechung eines Werkes oder als Rezension des Lebens schlechthin – erklärt die Stoßrichtung der Argumentation, die Bense relativieren und der Adorno gar explizit widersprechen wird. Sie gliedert sich in zwei Teile: Zunächst soll der Essay der Sphäre der Wissenschaft oder der Kunst zugeschlagen werden, im Anschluss soll die Form als sinnlich oder abstrakt attribuiert werden.

Seine Antwort auf die erste Frage nimmt Lukács gleich vorweg: Er spricht von Beginn an von der „Kritik, de[m] Essay [...] als Kunstwerk,

⁸² Lukács, Wesen und Form, S. 322.

⁸³ Ebd., S. 322.

⁸⁴ Ebd., S. 339.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd., S. 324.

als Kunstgattung“.⁸⁷ Diese Setzung untermauert er zunächst mit einem mehrstufigen Autoritätsargument:

Wilde und Kerr machten eine Weisheit nur allen geläufig, die schon in der deutschen Romantik bekannt war, deren letzten Sinn die Griechen und die Römer ganz unbewußt als einen selbstverständlichen empfanden: daß Kritik eine Kunst und keine Wissenschaft sei. [...] „Ja, wenn Kritik eine Wissenschaft wäre“, schreibt Kerr. „Aber das Imponderabile ist zu stark. Sie ist im schönsten Fall eine Kunst.“⁸⁸

So berechtigt Alfred Kerrs Hinweis auf die Unwägbarkeiten des Genres ist, so disputabel erscheint die Schlussfolgerung, Kritik generell zur Dichtkunst zu erheben oder gar mit den Gattungen Epik, Lyrik und Dramatik auf eine Stufe zu heben. „Solch Selbstbewußtsein ist imponierend“⁸⁹, kommentieren daher Kerr-Herausgeber Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar und bezeichnen seine Auffassung als

durchaus nicht unproblematisch. Die Überleitung des Kritikers zum Künstler verwischt jene Grenze zwischen Bericht und ästhetischer Gestaltung, die Urteile erst ermöglicht. Wenn die Bewertungsgrundlage sich dem Prinzip der distanzierten Reflexion nicht mehr verdankt, besteht die Gefahr, in bloßem Subjektivismus abzuleiten.⁹⁰

Dass Kerr als Großmeister des Genres dieser Gefahr widerstand, sei dessen Sachkunde und Sprachgewandtheit zu verdanken. Aus Kerrs künstlerischem Anspruch jedoch ein allgemeines Formmerkmal des Essays zu deduzieren, bedarf weiterer Begründung. Diese sucht Lukács in der Differenz zwischen Wissenschaft und Kunst, zweier Pole, in deren Spannungsfeld er den Essay wähnt. Der Unterschied sei grundlegend:

⁸⁷ Ebd., S. 322.

⁸⁸ Ebd., S. 322–324, unter Rekurs auf Alfred Kerr, Vorwort zum ersten Band, in: Das neue Drama. Die Welt im Drama I, Berlin 1917, S. 13 (Erstveröffentlichung 1904).

⁸⁹ Hermann Haarmann/Klaus Siebenhaar, Standpunkte, Aussichten, Phantasien. Anmerkungen zur Essayistik Alfred Kerrs, in: Alfred Kerr, Werke in Einzelbänden, Bd. 3: Essays. Theater, Film, Berlin 1991, S. 430.

⁹⁰ Ebd., S. 430.

In der Wissenschaft wirken auf uns die Inhalte, in der Kunst die Formen; die Wissenschaft bietet uns Tatsachen und ihre Zusammenhänge, die Kunst aber Seelen und Schicksale. Hier scheiden sich die Wege, hier gibt es keinen Ersatz und keine Übergänge. Wenn auch in den primitiven, noch nicht differenzierten Epochen Wissenschaft und Kunst (und Religion und Ethik und Politik) ungetrennt und in Einem sind, sobald die Wissenschaft losgelöst und selbständige geworden ist, hat alles Vorbereitende seinen Wert verloren.⁹¹

Während wissenschaftliche Texte von neuen Erkenntnissen überholt und somit überflüssig werden könnten, bliebe die Schönheit der Form bestehen – darin liege auch der Wert der Essays – und zwar der sogenannten „wahrhaftigen Essays“⁹² in Abgrenzung zu „nützlichen, aber unberechtigterweise Essays genannten Schriften, die uns nie mehr geben können, als Belehrung und Data und ‚Zusammenhänge‘“⁹³. In dieser kunstvollen Schönheit stehe der Essay der Dichtung nahe, sei ihr aber nicht zuzurechnen: „Wenn ich [...] von dem Essay als Kunstform spreche, so tue ich es [...] aus der Empfindung heraus, daß er eine Form hat, die ihn mit endgültiger Gesetzesstrenge von allen anderen Kunstformen trennt.“⁹⁴ Um diese Eigenständigkeit aufzuzeigen, holt Lukács sehr weit aus. Mit Beispielen aus dramatischen Werken spickt er seine Überleitung zum Gegensatz von Sinnlichkeit und Abstraktion: Konkrete Erlebnisse empfinde der Mensch anders als deren Verallgemeinerungen.

Es gibt also zwei Typen seelischer Wirklichkeiten: *das Leben* ist der eine und das *Leben* der andere; beide sind gleich wirklich, sie können aber nie gleichzeitig wirklich sein. [...] Seitdem es ein Leben gibt und die Menschen das Leben begreifen und ordnen wollen, gab es immer diese Zweiheit in ihren Erlebnissen.⁹⁵

⁹¹ Lukács, Wesen und Form, S. 324.

⁹² Ebd., S. 323.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd., S. 326, Kursivierung im Original.

Diese Differenz zwischen dem direkten Erleben des Besonderen und einer begrifflichen Verallgemeinerung, die für die Kritische Theorie konstitutiv werden wird, zieht Lukács heran, um literarische Darstellungsformen zu unterscheiden:

Dieselbe Zweiheit scheidet auch die Ausdrucksmittel; der Gegensatz ist hier der des Bildes und der der „Bedeutung“. Das eine Prinzip ist ein Bilder-Schaffendes, das andere ein Bedeutungen-Setzendes; für das eine gibt es nur Dinge, für das andere nur deren Zusammenhänge, nur Begriffe und Werte. Die Dichtung an sich kennt nichts, was jenseits der Dinge wäre; ihr ist jedes Ding ein Ernstes und Einziges und Unvergleichliches. Darum kennt sie auch die Fragen nicht: man richtet an reine Dinge keine Fragen, nur an ihre Zusammenhänge.⁹⁶

Die Kritik hingegen kenne „kein Leben der Dinge, keine Bilder, nur Transparenz, nur etwas, das kein Bild vollwertig auszudrücken fähig wäre“⁹⁷ So sei sie von der Dichtung zu unterscheiden.

Noch ein weiteres Unterscheidungsmerkmal führt Lukács im Folgenden auf: den Umgang mit der „Wahrheit“. Ohne die „Frage des Pilatus aufwerfen“⁹⁸ zu wollen, weist er darauf hin, dass der Kritiker sich stets auf das vorliegende Objekt seiner Kritik beziehen müsse und insoweit der Wahrheit verpflichtet sei. Der Dichter hingegen könne aus dem leeren Nichts herausheben. In anderen Worten: „Die Dichtung nimmt aus dem Leben (und aus der Kunst) ihre Motive; für den Essay dient die Kunst (und das Leben) als Modell.“⁹⁹ Eine Analogie zur bildenden Kunst illustriert diese These: Portraitmalerei provoziere stets die Frage, ob das Bild dem Modell ähnlich sehe, ob es wesentliche Züge abbilde. Um die Qualität eines Landschaftsgemäldes zu bewerten, sei die Frage, welche Landschaft

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd., S. 326. Die strikte Trennung von Bild und Bedeutung relativiert Lukács gleich auf der folgenden Seite, da jedes Bild auch auf Außerbildliches verweise und jede Bedeutung in Bilder gehüllt sei. Zu analytischen Zwecken halte er jedoch an der Unterscheidung fest.

⁹⁸ Ebd., S. 332.

⁹⁹ Ebd., S. 333.

abgebildet sei, nicht notwendigerweise zu klären. Ähnlich verhalte es sich mit Essays und Dichtung. Selbst wenn sich der Essayist also von seinem Gegenstand rasch löse, so beziehe er sich stets auf etwas bereits Geformtes, das er kritisere: „Der Essay ist ein Gericht, doch nicht das Urteil ist das Wesentliche und Wertentscheidende an ihm [...], sondern der Prozeß des Richtens.“¹⁰⁰

Trotz dieser ausführlichen Charakterisierung der Kunstform Essay – er grenzt sie von der Wissenschaft ebenso ab wie von der Dichtung und beantwortet die Frage nach der Möglichkeit und Sinnhaftigkeit eines Essay-Sammelbandes faktisch durch die Veröffentlichung desselben – resümiert Lukács:

Die Form des Essays hat bis jetzt noch immer nicht den Weg des Selbständigerwdens zurückgelegt, den ihre Schwester, die Dichtung, schon längst durchlaufen hat: den der Entwicklung aus einer primitiven, undifferenzierten Einheit mit Wissenschaft, Moral und Kunst.¹⁰¹

3.2.2 Theodor W. Adorno

An diesem Punkt entfacht sich die Kritik Theodor W. Adornos. Die Trennung von Kunst und Wissenschaft, auf die auch Lukács seine Ausführungen stützt, führe dazu, dass der Essay in Deutschland „als Mischprodukt verrufen“¹⁰² sei, konstatiert Adorno zu Beginn seines Aufsatzes *Der Essay als Form*. In einer „Arbeitsteilung des kosmos noetikos“¹⁰³, die „Kunst als Reservat von Irrationalität einhegt, Erkenntnis der organisierten Wissenschaft gleichsetzt und was jener Antithese nicht sich fügt als unrein

¹⁰⁰ Ebd., S. 341.

¹⁰¹ Ebd., S. 336.

¹⁰² Theodor W. Adorno, Der Essay als Form, in: ders. (Hrsg.), Noten zur Literatur I, Frankfurt am Main 1958, S. 9.

¹⁰³ Ebd., S. 21.

ausscheiden möchte“¹⁰⁴, sieht Adorno eine Freiheitsbeschränkung, die historisch begründet sei.

In Deutschland reizt der Essay zur Abwehr, weil er an die Freiheit des Geistes mahnt, die, seit dem Mißlingen einer seit Leibnizischen Tagen nur lauen Aufklärung, die heute, auch unter den Bedingungen formaler Freiheit, nicht recht sich entfaltete, sondern stets bereit war, die Unterordnung unter irgendwelche Instanzen als ihr eigentliches Anliegen zu verkünden.¹⁰⁵

Unter Verwendung der Erklärungsmuster seiner *Dialektik der Aufklärung* sucht Adorno den Ursprung der Separation von Wissenschaft und Kunst in der „Vergegenständlichung der Welt im Verlauf fortschreitender Entmythologisierung [...]; ein Bewußtsein, dem Anschauung und Begriff, Bild und Zeichen eins wären, ist, wenn anders es je existierte, mit keinem Zaubertrank wiederherstellbar, und seine Restitution fiele zurück ins Chaotische“.¹⁰⁶ Doch Abstand von dieser Utopie der wiederhergestellten Einheit zu nehmen, ist in Adornos Augen eine falsche, eine fatale Konsequenz.

Der Abscheu vor der anachronistischen Vermischung heiligt nicht eine nach Sparten organisierte Kultur. In all ihrer Notwendigkeit beglaubigen jene Sparten institutionell doch auch den Verzicht auf die ganze Wahrheit. Die Ideale des Reinlichen und Säuberlichen, die dem Betrieb einer veritablen [sic], auf Ewigkeitswerte geeichten Philosophie, einer hieb- und stichfesten, lückenlos durchorganisierten Wissenschaft und einer begriffslos anschaulichen Kunst gemein sind, tragen die Spur repressiver Ordnung.¹⁰⁷

Der Geist jedoch lasse sich sein Betätigungsgebiet nicht diktieren; dies habe er mit der Form des Essays gemein: „Der Essay aber lässt sich sein Ressort nicht vorschreiben.“¹⁰⁸ Damit spielt Adorno nicht nur auf die thematische

¹⁰⁴ Ebd., S. 9.

¹⁰⁵ Ebd., S. 10–11.

¹⁰⁶ Ebd., S. 16.

¹⁰⁷ Ebd., S. 18.

¹⁰⁸ Ebd., S. 11.

Vielfalt an, die sich essayistisch bearbeiten lässt, sondern denkt auch an methodische Freiheiten jenseits konventioneller Muster und Erwartungen: „Anstatt wissenschaftlich etwas zu leisten oder künstlerisch etwas zu schaffen, spiegelt noch seine Anstrengung die Muße des Kindlichen wider, die ohne Skrupel sich entflammt an dem, was andere schon getan haben.“¹⁰⁹ Während Adorno mit Lukács darin übereinstimmt, dass der Essay sich stets an „etwas bereits geformten“¹¹⁰ entzünde, so grenzt er sich mit der Betonung einer Freiheit in der Wahl der Mittel von ihm ab: Der Essay „suspendiert [...] den traditionellen Begriff von Methode“¹¹¹, „er verfährt, wenn man will, methodisch unmethodisch“¹¹². Auf geradezu kindliche Art spielt der Essayist mit seinen Gedanken und Eindrücken und generiere so neue Gedanken, statt systematischen Wissensgewinn anzustreben, wie es den Wissenschaftler auszeichnet. Damit ist sein Gelingen nicht von methodischer Stringenz, sondern von kombinatorischem „Glück und Spiel“¹¹³ abhängig. Das Oxymoron „methodisch unmethodisch“¹¹⁴ weist jedoch schon darauf hin, dass dieses Spiel keineswegs willkürlich oder unbedarf ist: Der Essay ist „die kritische Form par excellence; und zwar, als immanente Kritik geistiger Gebilde, als Konfrontation dessen, was sie sind, mit ihrem Begriff, Ideologiekritik“.¹¹⁵ Während Lukács mit seiner Gleichsetzung von Essay und Kritik zunächst den Inhalt in den Blick genommen hatte, also den Essay als ideale Form einer Rezension darstellte, sieht Adorno das kritische Moment bereits in seiner Methode. Indem sich der Zugriff des Essays auf seinen Gegenstand der „Orthodoxie des Gedankens“¹¹⁶ entzieht und trotzdem Erkenntnisgewinn ermöglicht, hinterfragt er wissenschaftliche Konventionen. Adorno pointiert diesen

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Lukács, Wesen und Form, S. 333.

¹¹¹ Adorno, Essay als Form, S. 25.

¹¹² Ebd., S. 29.

¹¹³ Ebd., S. 11.

¹¹⁴ Ebd., S. 29.

¹¹⁵ Ebd., S. 39.

¹¹⁶ Ebd., S. 49.

Gedanken auf plakative Weise: „Darum ist das innerste Formgesetz des Essays die Ketzerei.“¹¹⁷

Dazu gehöre auch der Bruch mit „Spielregel organisierter Wissenschaft und Theorie“¹¹⁸, zu der Adorno die von Spinoza propagierte Einheit von *ordo rerum* und *ordo idearum* erhebt. Aus Skepsis dieser unterstellten Gleichheit zwischen der Ordnung der Dinge mit der Ordnung der Ideen heraus verwerfe der Essayist das Ziel eines „geschlossenen, deduktiven oder induktiven Aufbau[s]“.¹¹⁹ Gleichwohl gebe er nicht seinen wissenschaftlichen Anspruch auf, denn es ist der Essay „vermöge der in ihm vorkommenden Begriffe, die ja selber von draußen nicht nur ihre Bedeutung[,] sondern auch ihren theoretischen Bezug mitbringen, notwendig der Theorie verwandt“.¹²⁰ Das Arbeiten mit Begriffen ist es auch, was Adorno als Beleg für die Eigenständigkeit des Genres heraus- und Lukács entgegenstellt:

[Zwar] ähnelt der Essay einer ästhetischen Selbstständigkeit, die leicht als der Kunst bloß entlehnt angeklagt wird, von der er gleichwohl durch sein Medium, die Begriffe, sich unterscheidet und durch seinen Anspruch auf Wahrheit bar des ästhetischen Scheins. Das hat Lukács verkannt, als er in dem Brief an Leo Popper [...] den Essay eine Kunstform nannte.¹²¹

In der Rückkopplung von Beobachtungen und Reflektion, von Konkretion und Abstraktion entfalte sich der Essay: „So wenig ein bloß Faktisches ohne den Begriff gedacht werden kann, weil es denken immer schon es begreifen heißt, so wenig ist noch der reinste Begriff zu denken ohne allen Bezug auf Faktizität.“¹²² Damit kommt Adorno auf ein weiteres Kernthema der Kritischen Theorie zu sprechen: auf das Verhältnis von Subjekt und Objekt. Durch die Begriffe macht sich der Mensch die Natur begreifbar; er schafft einerseits Distanz, ermöglicht sich andererseits eine gedankli-

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ebd., S. 23.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd., S. 38.

¹²¹ Ebd., S. 12–13.

¹²² Ebd., S. 23.

che Bearbeitung des Begriffenen. Je strikter die Definition des Begriffs, desto stärker das Potential, das „Irritierende und Gefährliche der Sachen wegzuschaffen, die in den Begriffen leben“.¹²³ Begriffe zu definieren heiße Herrschaft auszuüben. Der Essay durchschaut diesen Zusammenhang und nähert sich seinen Gegenständen auf andere Weise.

Denn es ist bloßer Aberglaube der aufbereitenden Wissenschaft, die Begriffe wären an sich unbestimmt, würden bestimmt erst durch ihre Definition. Der Vorstellung des Begriffs als einer tabula rasa bedarf die Wissenschaft, um ihren Herrschaftsanspruch zu festigen; als den der Macht, welche einzig den Tisch besetzt. In Wahrheit sind alle Begriffe implizit schon konkretisiert durch die Sprache, in der sie stehen. Mit solchen Bedeutungen hebt der Essay an und treibt sie, selbst wesentlich Sprache, weiter; er möchte dieser in ihrem Verhältnis zu den Begriffen helfen, sie reflektierend so zu nehmen, wie sie bewusstlos in der Sprache schon genannt sind.¹²⁴

Dieses antisystematische Verfahren schreibt dem Verhältnis zwischen den Begriffen eine bedeutendere Rolle zu als der strikten Definition einzelner Begriffe. Eine essayistische Annäherung an ihre Bedeutungsinhalte illustriert Adorno mit einem anschaulichen Vergleich:

Wie der Essay die Begriffe sich zueignet, wäre am ehesten vergleichbar dem Verhalten von einem, der in fremdem Land gezwungen ist, dessen Sprache zu sprechen, anstatt schulgerecht aus Elementen sie zusammenzustümpern. Er wird ohne Diktionär lesen. Hat er das gleiche Wort, in stets wechselsem Zusammenhang, dreißigmal erblickt, so hat er seines Sinnes besser sich versichert, als wenn er die aufgezählten Bedeutungen nachgeschlagen hätte, die meist zu eng sind gegenüber dem Wechsel je nach dem Kontext, und zu vag gegenüber den unverwechselbaren Nuancen, die der Kontext in jedem einzelnen Fall stiftet.¹²⁵

¹²³ Ebd., S. 28.

¹²⁴ Ebd., S. 27.

¹²⁵ Ebd., S. 29.

Gleichwohl müsse Autor und Leser bewusst sein, dass ein solches Verfahren eine hohe Gefahr des Irrtums berge, denn derart geformte Begriffe sind weder „von einem ersten her konstruiert noch runden sie sich zu einem Letzten“.¹²⁶ Dies müsse der Essayist transparent machen. Selbstreflexion wird als Gebot der Redlichkeit vorausgesetzt.

Auch in der Art des Vortrags darf der Essay nicht so tun, als hätte er den Gegenstand abgeleitet, und von diesem bliebe nichts mehr zu sagen. Seiner Form ist deren eigene Relativierung immanent: er muß so sich fügen, als ob er immer und stets abbrechen könne.¹²⁷

Aus dieser offenen Form resultiert eine aktive Rolle des Rezipienten. Das Verstehen des Textes erfordert für ihn mehr das „Herausschälen dessen, was der Autor jeweils habe sagen wollen“¹²⁸:

Die objektive Fülle von Bedeutungen [...] verlangt vom Empfangenden, um sich zu enthüllen, eben jene Spontaneität subjektiver Phantasie, die im Namen objektiver Disziplin gehandelt wird. Nichts lässt sich herausinterpretieren, was nicht zugleich hineininterpretiert wäre.¹²⁹

Zugemutet werden dem Leser inhaltliche und zeitliche Brüche: Der Essay „denkt in Brüchen, so wie die Realität brüchig ist, und findet seine Einheit durch die Brüche hindurch, nicht indem er sie glättet“¹³⁰; „Diskontinuität ist dem Essay wesentlich“¹³¹ Die unkonventionelle Struktur des Essay umfasst auch Einstieg und Schluss des Textes: „Er fängt nicht mit Adam und Eva an sondern mit dem, worüber er reden will; er sagt, was ihm daran aufgeht, bricht ab, wo er selber am Ende sich fühlt und nicht dort, wo kein Rest mehr bliebe.“¹³² Die dazwischen liegenden Versatzstücke kittet der Essayist nicht, noch formt er aus ihnen ein rundes Ganzes, sondern er

¹²⁶ Ebd., S. 11.

¹²⁷ Ebd., S. 35.

¹²⁸ Ebd., S. 12.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd., S. 35.

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd., S. 11.

setzt sie zueinander ins Verhältnis. „Weder leitet er aus einem Prinzip ab noch folgert er aus kohärenten Einzelbeobachtungen. Er koordiniert die Elemente, anstatt sie zu subordinieren.“¹³³ Für die dadurch entstehende Argumentationsstruktur findet Adorno ebenfalls ein treffendes, sprachliches Bild:

[M]ehr als das definitorische Verfahren urgert der Essay die Wechselwirkung seiner Begriffe im Prozeß geistiger Erfahrung. In ihr bilden jene kein Kontinuum der Operationen, der Gedanke schreitet nicht einsinnig fort, sondern die Momente verflechten sich teppichhaft. Von der Dichte dieser Verflechtung hängt die Fruchtbarkeit von Gedanken ab.¹³⁴

3.2.3 Max Bense

Besonderen Einfluss auf Adornos Aufsatz hatte der Gedanke, den Essay – ‚Versuch‘ – als ‚Experiment‘ zu deuten. Adorno zitiert: „Essayistisch schreibt, wer experimentierend verfaßt.“¹³⁵ Dieser Satz entstammt dem *Merkur*-Beitrag *Über den Essay und seine Prosa*¹³⁶ des Naturwissenschaftlers und Philosophen Max Bense. Der studierte Physiker und Chemiker Bense entwickelt verständlicherweise ein ganz anderes Verhältnis zur Metapher des Experimentierens als die vorgenannten Geisteswissenschaftler. Gleichwohl strebt er eine multiperspektivische Betrachtung an: Dem Ideal Pascals folgend möchte er „die übersiehbaren Elemente und Ergebnisse literarischen und dichterischen Geschmacks sowohl am esprit géométrique wie am esprit finesse [...] spiegeln“.¹³⁷ Als „esprit de géométrie“ bezeichnet Pascal eine Geisteshaltung, die rationales Denken und mathematische Genauigkeit als Weg zur Erkenntnis vorsieht; davon abzugrenzen ist der „esprit de finesse“, der Feinsinn, der den Zugang zu Kunst und Literatur,

¹³³ Ebd., S. 47.

¹³⁴ Ebd., S. 28.

¹³⁵ Bense, *Essay und seine Prosa*, S. 28, zit. nach Adorno, *Essay als Form*, S. 36.

¹³⁶ Max Bense, *Über den Essay und seine Prosa*, in: *Merkur* 1 (1947) 3, S. 414–424. Später auch veröffentlicht im Sammelband: *Plakatwelt. Vier Essays*, Stuttgart 1952, S. 23–37. Diese Fassung wird im Folgenden zitiert.

¹³⁷ Bense, *Essay und seine Prosa*, S. 23.

zum Religiösen und Zwischenmenschlichen eröffne.¹³⁸ Pascal warnt davor, sich auf eine der beiden Ansätze zu beschränken:

Die Mathematiker, die lediglich Mathematiker sind, haben [...] einen scharfen Verstand, dies aber unter der Voraussetzung, daß man ihnen alles mit Definitionen und Prinzipien genau erklärt; sonst sind sie verschroben und unerträglich, denn sie zeigen nur auf der Grundlage eingehend geklärter Prinzipien einen scharfen Verstand. Und die feinsinnigen Geister, die lediglich feinsinnig sind, können nicht die Geduld aufbringen, bei den Problemen der Spekulation und Phantasie bis zu den ersten Prinzipien zurückzugehen, die sie auf Erden nie gesehen haben.¹³⁹

Max Bense folgt mit seinem Gesamtwerk der Empfehlung Pascals, mathematischen Sinn und Feinsinn zu kombinieren; so auch im vorliegenden Beitrag. Bense nähert sich dem Phänomen des Essays über einen Vergleich zu seiner wissenschaftlichen Domäne:

Jeder Physiker weiß, daß das Experiment auf Grund besonderer Anordnung des konkreten Falles, der untersucht wird, zur Ableitung der Theorie, der Gesetze geeignet macht, und in der gleichen Weise bereitet der Essay literarische oder wissenschaftliche Substrate, Gedanken und Gefühle, die Formen ihres Ausdrucks und ihrer Mitteilung vor, um entweder Prosa oder Poesie [...] daraus zu bilden.¹⁴⁰

Dieser experimentelle Charakter der essayistischen Methode sei eine Voraussetzung für Kritik, „[d]enn wer kritisiert, der muß mit Notwendigkeit experimentieren“.¹⁴¹ Lukács' inhaltliche und Adornos formale Perspektive auf das Kritische im Essay fasst Bense gleichsam zusammen, indem er es als Ausdruck des menschlichen Bedürfnisses interpretiert, zu experimentieren.

¹³⁸ Alexander Odefey, Blaise Pascal. <http://paris.feltkamp.de/Downloads/pascal.pdf>, S. 13.

¹³⁹ Blaise Pascal, Gedanken über die Religion und einige andere Themen, hrsg. von Jean-Robert Armogathe, aus dem Französischen übersetzt von Ulrich Kunzmann, Stuttgart 1997, 326f., zit. nach: Odefey, Blaise Pascal, S. 13–14.

¹⁴⁰ Bense, Essay und seine Prosa, S. 27–28.

¹⁴¹ Ebd., S. 31.

Damit stehen wir an einem weiteren definitorischen Punkt unserer Betrachtung. Ist es nicht auffällig, daß alle großen Essayisten Kritiker sind? Ist es nicht auffällig, daß alle Zeitalter, denen der Essay kennzeichnend zukommt, wesentlich kritische Zeitalter sind? [...] Der Essay entspringt dem kritischen Wesen unseres Geistes, dessen Lust am Experimentieren einfach eine Notwendigkeit seiner Seinsart, seiner Methode ist. Wir wollen erweitert sagen: der Essay ist die Form der kritischen Kategorie unseres Geistes.¹⁴²

Diese Form kombiniere alle sprachlichen Mittel, die in diese Kategorie fielen:

Satire, Ironie, Zynik, Skepsis, Räsonieren, Nivellieren, Karikieren usw. So wird aber gerade durch seine Bevorzugung des Essays offenbar, daß der Kritiker im Konfinium zwischen dem schöpferischen und ästhetischen Stadium einerseits und dem ethischen Stadium der Tendenz andererseits beheimatet ist. Er gehört keinem Stadium an, sondern einem Konfinium.¹⁴³

Mit diesem Begriff spielt Bense auf seine Definition der literarischen Gattungen an, die er in seinem Aufsatz entfaltet. Wie der Essayist sich Ästhetik und Ethik verpflichtet fühle, so weise sein Werk poetische und epische Merkmale auf. Zwischen diesen Merkmalen sieht Bense eine Korrespondenz: Im Allgemeinen sei der „Geistige [...] entweder Schöpfer oder Erzieher, er hat entweder ein Geschöpf oder eine Tendenz. Dem Geschöpf ist die Zeit gleichgültig, der Tendenz nicht“¹⁴⁴ Während der Schöpfer also bleibende Werte schaffen wolle, somit der Ästhetik zustrebe, dessen vollendeter Ausdruck die ideale Poesie sei, befasse sich der Erzieher mit ethischen Fragen, die er in ideal prosaischer Form behandle. Zwischen diesen gedachten Polen gebe es jedoch

ein merkwürdiges Konfinium [...], das sich zwischen Poesie und Prosa, zwischen dem ästhetischen Stadium der Schöpfung und dem ethischen Stadium der Tendenz ausbildet. Es ist immer ein wenig schillernd in seiner Art, ambi-

¹⁴² Ebd., S. 30–31.

¹⁴³ Ebd., S. 32.

¹⁴⁴ Ebd., S. 24.

valent zwischen Schöpfung und Tendenz, literarisch fixierbar als Essay. Und damit hätten wir unseren Gegenstand berührt. Der Essay ist ein selbständiges Stück Realität in Prosa, aber interessiert an Poesie, die sich häufig in Pathos und Rhetorik verbirgt.¹⁴⁵

In diesem dualen Modell der Literatur unbeachtet bleibt das Drama, dem der Essay als reflektierender Monolog in gewisser Weise ebenfalls zuzu-rechnen sei.¹⁴⁶ Im Grenzland beheimatet entzieht sich der Essay in Benses Logik einer Gattungszuschreibung, während sich Merkmale des Essays als Genre durchaus dokumentieren lassen. Charakteristisch für seine Form sei das Prozedere, ein Thema zu umkreisen, statt es zu fixieren.

Unter einem experimentellen Denkvorgang ist das mehr oder weniger ver-suchsweise Herauspräparieren einer Idee, eines Gedankens, eines subsumie-renden Bildes aus einer gewissen Menge von Erfahrungen, Überlegungen und Vorstellungen zu verstehen. Man wittert eine bestimmte Wahrheit, aber hat sie noch nicht; man umkreist sie in immer wieder ansetzenden Schlußketten, anschaulichen Wendungen und vielleicht ausschweifenden Reflexionen, um Lücken, Konturen, Kerne, Sachverhalte zu entdecken.¹⁴⁷

Deduktion und Deskription, Reflexion und Meditation, Zweifel und Be-weis¹⁴⁸ gelte es zu kombinieren. In Einheit von Methode und Resultat¹⁴⁹ dokumentiert der Essay die Suche nach sinnvollen Beziehungen zwischen seinen Bausteinen:

Es handelt sich bei ihm um das Ergebnis einer literarischen ‚ars combinatoria‘. Der Essayist ist ein Kombinatoriker, ein unermüdlicher Erzeuger von Konfigurationen um einen bestimmten Gegenstand. Alles, was nur irgendwie in der Nachbarschaft dieses Gegenstandes, der das Thema des Essays bestimmt,

¹⁴⁵ Ebd., S. 27.

¹⁴⁶ Ebd., S. 36.

¹⁴⁷ Ebd., S. 28.

¹⁴⁸ Ebd., S. 29.

¹⁴⁹ Ebd., S. 37.

eine mögliche Existenz besitzt, tritt in die Kombination ein und bewirkt eine neuen Konfiguration.¹⁵⁰

Damit sei der Essay keineswegs so transparent wie ein theoretischer Text, sondern höchstens das Dokument „der Genesis einer Theorie“.¹⁵¹ Kann ein Essay trotzdem wissenschaftlich sein? Auch in dieser Frage positioniert sich Bense zwischen der deutlichen Verneinung durch Lukács und den zustimmenden Ausführungen Adornos. Er differenziert:

[Wo] Wissenschaft als Summe, als System axiomatisch-deduktiver Aussagen über einen wohlbestimmten Gegenstandsbereich definiert wird, dort sind Abhandlungen, nicht Essays möglich. Aber insofern ja jede Wissenschaft eine Gegenständlichkeit festlegt und diese auch Thema kritischer Reflexion wird, vermag es durchaus einen wissenschaftlichen Essay zu geben.¹⁵²

Johann Wolfgang von Goethes Abhandlung *Über den Granit*, Max Webers *Politik als Beruf* und Werner Heisenbergs *Die Entwicklung der Deutung der Quantentheorie* werden als mustergültige Beispiele wissenschaftlicher Essayistik genannt. Wissenschaftliche Bedeutung müsse literarischen Anspruch jedoch nicht kategorisch ausschließen – daher sei einer solchen Differenzierung eine andere Zweiteilung vorzuziehen: schöngestige und feingeistige Essayistik.

Die schöngestige Essayistik entwickelt ein außerhalb wissenschaftlicher Bezirke liegendes Thema, die Reflexion, meist schweifend, intuitionistisch und irrationalistisch, enträt zwar nicht der Klarheit, aber diese Klarheit ist nicht die der begrifflichen Festlegung, sondern vielmehr die der Durchsicht durch den poetischen oder geistigen Raum, den man betreten hat. Die feingeistige Essayistik, erwachsen aus definitorischen, axiomatischen Bemühungen um einen ziemlich bestimmten Gegenstand, der einer Wissenschaft angehört, hat einen unvernichtbaren Hang zur Logik, sie verrät den Stil der hellen ratio,

¹⁵⁰ Ebd., S. 34.

¹⁵¹ Ebd., S. 28.

¹⁵² Ebd., S. 33.

den sie nie verläßt; sie macht elementar, sie körnt die Substanz, die sie in der gesamten experimentellen Variation festhält.¹⁵³

Abgesehen von polemischer Essayistik, die sich aus beiden Herangehensweisen speise, ließen sich so Essays gemäß ihrer Nähe zur Kunst oder zur Wissenschaft binnendifferenzieren. So schlägt Max Bense den Bogen zu seiner ursprünglichen Intention, „esprit de géométrie“ und „esprit de finesse“ in Gleichklang zu bringen. Er stellt fest: Der Essay kann auf beiden Klaviaturen spielen; er steht der Wissenschaft nahe und strebt gleichermaßen ästhetische Reife an.

3.3 Gedanken auf der Leinwand formen

Das Potential des Essays, wissenschaftliche Klarheit und künstlerische Freiheit kombinieren zu können, faszinierte auch Filmemacher. Auf der Suche nach audiovisuellen Adoptionsmöglichkeiten dieser Form arbeiteten sie nicht nur experimentell, sondern zudem auf theoretischer Ebene. So hielt es auch Jan Franksen.

3.3.1 Jan Franksen

Er nahm seine Lehraufträge an Berliner Hochschulen zum Anlass, eigene Ansätze zur Filmtheorie zu entwickeln. In den Unterlagen zur Vorbereitung eines Seminars an der Freien Universität findet sich eine handschriftliche, nummerierte Liste dessen, was Franksen mit dem Begriff „Essay“ verbindet:

- 1.) wissenschaftlicher Natur
- 2.) wird jedoch mit künstlerischen Mitteln erfaßt
- 3.) der methodische Ansatz ist subjektiv
- 4.) eher intuitiv + assoziativ, weniger rational, wenn man unter Rationalität das Anstreben höchst möglicher Objektivität versteht

¹⁵³ Ebd., S. 33.

- 5.) Anschaulichkeit
- 6.) Fragmentarisch offen
- 7.) Provozierend
- 8.) der prägnante Zugriff des Autors
- 9.) Ästhetisch – Artistisch
- 10.) Das befreit den Autor selbst nicht von gründlicher/wissenschaftlich-journalistischen Vorarbeit – verbirgt diese vor dem Leser/Zuschauer¹⁵⁴

Die Anleihen bei Lukács, Adorno und Bense sind offensichtlich. Besonderen Wert legt Franksen dabei auf die künstlerische Gestalt und die Subjektivität des Essays, die gleich mehrfach Erwähnung finden. Anders als die Nummerierung suggeriert, sind die Kategorien, die Franksen aufführt, keineswegs disjunkt – vielmehr überlappen sich mehrere Eigenschaften teilweise oder sogar komplett. So ließe sich der Einsatz künstlerischer Mittel in Bezug setzen zum ästhetischen/,artistischen‘ Anspruch. Auch schließt der „subjektiv[e]“, methodische Ansatz das „Anstreben höchst möglicher Objektivität“ bereits aus und ist zudem gleichbedeutend mit einem „prägnante[n] Zugriff des Autors“. Fasst man diese Aspekte zusammen, so entspricht der Katalog Franksens weitestgehend den bereits thematisierten Merkmalen. Doch Franksen ergänzt drei eigene Assoziationen, die bereits geprägt sind von seinem Ansinnen, Essays für das Medium Fernsehen zu gestalten. Es überrascht die Forderung nach „Anschaulichkeit“ – während Adorno, mit dem sich Franksen in erster Linie auseinandersetzt, das Ausstarieren zwischen Abstraktion und Konkretion als Herausforderung an den Essayisten formulierte, legt sich Franksen auf letztere fest. Ein Blick auf Franksens spätere Filme wird zeigen, dass er diese Forderung rasch verwirft – bereits der *Sternheim*-Film von 1977 thematisiert gerade durch essayistische Elemente auch abstrakte Sachverhalte. Die zweite Forderung, so ergänzt Franksen, ist die der „Provokation“. Damit trifft er inmitten einer Auflistung formaler Kriterien eine inhaltliche Aussage – und legt sich auf ein Ziel seiner essayistischen Arbeit fest. Die dritte Auffälligkeit an Franksens Liste ist der letzte Punkt, der die vorhergenannten in gewis-

¹⁵⁴ [Collegeblock 4], JFN 1007, S. 27.

ser Weise erläutert beziehungsweise einschränkt: Alle genannten Freiheiten – fragmentarische Erzählformen, assoziative Strukturen, subjektiver Zugriff – befreien den Autor nicht „von gründlicher/wissenschaftlich-journalistischen Vorarbeit“¹⁵⁵, betont Franksen abschließend, nur bliebe jene dem Leser und Zuschauer verborgen. Dass Franksen sich diese Maxime besonders zu Herzen genommen hat, zeigt bereits der beachtliche Umfang seines Nachlasses.

Nach dem Zusammentragen, so schreibt Franksen in einem Brief vom Februar 1996, gelte es, das richtige Arrangement zu finden. „Ein einfaches Aneinanderreihen von Interviews und sonstigen Dokumenten kann niemals zu einem guten Ergebnis führen – es endet im Unverbindlichen, ja Beliebigen.“¹⁵⁶ Für Filmessays sei besondere Sorgfalt bei der Montage geboten. „Filme dieser Art müssen um einen klaren, deutlich als These des Autors erkennbaren Gedanken herum gegliedert sein, der das meist sehr heterogene Material zusammenhält. Darin gleicht er substanzial dem literarischen Essay.“¹⁵⁷ Aus eigener Erfahrung weiß Jan Franksen jedoch, dass solche Konzepte nicht immer auf Zuspruch der Redakteure treffen: „Dem steht das Gebaren der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten oft entgegen – Ausgewogenheit“.¹⁵⁸ Gegenüber den Studenten thematisiert er demnach, was die Umsetzung solcher Pläne bedeutet: Sie gleicht einem Kampf gegen das eigene Medium und dessen Eigenheiten. Franksen präpariert sich, indem er die Normen des Fernsehens studiert und auf die Tauglichkeit für sein Vorhaben abklopft. Als Elemente, die ihm zur Verfügung stehen, führt er stichpunktartig auf:

- 1.) Interview
- 2.) „Handlung“ Skizze des Lebenslauf [sic]
- 3.) Verschränkung (Zopfmuster)
- 4.) Ton

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Brief von Jan Franksen an Nicolaus Sombart, 21. Februar 1996, JFN 32.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ [Collegeblock 4], JFN 1007, S. 27.

- 5.) Musik
- 6.) Sprecher¹⁵⁹

All das sind Gestaltungsmittel, die aus etablierten Fernsehformaten bekannt sind. Ohne dies zu kommentieren, mischt Franksen in seiner Liste jedoch Werkzeuge des dokumentarischen und fiktionalen Films: Das Interview zählt zu den klassischen Recherchemitteln des Journalisten. Die „Handlung“ hingegen – von Franksen bereits in Anführungsstriche gesetzt – ist gemeinhin das Gerüst eines fiktionalen Films, insbesondere in der verwobenen Form mehrerer Handlungsstränge, die Franksen als gesondertes Element aufführt. Ton, Musik und Sprecher werden in beiden Großgattungen eingesetzt und sollen auch im Filmessay ihre Funktion erfüllen. Bemerkenswert ist hier, dass nicht ‚Kommentartext‘ als stilistisches Mittel hervorgehoben wird, sondern der „Sprecher“ als Person – ein Hinweis auf die spätere Sorgfalt, die Franksen bei der Besetzung seiner Sprecher und Schauspieler an den Tag legt.

Direkt unter dieser Liste vermerkt Franksen, wie er das Wesensmerkmal des Essays, den subjektiven, methodischen Ansatz, in seinen Filmbiographien umsetzen will: Die Subjektivität liege in der Auswahl:

- Das subjektive Interesse → Auswahl
- a) Teil der Biografie
 - b) Teilproblem¹⁶⁰

Nachdem Franksen sich selbst einen Rahmen für die Entwicklung seiner Spielart des essayistischen Filmes gesetzt hat, stellt er Überlegungen zu zwei entscheidenden Teilen des Filmes an: Den Einstieg und den Schlussteil des Filmes. Für den Anfang benennt er vier Optionen.

- „action“
→ der langsame Anfang

¹⁵⁹ Ebd., S. 33.

¹⁶⁰ Ebd.

- Am Anfang / in der Mitte am Ende
- Rückblende¹⁶¹

Seine Überlegungen umkreisen stets das Erzähltempo – doch alle erdenklichen Möglichkeiten hält er für sich offen: vom schnellen bis zum betont langsamem Einstieg und sogar bis hin zum Zeitsprung gleich zu Beginn des Filmes. Franksen legt sich nicht fest; möglicherweise dient ihm die Auflistung ausschließlich als Diskussionsgrundlage für seine Lehrveranstaltung. Entschiedene Vorgaben stellt Franksen hingegen bezüglich des Schlussteiles auf:

- Das happy end gibt es in dieser Art Film im Gegensatz zum Spielfilm nicht.
- Am Ende steht immer der Tod meist nach langen Schmerzen
- Das „Überdauern“. (?) →
- Die Verklärung
- Bei Teilabschnitt [sic] des Lebens kann es einen positiven Schluß geben. Beispielsweise die geglückte Flucht nach Amerika.
- Bei noch lebenden Personen
- Der „offene Schluß“. [...]
- Bezug von Anfang u. Ende¹⁶²

Mit dieser zutiefst pessimistischen Vorgabe distanziert er sich explizit vom Klischee-Ende des klassischen Hollywood-Filmes, ohne für sich aber andere Möglichkeiten zu verstehen. Nachdem Franksen auf diese Weise zunächst Wesensmerkmale des Essays identifiziert und bewährte Film- und Fernsehnormen auf ihre Tauglichkeit geprüft hat, versucht er sich abschließend an einer Zusammenführung all jener Punkte, die bei der Konzipierung eines Filmessays zu bedenken seien:

- Essayistischer Film
- 1.) Das Fragwürdige der Biografie
- 2.) Die Herausarbeitung eines Thema's [sic]
- 3.) Das Fragmentarische

¹⁶¹ Ebd., S. 34.

¹⁶² Ebd.

4.) Die Einsetzung der Mittel

5.) Die Subjektivität

als Wirkung einer Person auf die andere (vgl. Nietzsche)

6.) Weg von der Biografie

vgl. Godard.

7.) Feature

8.) Das Experiment

vor 15 Jahren war es sensationell[,] den Schauspieler in eine Dokumentation einzuführen.¹⁶³

Damit stellt sich Franksen in die Reihe experimenteller Filmemacher, die gerade durch den Bruch mit Konventionen neue Filmformate hervorbringen. Wie Franksen reflektierten bereits die Pioniere des Filmessays die von ihnen gewählte Form immer auch theoretisch. Erstaunlich ist die Weitsicht, mit der sie bereits in den 1920er-Jahren dessen Wesensmerkmale formulierten: Die meisten der Aspekte, die im Zentrum wissenschaftlicher Abhandlungen seit den 1990er Jahren stehen, werden in sehr klarer und dichter Form bereits in diesen Notizen benannt.

3.3.2 Sergei Eisenstein

Den Gattungsbegriff „Essay“ zur Beschreibung der neuen Filmform führt Sergei Eisenstein erstmals ins Feld. Rund zwei Jahre nach der Uraufführung des epochalen Revolutionsfilms *Panzerkreuzer Potemkin*, am 13. Oktober 1927, notiert Eisenstein in seinem Arbeitsheft: „Im Film erscheint nach Drama, Poem und Ballade mit *Oktober* eine neue Filmform – ein ‚Essay‘-Band aus einer Reihe von Themen, die die Oktober[revolution] ausmachen.“¹⁶⁴ Das Wort „Essay“ sticht aus Eisensteins Notizen heraus, wie dessen Übersetzer Hans-Joachim Schlegel anmerkt: Es wurde ohne Umschrift oder Übersetzung als englisches Wort in den russischen Text

¹⁶³ Ebd., S. 37.

¹⁶⁴ Sergei Eisenstein, Eintrag vom 13. Oktober 1927, Notate zu einer Verfilmung des Marxschen „Kapital“, in: Hans Joachim Schlegel (Hrsg.), Oktober. Mit den Notaten zur Verfilmung von Marx’ „Kapital“. Schriften 3, München 1975, S. 290.

eingearbeitet. Eisenstein verwendet diesen neuen Begriff nur für die eigenen Überlegungen. In der sowjetischen Fachzeitschrift *Kino* erklärt er 1928 die neue Form anschaulich, nennt sie aber nicht beim Namen:

Wenn zwei sich streiten, hat gewöhnlich der Dritte recht. Im Ring stehen jetzt: der Spielfilm und der Dokumentarfilm. Das heißt, die Wahrheit liegt bei einem Dritten. Beim Nicht-Spielfilm. Beim Film jenseits von Spiel- und Dokumentarfilm. Bei einem Film, der auf seinen eigenen Füßen steht, der seine eigene – zugegebenermaßen noch undefinierte – Terminologie hat.¹⁶⁵

Eisenstein betont die Eigenständigkeit des Genres. Er sieht den Filmessay nicht als Mischform, sondern als Genre „jenseits von Spiel und Dokumentarfilm“. Grundlegendes Charakteristikum sei das „Prinzip der De-Anekdotisierung“¹⁶⁶: Statt einer Erzählstruktur zu folgen, wie es im Spielfilm usus und im klassischen Dokumentarfilm unvermeidbar ist, kann das Material im Filmessay eine andere Anordnung finden: Eisensteins „Kontrastmontage (im *Panzerkreuzer Potemkin*), später die intellektuelle Montage (in *Oktobre*) sowie die Obertonmontage (in *Das Alte und das Neue*) integriert inhaltliche Gegensätze bildhaft in die filmische Sprache. Diese Gegensätze und die Methoden ihrer Darstellung sind eine der wichtigsten Ressourcen des Essayfilms.“¹⁶⁷ Damit nennt und praktiziert der Filmtheoretiker und -regisseur ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal des Essayfilms von anderen benachbarten Genres.

Eine Schnittmethode, die auf maximale Kontrastierung bedacht ist, haben die genannten Werke Eisensteins gemein mit Walter Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*. Daher sehen Hanno Möbius¹⁶⁸ und Nora

¹⁶⁵ Sergej Eisenstein, Unser „Oktobe“: Jenseits von Spiel- und Dokumentarfilm, in: Hans Joachim Schlegel (Hrsg.), Oktobe. Mit den Notaten zur Verfilmung von Marx' „Kapital“. Schriften 3, München 1975, S. 182.

¹⁶⁶ Sergej Eisenstein, Eintrag vom 23. November 1927, Notate zu einer Verfilmung des Marxschen „Kapital“, in: Hans Joachim Schlegel (Hrsg.), Oktobe. Mit den Notaten zur Verfilmung von Marx' „Kapital“. Schriften 3, München 1975, S. 291.

¹⁶⁷ Hanno Möbius, Einleitung, in: ders. (Hrsg.), Versuche über den Essayfilm, Marburg 1991, S. 7–8.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 7–8.

M. Alter¹⁶⁹ in diesem Film den ersten deutschen essayistischen Film, der gleich „das große Potenzial dieser neuen Form des Filmens aufzeigte“.¹⁷⁰

3.3.3 Hans Richter

Der Begriff „Filmessay“ wird im deutschen Sprachraum jedoch erst vom Avantgardisten Hans Richter eingeführt. Er bezeichnet damit Filme, die die Intention erkennen lassen, „Probleme, Gedanken, selbst Ideen allgemein verständlich zu machen.“¹⁷¹ Sie ließen sich treffend als Essay bezeichnen, denn „auch in der Literatur bedeutet ja ‚Essay‘ die Behandlung schwieriger Themen in allgemein verständlicher Form“.¹⁷² Den von ihm eingeführten Begriff *Filmessay* wählt Richter als Titel seines Aufsatzes über *Eine neue Form des Dokumentarfilms*, den die Basler *National-Zeitung* am 25. April 1940 abdruckt. In diesem Beitrag benennt der Künstler fast alle Charakteristika des essayistischen Films, die die Filmwissenschaft – interessanterweise – erst Dekaden später aufgreift.

Zunächst erkennt auch Richter die fehlende oder zumindest nicht chronologische Erzählstruktur als Wesensmerkmal an. Dabei lehnt er eine konventionelle dokumentarische Darstellung nicht ab; im Gegenteil: Manche Sujets verlangten geradezu danach. Andere Themen wiederum seien jedoch auf diese Weise filmisch nicht darstellbar: Die Gesetze der Marktwirtschaft, die gesellschaftliche Bedeutung des Radios, die „Vereinigten Staaten von Europa“ oder gar das Abstraktum „Freiheit“ gehörten dazu. Diese Themen „sind ohne Zweifel interessant und darstellenswert – aber sind sie darstellbar?, sind sie so darstellbar, daß sie ein vom Spielfilm gesättigtes und ausschließlich zur Unterhaltung ins Kino gekommenes Publikum wirklich zum Mitgehen, Mitdenken und Mitfühlen zwingen?“¹⁷³,

¹⁶⁹ Vgl. Alter, Translating the Essay into Film and Installation, S. 49.

¹⁷⁰ Ebd., S. 49.

¹⁷¹ Hans Richter, Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms [Baseler Nationalzeitung, Beilage, 25. April 1940], in: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hrsg.), Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien 1992, S. 197.

¹⁷² Ebd., S. 197.

¹⁷³ Ebd.

fragt Richter und gibt selbst die Antwort: Sie sind darstellbar mit den Mitteln des Filmessays.

In [dem] Bemühen, die unsichtbare Welt der Vorstellungen, Gedanken und Ideen sichtbar zu machen, kann der essayistische Film aus einem unvergleichlich größeren Reservoir von Ausdrucksmitteln schöpfen, als der reine Dokumentarfilm. Denn da man im Filmessay an die Wiedergabe der äußeren Erscheinungen oder an eine chronologische Folge nicht gebunden ist, sondern im Gegenteil das Anschauungsmaterial überall herbeiziehen muss, so kann man frei in Raum und Zeit springen: von der objektiven Wiedergabe beispielsweise zur phantastischen Allegorie, von dieser zur Spielszene.¹⁷⁴

Alles ist erlaubt, solange das gewählte Material als Beleg der eigenen These dienen kann. Die Grenzen zwischen Dokumentation und Fiktion verschwimmen: „Die gespielte Szene wie die einfach abgebildete Tatsache sind Argumente innerhalb einer Beweisführung“.¹⁷⁵ Dabei platziert der Autor die Brüche zwischen den Ausdrucksformen nicht beliebig, sondern immer mit Blick auf die zu illustrierende Idee. Spielszenen und Symbolbilder sind kein schmückendes Beiwerk, sondern verweisen auf Tatsachen. „Auch was an sich nicht sichtbar ist, muß sichtbar gemacht werden“¹⁷⁶, fordert Richter – und äußert damit, Paul Klee folgend, einen künstlerischen Appell. Durch diese kreative Leistung, diese Ausschöpfung eines Reichtums an Ausdrucksmitteln, „können selbst ‚trockene‘ Gedanken, ‚schwierige‘ Ideen jene Farbigkeit und Unterhaltsamkeit bekommen, die das Publikum braucht, um den Inhalt zu genießen“.¹⁷⁷ Das sei die Gemeinsamkeit der Filmessays. „So verschieden alle diese Arbeiten sind, so streben doch alle das gleiche Ziel an: Gedanken auf der Leinwand zu formen.“¹⁷⁸

¹⁷⁴ Ebd., S. 198.

¹⁷⁵ Ebd., S. 197.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Ebd., S. 198.

¹⁷⁸ Ebd.

Richters Standpunkte werden anschaulich, wenn man die Filme betrachtet, die Richter als eigene Beispiele dieser neuen „Filmspezies“¹⁷⁹ anführt: *Inflation* und *Börse*. Letzterer ist eine Auftragsarbeit der Zürcher Börse.¹⁸⁰

Das auffallendste stilistische Element findet sich in der Verwendung und Anordnung des visuellen Materials. [...] Richter [setzt] in *Die Börse* neben Kamerabildern auch Holzschnitte, Grafiken, Gemälde und Zeichnungen ein. Der oftmals schnelle Wechsel zwischen diesen Bildmedien, die häufigen Horizontalschwenks der Kamera, die die statischen Bilder abtastet und dynamisiert, die Vertikalschwenks, mit denen sie Gebäude hinabfährt, die Überblendung von statischen mit bewegten Einstellungen und der Umstand, dass die Kamera gelegentlich gekippt wird, erzielen einen Rhythmus, der mit den von der Off-Stimme erzählten Inhalten korrespondiert. Auffällig sind auch die Gegensatzpaare, mit denen Richter arbeitet. Sowohl sprachlich als auch visuell kontrastiert er das Große mit dem Kleinen, das Einzelne mit der Menge.¹⁸¹

Ein abstrakter Gegenstand, die Darstellung eines Gedankens – treffender, der Formung eines Gedankens – die wohlüberlegte Mischung aus dokumentarischem Material, Allegorien und Spielszenen, der gezielte Einsatz von Kontrasten: All diese Merkmale erwähnt Richter in seinem Definitionsansatz. Eine Konsequenz lässt er unerwähnt: Wenn es nicht mehr darum geht, stumpf „abzuphotographieren“¹⁸², sondern eigene „gedankliche Vorstellungen zu veranschaulichen“¹⁸³, dann kommt dem Dokumentarfilmer eine größere Verantwortung zu. Seine Filme werden zu Stellungnahmen. Richters Text jedoch bleibt dem Duktus des klassischen Dokumentarismus verhaftet: Er präsentiert absolute Gewissheiten. Montero spricht vom „paradigm of disembodied knowledge“¹⁸⁴, das Richter reproduziere, statt sich zur subjektiven Perspektive zu bekennen.

¹⁷⁹ Ebd., S. 197.

¹⁸⁰ Vgl. Urs Stäheli / Dirk Verdicchio, Das Unsichtbare sichtbar machen. Hans Richters „Die Börse als Barometer der Wirtschaftslage“, in: *montage/av* 15 (2006) 1, S. 108.

¹⁸¹ Ebd., S. 111.

¹⁸² Richter, *Der Filmessay*, S. 196.

¹⁸³ Ebd., S. 197.

¹⁸⁴ Montero, *Thinking images*, S. 32, im Original kursiv.

3.3.4 Alexandre Astruc

Letzteres schreibt sich der französische Autorenfilmer Alexandre Astruc auf die Fahnen, als er 1949 eine neue Epoche des Films ausruft: „die Epoche der Kamera als Federhalter“ („caméra-stylo“)¹⁸⁵. Diese Metapher impliziert, dass der Filmemacher zum Auteur wird, der seine subjektive Sicht auf die Dinge, seine Philosophie in seinen Filmen zum Ausdruck bringt. Er bestimmt Kommentar, Bildgestaltung und Inszenierung:

Bei einem solchen Film hat die Unterscheidung zwischen Autor und Regisseur keinen Sinn mehr. Die Regie ist kein Mittel mehr, eine Szene zu illustrieren oder darzubieten, sondern eine wirkliche Schrift. Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter.¹⁸⁶

Somit negiert er die im Film praktizierte Arbeitsteilung in wichtigen Bereichen und stellt den Autorenfilmer als schöpferische Persönlichkeit ins Zentrum des Produktionsprozesses. Auf diese Weise sei es möglich, auch Zugang zu sehr grundlegenden Themen zu finden: „Kein Gebiet darf ihr [d. h. dieser Kunst, CR] verschlossen sein. Die abstrakte Meditation, eine Ansicht über die menschlichen Leistungen, die Psychologie, die Metaphysik, das Denken, die Leidenschaften gehören in ihr Fach“.¹⁸⁷ Wie Richter nimmt also auch Astruc die thematische Herausforderung zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen – und schlägt eine essayistische Bearbeitung vor: Wenn Descartes heute leben würde, so Astruc, würde er wohl zur 16-mm-Kamera greifen.¹⁸⁸

Im Gegensatz zum Schriftsteller stehen dem Filmemacher jedoch nicht nur sprachliche Mittel zur Verfügung. Mit dem Bild der „Kamera als Federhalter“ geht eine zweite Implikation einher: Bilder sollen ebenso ausdrucksstark werden und subtil argumentieren können wie das geschriebene Wort. Der Film müsse sich „aus der Tyrannie des Visuellen befreien

¹⁸⁵ Astruc, Die Geburt einer neuen Avantgarde, S. 200.

¹⁸⁶ Ebd., S. 203.

¹⁸⁷ Ebd., S. 200.

¹⁸⁸ Vgl. ebd.

[...], des Bildes um des Bildes willen“¹⁸⁹, fordert Astruc. Stattdessen habe der Film zu einer Form zu finden, „in der er zu einer so rigorosen Sprache wird, daß der Gedanke sich direkt auf den Filmstreifen niederschreibt, ohne den Umweg über die plumpen Bildassoziationen zu nehmen, die das Entzücken des Stummfilms waren“.¹⁹⁰ Damit bestärkt der Filmkritiker und -regisseur ein Charakteristikum des Autorenfilms, das auch für Essayfilme gelten kann: Auf der Bild- und Textebene könne gleichwertig argumentiert werden. Bilder seien kein bloßes Illustrationsmaterial zu einem ausformulierten Kommentar, sondern würden zu eigenständigen Sinnträgern, die Inhalte der sprachlichen Ebene unterstreichen, ergänzen, aber ihnen auch widersprechen könnten.

3.3.5 André Bazin

Die wichtige „Beziehung zwischen Bild und Wort“¹⁹¹ interessiert auch André Bazin, dessen Filmkritik von Chris Markers *Ein Brief aus Sibirien* von 1958 weit über eine Besprechung des einzelnen Filmes hinausgeht. Er nutzt die Gelegenheit, sich zu einer Form der Reportage zu äußern, die er umschreibt als „durch den Film dokumentierte[n] Essay“¹⁹²: „Das entscheidende Wort wäre Essay, im gleichen Sinne verstanden wie in der Literatur: Essay, zugleich historisch und politisch, obwohl von einem Dichter geschrieben.“¹⁹³

Im Gegensatz zu Astruc sieht er Bild und Wort nicht gleichberechtigt, sondern gibt dem Filmkommentar als Kern des Essays den Vorrang. Das „entscheidende Merkmal des Films ist seine akustische Schönheit, denn von ihr muß sich der Sinn auf das Bild übertragen. Die Montage vollzieht sich vom Ohr zum Auge“.¹⁹⁴ Er illustriert seine These an zwei Beispielen.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Ebd., S. 201.

¹⁹¹ Bazin, Lettre de Sibérie, S. 205.

¹⁹² Ebd., S. 206.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Ebd., S. 207.

Erstens: Chris Marker entwickle seine Montagetechnik durch den gezielten Einsatz eines Schnitte überlappenden Kommentars. Diese verbale Verknüpfung mehrerer Einstellungen sei wirklich neu, weshalb Bazin dies als „horizontal[e]“ Montage¹⁹⁵ bezeichnet. Zweitens: Im Film wird dieselbe Bildsequenz nacheinander mit drei verschiedenen Texten vertont, die jeweils andere Suggestionen beinhalten: Die Aufnahme eines Sibiriers wird zunächst kommentiert „in der Art eines konformistischen Kommunismus, der in dem Passanten ‚einen pittoresken Vertreter des hohen Nordens‘ sieht, während er danach in der reaktionären Version zum ‚beängstigenden Asiaten‘ wird“¹⁹⁶. Es folgt schließlich eine unparteiische Textvariante. Dass dieses Beispiel die Dominanz des Textes bei der Sinngebung belegt, bezweifelt David Montero allerdings später: „Eine solche Passage legt eine weit stärkere Wechselwirkung zwischen Wort und Bild offen, als es Bazins Text suggeriert.“¹⁹⁷

Man kann sicherlich der These widersprechen, die Vielfalt des von Marker verwendeten, visuellen Materials sei „ohne Vorläufer“¹⁹⁸; Bazin selbst listet jene Mittel auf, die Hans Richter bereits vor ihm nutzte: Marker habe sich „nicht darauf beschränkt [...] nur vor Ort Gefilmtes zu verwenden, sondern jegliches der Sache dienliches Material [gebraucht], Photographien und Graphiken natürlich, aber auch Zeichentrick [...]. Ein einziger gemeinsamer Nenner verbindet dieses Feuerwerk an filmischen Methoden: Intelligenz. Intelligenz und Talent“.¹⁹⁹

3.4 Wort-Bild-Organisation im Filmessay

Während die Filmschaffenden und ihre Kritiker die ersten Filmessays gleich nach ihrem Erscheinen theoretisch kommentierten, dauerte es Jahrzehnte, bis die Wissenschaft sich mit der neuen Form befasst. Bis Ende

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Montero, Thinking images, S. 35.

¹⁹⁸ Bazin, Lettre de Sibérie, S. 208.

¹⁹⁹ Ebd., S. 208.

der 1980er Jahre wird der Filmessay kaum erforscht, Erwähnung findet er höchstens am Rande von Untersuchungen zum Dokumentarfilm. Wilhelm Roth beschreibt ihn im Handbuch *Der Dokumentarfilm seit 1960* auf einer knappen Seite: „Er entstand aus der Erkenntnis, daß Bilder oft zu wenig sagen oder zweideutig sind, da es eines Kommentares bedarf, um sie zum Sprechen zu bringen.“²⁰⁰ Zu den ersten wissenschaftlichen Einlassungen zum Genre zählt jene von Kanzog: Es handle sich „um eine Wort-Bild-Organisation aus der spezifisch subjektiven Sicht des Filmemachers“.²⁰¹

Mit der Erforschung des audiovisuellen Pendants zur literarischen Gattung Essay beginnt im deutschsprachigen Raum Hanno Möbius. Im Sommersemester 1989 leitet er an der Philipps-Universität Marburg ein Hauptseminar zum Thema Essayfilm. Zwei Jahre später publiziert er vier daraus hervorgegangene studentische Einzelanalysen ausgewählter Essayfilme (von Chris Marker, Hartmut Bitomsky und Harun Farocki). Die *Versuche über den Essayfilm*²⁰² reichert er an mit einer ausführlichen Einführung in das *Abenteuer „Essayfilm“* und Aufsätzen von Guntram Vogt, Peter Braun und Thomas Tode. Damit legt er den ersten Sammelband über den Essayfilm im deutschsprachigen Raum vor. Im Herbst 1989 findet ebenfalls an der Universität Marburg ein Symposium des DFG-Sonderforschungsbereiches „Bildschirmmedien“ zur Geschichte des Dokumentarfilms statt. In diesem Rahmen präsentiert Andreas Schreitmüller, damals ZDF-Redakteur der Reihe *Das kleine Fernsehspiel*, seine Gedanken zum „Film-Essay“ als Grenzüberschreiter von Medien- und Genrekonventionen²⁰³. Zwei Jahre darauf veröffentlicht der Germanist Klaus Kanzog seine Definition des Genres Essay-Film bzw. Film-Essay in der *Einführung in die Filmphilologie*.²⁰⁴

²⁰⁰ Wilhelm Roth, *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München 1982, S. 185.

²⁰¹ Kanzog, *Einführung in die Filmphilologie*, S. 64.

²⁰² Vgl. Hanno Möbius (Hrsg.), *Versuche über den Essayfilm*, Marburg 1991.

²⁰³ Vgl. Andreas Schreitmüller, Grenzbereiche und Zwischenformen. Das Beispiel ‚Film-Essay‘, in: Heinz-Bernd Heller / Peter Zimmermann (Hrsg.), *Bilderwelten – Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*, Marburg 1990, S. 179–186.

²⁰⁴ Vgl. Kanzog, *Einführung in die Filmphilologie*, S. 63–65.

Anfang der 1990er Jahre bietet eine Reihe von Filmschauen der Essayfilmforschung ein Forum. So sichten im Mai 1992 im Wiener Stadtkino Wissenschaftler und Filmemacher gemeinsam essayistische Filme und reflektieren darüber im Rahmen einer Tagung. Die Beiträge und Auszüge aus den Diskussionen geben Christa Blümlinger und Constantin Wulff unter dem Titel *Schreiben Bilder Sprechen* heraus.²⁰⁵ In späteren Publikationen wird dieser Band als „richtungsweisend[]“²⁰⁶ bezeichnet, da er nicht nur eine komprimierte Zusammenfassung der ersten wissenschaftlichen Erkenntnisse über essayistische Filme enthält,²⁰⁷ sondern darüber hinaus Berichte von Filmschaffenden (u. a. Harun Farocki) sowie eine stark rezipierte Materialsammlung.²⁰⁸ Das Berliner Filmkunsthaus Babylon veranstaltet im Oktober 1995 eine umfangreiche Chris-Marker-Retrospektive im Zeughaus-Kino. Birgit Kämper und Thomas Tode erarbeiten eine kommentierte Filmographie, der sie eine Sammlung von Texten von und über Marker voranstellen. Mit dem reich illustrierten Sammelband wollen sie Marker als „Begründer einer neuen Filmform, der des ‚Essayfilms‘“ würdigen.²⁰⁹

In seiner Werkmonographie über Harun Farocki streift Tilman Baumgärtel 1997 auch das Thema Essayfilm: Seinen Exkurs mit dem exklamatorischen Titel *Schnitt von Suppenschüssel auf Schlachtschiff*²¹⁰ leitet er mit den Worten ein, der „Essayfilm ist eine Filmgattung, die keine Filmgattung sein will.“²¹¹ Daher kenne er weder Theorie noch Methode. Mit einem beachtlichen Parforceritt durch die ihm vorliegenden Schriften schlägt Baumgärtel den Bogen von Eisenstein zu Farocki, dessen drei Filme *Wie*

²⁰⁵ Christa Blümlinger / Constantin Wulff (Hrsg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien 1992.

²⁰⁶ Sven Kramer / Thomas Tode, *Modulationen des Essayistischen im Film. Eine Einführung*, in: dies. (Hrsg.), *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*, Konstanz 2011, S. 16–17.

²⁰⁷ Der Band enthält Aufsätze von Birgit Kämper, Raymond Bellour, Thomas Tode und Bill Krohn.

²⁰⁸ Hans Richters Abhandlung *Der Filmessay* von 1940 ist ebenso enthalten wie Texte von Alexandre Astruc und André Bazin in deutscher Übersetzung.

²⁰⁹ Birgit Kämper / Thomas Tode, *Chris Marker. Filmessayist*, München 1997, S. 11. Dabei lassen sie frühere Filmessayisten offenbar außer Acht.

²¹⁰ Vgl. Tilman Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers*, Berlin 22002, S. 196–201.

²¹¹ Ebd., S. 197.

man sieht, Bilder der Welt und Inschrift des Krieges und Schnittstelle er dem Genre zurechnet.

Die erste deutsche Monographie, die sich ganz dem Genre Essayfilm verschreibt, veröffentlicht im Jahre 1999 Christina Scherer. Ihre brillante Dissertation widmet sich der *Erinnerung im Essayfilm*²¹². Sie verfolgt zwei Ziele, „sie will einen Beitrag zur Erforschung des Essayfilms leisten und untersucht gleichzeitig das Verhältnis des Films zu Erinnerung und Gedächtnis, wobei das Hauptaugenmerk auf dem Erinnerungsaspekt liegt.“²¹³ Aus diesem Grund wählt Scherer für ihre Arbeit vier Filme aus, die sich explizit mit Gedächtnis und Erinnerung auseinandersetzen; jeweils einen Film von Joris Ivens, Chris Marker, Jean-Luc Godard und Derek Jarman. Die Überlegungen, die Scherer ihren Einzelanalysen voranstellt, gehen über eine Vorarbeit zu ihrem Thema weit hinaus. Ihre Gedanken zu Reflexivität, Intertextualität und Intermedialität des Essayfilms haben nachfolgende Veröffentlichungen stark geprägt und finden auch Eingang in die vorliegende Arbeit.

Das Schweizer Filmjahrbuch *Cinema* behandelt 2005 ausschließlich das Thema *Essay*.²¹⁴ Die Autoren versuchen sich unter anderem darin, verschiedenste Filme ‚als Essay zu lesen‘. Den Anfang macht Thomas Tode, der wenig später gemeinsam mit Sven Kramer eine internationale Tagung an der Leuphana Universität Lüneburg vorbereitet: *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*. Im November 2007 tauschen sich dort und in einem Lüneburger Programmokino Filmemacher und Forscher aus – darunter Scherer, Blümlinger, Hito Steyerl, Timothy Corrigan und Nora M. Alter. Anspruch ist es, sich nicht auf Analysen einzelner Filme oder Filmemacher zu beschränken, sondern den „charakteristischen ästhetischen Verfahrensweisen des Essayfilms“²¹⁵ nachzuspüren. Der daraus resultierende

²¹² Vgl. Christina Scherer, Ivens, Marker, Godard, Jarman. *Erinnerung im Essayfilm*, München 2001.

²¹³ Ebd., S. 11.

²¹⁴ Vgl. *Cinema* 50: *Essay*, Marburg 2005.

²¹⁵ Sven Kramer/Thomas Tode (Hrsg.), *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*, Konstanz 2011, S. 20.

Tagungsband gliedert sich in drei Teile: Die ersten Beiträge bemühen sich, den Essayfilm als Form zu definieren. Der zweite Teil wendet sich der „Praxis des essayistischen Films“ zu. Im dritten und längsten Teil werden „Verfahrensweisen des filmischen Essayismus“ diskutiert – sowohl auf der Bild- als auch auf der Tonebene.²¹⁶

Ebenfalls im Jahre 2007 reicht Barbara Filser an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe ihre Dissertation über *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*²¹⁷ ein. Nach sehr ausführlichen begrifflichen Annäherungen an die Genres Dokumentarfilm (mit seinem Anspruch, das Leben zu zeigen, „wie es ist“²¹⁸) und Essayfilm (als „Möglichkeitserwägung“²¹⁹) sowie einem Kapitel zum Verhältnis von Bild und Ton im Film analysiert sie vier Essayfilme Chris Markers und identifiziert so dessen Anliegen, „Bilder zu befragen: Die Arbeiten Markers reflektieren den Film, dessen Bilder und ihren Sinngehalt, in einem ‚theoretischen Blick‘, der die Ungewissheit der Bilder enthüllt“.²²⁰ Filsers 2010 publizierte Schrift ist die aktuellste deutschsprachige Monographie zum Essayfilm.

Der Vollständigkeit halber sei der ein Jahr zuvor erschienene, 170-seitige Versuch der Cutterin Dessislava Thomas kurz erwähnt, sich an Filmen von Chris Marker abzuarbeiten. Die Verlagspublikation ihrer Abschlussarbeit an der Universität der Künste, *Gegen den Filmriss*, beginnt mit einer eher simplifizierenden Paraphrase von Scherers Dissertation, deren Thesen

²¹⁶ Ihre Überlegungen zur Audioebene des Essayfilms führt Nora M. Alter auch in drei weiteren Aufsätzen aus: Nora M. Alter, Mourning, Sound, and Vision. Jean-Luc Godard's JLG/JLG Camera Obscura, in: *Camera Obscura* 15 (2000) 44; Nora M. Alter, Translating the Essay into Film and Installation, in: *Journal of Visual Culture* 6 (2007) 1; Nora M. Alter, Composing in Fragments. Music in the Essay Films of Resnais and Godard, in: *SubStance, A Review of Theory and Literary Criticism* 41 (2012) 128.

²¹⁷ Vgl. Barbara Filser, *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*, Paderborn 2010.

²¹⁸ Ebd., S. 32.

²¹⁹ Ebd., S. 82.

²²⁰ Ebd., S. 455.

sie sich dann anschließt.²²¹ Es folgt eine Betrachtung wenig bekannter Filme von Chris Marker, die leider ebenfalls holzschnittartig ausfällt.²²²

Die jüngsten deutschsprachigen Thesen zum Thema sind in der Habilitationsschrift von Florian Mundhenke enthalten, die 2017 publiziert wurde. Zu den Hybrid-Formen *Zwischen Dokumentar- und Spielfilm* zählt er auch Essayfilme, denen er ein eigenes Kapitel widmet.²²³ Darin fasst er den Literaturstand pointiert zusammen und definiert das Genre anhand der vier Kategorien ‚Referenzialität, Repräsentation, Thema und Sichtweise‘ sowie ‚Rezeption‘. Im April 2018 erschien der Tagungsband *Film als Forschungsmethode*, der auch Spielarten des essayistischen Filmes thematisiert, insbesondere den Videoessay als Form der Filmkritik.²²⁴

Weitere substanzielle Beiträge zur Forschung erschienen nach 2007 vor allem auf Englisch.²²⁵ Die italienische Filmwissenschaftlerin Laura Rascaroli, die im irischen Cork forscht und lehrt, interessiert sich vor allem für die Subjektivität, die in Essayfilmen zum Ausdruck komme. Ihre 2009 vorgelegte Monographie *The Personal Camera*²²⁶ enthält eine eigene Definition für den Essayfilms und ordnet ihn dem „personal cinema“ zu. Sie untersucht, mit welchen Mitteln u. a. Pier Paolo Pasolini, Michelangelo

²²¹ Vgl. Dessislava Thomas, Gegen den Filmriss. Chris Markers Essayfilme / Porträtfilme, Marburg 2009, S. 22.

²²² Welche Gründlichkeit sie dabei an den Tag legte, zeigt exemplarisch die Tatsache, dass sie durchgängig Thomas Tode als „Thode“ zitiert – und sogar fehlerhaft in die Danksagung aufnimmt.

²²³ Vgl. Florian Mundhenke, Zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zur Repräsentation und Rezeption von Hybrid-Formen, Wiesbaden 2016, S. 211–216.

²²⁴ Delia González de Reufels / Rasmus Greiner / Stefano Odorico / Winfried Pauleit (Hrsg.), Film als Forschungsmethode. Produktion – Geschichte – Perspektiven, Berlin 2018.

²²⁵ Eine umfassende Schau englischsprachiger Veröffentlichungen vor 2007 kann Corrigans und Monteros Bibliographien entnommen werden. An dieser Stelle seien nur die drei relevantesten Definitionen des Filmessays erwähnt: Phillip Lopate, In Search of the Centaur. The Essay-Film, in: Charles Warren (Hrsg.), Beyond document. Essays on nonfiction film, Hannover, NH 1996, S. 243–270; Paul Arthur, Essay Questions. From Alain Resnais to Michael Moore, in: Film Comment 39 (2003) 1, S. 58–62; Michael Renov, The subject of documentary, Minneapolis, MN 2004, S. 69–89. Ausgewählte französische, italienische und spanische Beiträge erwähnen Kramer/Tode, Modulationen des Essayistischen im Film, S. 18.

²²⁶ Vgl. Laura Rascaroli, The personal camera. Subjective cinema and the essay film, London 2009. Allgemeine Standpunkte veröffentlichte sie vorab in Auszügen: Laura Rascaroli, The essay film. problems, definitions, textual commitments, in: Framework (2008) 49.

Antonioni und Jonas Mekas ihre persönliche Sicht auf die Welt in Essayfilme umgesetzt haben. Mit einer weiteren Monographie, *How the essay film thinks*²²⁷, knüpft sie im vergangenen Jahr an diese Forschungsarbeit an und richtet ihren Blick vor allem auf die Rezeption und die Funktionsweisen des Essayfilms. 2011 veröffentlicht Timothy Corrigan von der University of Pennsylvania seine Studie *The Essay Film. From Montaigne, after Marker*. Corrigan verfolgt zwei Intentionen: Er will „das ‚Essayistische‘ in [...] den Filmen ergründen, das eine Begegnung zwischen dem Selbst und der Öffentlichkeit“²²⁸ ermöglichen. Darüber hinaus möchte er die „Verbindung des Essayfilms mit seinem literarischen Erbe aufzeigen“.²²⁹ Letzte verfolgt er zurück bis zu den Ursprüngen des Essayismus, bis zum Werk Montaignes.²³⁰ Aus Reflexionen von Aldous Huxley leitet er eine eigene Definition des Essays bzw. Filmessays ab. 2012 erschien die Dissertation des Spaniers David Montero, University of Bath. Er greift Godards Beschreibung des Essayfilms als „denkende Form“²³¹ auf und übernimmt sie in modifizierter Form für seinen Titel: *Thinking Images. The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*. Die darin exemplifizierten theoretischen Überlegungen zum Essay als „Form und Haltung“²³² prüft er an Filmen von Harun Farocki, Chris Marker und José Luis Guérin.

Aus einem Symposium im April 2014 an der Universität Maryland (USA) ging der Tagungsband *The Essay Film* hervor, den Elizabeth A. Papazian und Caroline Eades im Dezember 2016 veröffentlichten.²³³ Wichtig

²²⁷ Vgl. Laura Rascaroli, *How the essay film thinks*, New York 2017.

²²⁸ Timothy Corrigan, *The essay film. From Montaigne, after Marker*, Oxford / New York 2011, S. 6, eigene Übersetzung.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Die Ableitung des Genres Essayfilm aus der Literaturgeschichte erscheint bereits in seinem Sammelband zu Film und Literatur, der 1999 erstveröffentlicht wurde: Timothy Corrigan, *The Essay Film. On thoughts occasioned by ... Michel de Montaigne and Chris Marker*, in: ders. (Hrsg.), *Film and literature. An introduction and reader*, Milton Park / Abingdon / Oxon / New York 2012, S. 274–294.

²³¹ David Montero, *Thinking images. The essay film as a dialogic form in European cinema*, Oxford / New York 2012, S. 1, eigene Übersetzung.

²³² Ebd., S. 4, eigene Übersetzung.

²³³ Vgl. Elizabeth A. Papazian / Caroline Eades, *The essay film. Dialogue, politics, Utopia*, London / New York 2016.

ist den Herausgeberinnen die internationale Vielfalt (neun nationale Kinoszenen werden einbezogen, darunter Deutschland, Kuba, Libanon und Russland) sowie die Multiperspektivität der Beiträge (berücksichtigt werden historische, ästhetische, postkoloniale, feministische und philosophische Herangehensweisen).²³⁴ Ein Sammelband aus dem Jahr 2017 liefert die bislang umfangreichste Zusammenschau von *Essays on the essay film*²³⁵: Auf einen Grundlagenteil mit englischen Übersetzungen der einschlägigen Aufsätze zum literarischen Essay (Lukács, Musil, Bense, Adorno, Huxley) und Texten von Praktikern der Filmgeschichte (Richter, Astruc, Bazin) folgt eine Sammlung kurzer, aktueller Aufsätze zum essayistischen Film. Unter den Autoren sind Philip Lopate, Nora M. Alter, Paul Arthur, Michael Renov, Timothy Corrigan, Thomas Elsässer, Harun Farocki und Hito Steyerl. Aufbau und Inhalt des Bandes sind für den deutschsprachigen Raum vergleichbar mit Blümlinger/Wulffs *Schreiben Bilder Sprechen*.²³⁶ Herausgegeben wurde diese Sammlung von Timothy Corrigan und Nora M. Alter, die auch die jüngste Monographie zum Thema verfasst hat. Diese erschien im Januar 2018 unter dem Titel *The Essay Film After Fact and Fiction*.²³⁷ Die vergleichende Film- und Medienwissenschaftlerin an der Temple University in Philadelphia (USA) untersucht den Einfluss des Hybridgenres aus Feature, Kunst- und Dokumentarfilm auf die Filmwelt. Sie bedient sich der gesamten Filmgeschichte – vom frühen Stummfilm bis zu aktuellen Filminstallationen und Internetclips.

3.4.1 Zwischen Dokumentation und Fiktion

Alle genannten Forscher legen eine mehr oder weniger ausführliche Definition des essayistischen Films vor. Am kürzesten fasst sich Nora Alter: „Im

²³⁴ Vgl. ebd., S. 2.

²³⁵ Vgl. Nora M. Alter / Timothy Corrigan (Hrsg.), *Essays on the essay film*, New York 2017.

²³⁶ Vgl. Christa Blümlinger / Constantin Wulff (Hrsg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien 1992.

²³⁷ Vgl. Nora M. Alter, *The essay film after fact and fiction*, New York 2018. Zuvor hatte Alter auch folgende Monographie publiziert: Nora M. Alter, Chris Marker, Urbana, IL 2006.

weitesten Sinne ist der Essayfilm ein Hybrid, der die beiden alteingesessenen Kategorien des Films verschmilzt: Fiktion und Dokumentation.²³⁸ Damit benennt sie ein Spannungsfeld, in dem sich ein jeder Filmessay positioniert. Es kann auf zwei Ebenen beschrieben werden: Auf der Ebene des einzelnen Films lassen sich dokumentarische und fiktionalen Elemente identifizieren. Auf höherem Abstraktionsniveau mündet die Frage in eine Positionierung des Genres Filmessay zwischen den Großformen Dokumentar- und Spielfilm, die sich jeweils vorrangig aus der einen oder der anderen Zugriffsmethode auf Realität speisen.

[Der Filmessay] grenzt sich vom Spielfilm und vom Dokumentarfilm ab und beinhaltet doch Elemente beider Gattungen, die er vermischt und dadurch verfremdet. Daraus bezieht er eine Offenheit der Ausdrucksmöglichkeiten, aus der das Innovative dieses Genres stammt, aber auch die Verwirrung, die es auslösen kann.²³⁹

Während es bei Nachrichten- und Magazinformaten eine elementare Rolle spielt, fiktionale und nicht-fiktionale, das heißt faktuale Einstellungen deutlich als solche zu kennzeichnen, kombiniert der Filmessay sein Material nahtlos und ungeachtet jeder kategorialer Unterscheidung. Essayfilmer können auf beiden Klaviaturen spielen, wie Hanno Möbius in Anknüpfung an Richter²⁴⁰ ausführt:

Die Essayfilme verwenden sowohl fremde, bereits verfügbare Materialien (aus Dokumentar- und Spielfilmen), als auch eigens gedrehte Szenen als Bausteine. [...] Von den dokumentarisch intendierten Filmpartikeln gibt es bei vielen Essayfilmen einen fließenden Übergang zu kleineren Inszenierungen. Sie sind darauf angelegt, eine Lücke im neuartigen Argumentationsgang des Filmganzen zu schließen.²⁴¹

²³⁸ Alter, Translating the Essay into Film and Installation, S. 44, eigene Übersetzung.

²³⁹ Böhler, A Fortress in Ruins, S. 80.

²⁴⁰ Vgl. Richter, Der Filmessay, S. 198.

²⁴¹ Möbius, Das Abenteuer „Essayfilm“, S. 13.

Florian Mundhenke beobachtet hingegen, dass im essayistischen Film Übergänge zwar fließend sind, aber durchaus erkennbar bleiben. Fiktive Elemente werden als „erweiternde und verändernde Stimme“²⁴² in die dokumentarischen Sequenzen eingebettet, um

den Prozessen ein menschliches Gesicht zu verleihen, jedoch nicht um Eindeutigkeit und Geschlossenheit herzustellen; die Elemente des fiktionalen Diskurses, die schließlich wirken (z. B. in Narration und Kausalität), sind zumeist abwesend im Essayfilm. Darüber hinaus bleibt die Fiktion als solche immer in einer Parenthese bestehen – ähnlich einem Einschub oder einem Zitat. Sie geht nicht im Kontext auf oder wird durch Maßnahmen filmischer Kontinuität verschleiert oder durch eine geschlossene Montage eingepasst.²⁴³

Ein derart alternierender Zugriff auf Faktizität ist ein notwendiges, aber kein hinreichendes Kriterium zur Identifikation eines Filmessays: Er muss von zahlreichen weiteren Janusköpfen unter den Film- und Fernsehgenres abgegrenzt werden. Bereits Ende der 1950er Jahre lässt der BR sogenannte „Tatsachsen spiele“ produzieren, die zwischen „Dokumentarbericht und Spielhandlung“²⁴⁴ changieren. In den 1960er Jahren setzt sich der Begriff Dokumentarspiel für dieses Genre durch. Diese Grenzüberschreitung gipfelte jüngst in der Etablierung von Scripted Reality; einem Genre, das seine *contradictio in adiecto* schon im Namen trägt: Es handelt sich um Laiendarstellungen unter Verwendung zuvor konstruierter Dialoge und gezielter Regieanweisungen, die wie Doku-Soaps anmuten (z. B. *Mitten im Leben, Berlin Tag & Nacht*). Während solche Fließband-Produktionen kaum Verwechslungsgefahr mit Filmessays aufkommen lassen, gibt es Ähnlichkeiten dieses Genres zu Dokufiction-Formaten; diese können sowohl Themen aus der Vergangenheit als auch aus der Gegenwart und Zukunft themati-

²⁴² Mundhenke, Zwischen Dokumentar- und Spielfilm, S. 213.

²⁴³ Ebd., S. 213.

²⁴⁴ Knut Hickethier, Fiktion und Fakt. Das Dokumentarspiel und seine Entwicklung bei ZDF und ARD, in: Helmut Kreuzer/Karl Prümm (Hrsg.), Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland, Stuttgart 1979, S. 53.

sieren. Beispiele sind die *MDR Topnews*, in denen der Verlauf der Völkerschlacht bei Leipzig zum 200. Jahrestag im Format einer ARD-Livesendung *Brennpunkt* nachgezeichnet wird, sowie die spekulative Dokumentation *2030 – Aufstand der Alten*. Davon wiederum zu unterscheiden sind Mokumentaries, die als Parodie eines Dokumentarfilmes dessen Genremittel hinterfragen (z. B. *Das Millionenspiel*, *Fraktus*, als serielles Format auch *Stromberg*). Mit meist ernsten Themen befasst sich hingegen das Dokudrama, das eine Handlung um einen historischen Sachverhalt ranken lässt. Diese Handlung muss nicht zwingend fiktiv sein, sondern kann auch auf minutiöser Recherche beruhen wie im Fall des ARD-Zweiteilers über das Geiseldrama *Gladbeck*.

Über diese dezidierten Hybridformate hinaus ist eine zunehmende Öffnung klassischer Dokumentationen oder Spielfilme zueinander zu beobachten. Jüngere Beispiele dafür sind auf der einen Seite der dokumentarische WDR-Dreiteiler *Russland, mein Schicksal*, der sich durch die Vita fiktiver Persönlichkeiten strukturiert; auf der anderen Seite der Spielfilm *Hannah Arendt*, der dokumentarisches Material des Eichmann-Prozesses verwendet, oder die Romanverfilmung *Unterwerfung* des rbb, die Verweise auf die Proteste gegen den G20-Gipfel 2017 in Hamburg enthält. Ein gängiges Darstellungsverfahren in beiden Gattungen ist das Re-Enactment, das Nachstellen von Szenen auf der Grundlage historischer Sachverhalte.²⁴⁵ Jean-Luc Godard beobachtete bereits in den 1980er Jahren: „Alle großen Spielfilme neigen dem Dokumentarfilm zu, wie auch alle großen Dokumentarfilme dem Spielfilm zuneigen.“²⁴⁶ Die Verwendung oder Bevorzugung der einen oder anderen Darstellungsweise kann also nicht für eine treffsichere Gattungszuordnung herangezogen werden. Hohenberger

²⁴⁵ Vgl. Inke Arns, Strategies of Re-Enactment, in: dies. (Hrsg.), *History will repeat itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*, Frankfurt am Main 2007, S. 38–63.

²⁴⁶ Jean-Luc Godard in seiner Filmkritik zu *Moi, unnoir*, zit. nach: Bertrand Bacqué, Vom Dokumentarfilm zum Videoessay. Die Erfindung der Wirklichkeit auf Leinwand und Bildschirm, in: Ingrid Wildi Merino / Kathleen Bühler (Hrsg.), *Dislocación. Kulturelle Verortung in Zeiten der Globalisierung*, Ostfildern 2011, S. 70.

zieht daher für eine Gattungsdefinition die Referenzobjekte des Filmes heran. Als Bezugsrahmen diene

dem Dokumentarfilm die nichtfilmische Realität, dem Spielfilm eine fiktive Realität, dem Experimentalfilm die filmische Realität. Man könnte auch sagen, der Dokumentarfilm reflektiere auf das Reale, der Spielfilm auf das Imaginäre und der Experimentalfilm auf die Regeln des (filmisch) Symbolischen.²⁴⁷

Doch so überzeugend dieser Zugriff auf Dokumentar-, Spiel- und Experimentalfilm zunächst erscheint – den Kontrast von faktueller und fiktionaler Darstellung kann auch dieses Modell nicht schärfen. Unter den oben genannten Hybriden befinden sich Dokumentarfilme, die sich auf die Regeln des filmisch Symbolischen beziehen ebenso wie Spielfilme, die auf nichtfilmische Realität abheben. Oft zu beobachten sind auch inszenierte und symbolische Szenen innerhalb von Dokumentarfilmen, die der Regisseur Werner Herzog für ebenfalls legitim hält. Er bezeichnet fiktive Elemente in seinen Dokumentarfilmen wie *Flucht aus Laos* als Verweis auf „ekstatische Wahrheit“, die das Gegenteil von vermeintlich detailgetreuer „Buchhalterwahrheit“ sei.²⁴⁸ „Ich suche nach etwas, das mehr einer Ekstase der Wahrheit gleicht, etwas, bei dem wir aus uns heraustreten“, zitiert der Journalist Ian Buruma aus einem Vortrag Herzogs in der New York Public Library. Was der Filmemacher damit meint, wird durch eine Szene aus *Glocken aus der Tiefe – Glaube und Aberglaube in Russland* deutlich:

Der Film wird eröffnet mit dem halluzinatorischen Bild von Leuten, die auf einem gefrorenen See kriechen und durch das Eis hinunterblicken, als ob sie zu einem unsichtbaren Gott beteten. Tatsächlich halten sie, wie Herzog dazu erzählt, nach der grossen, untergegangenen Stadt Kitesch Ausschau, die unter dem Eis dieses abgrundtiefen Sees begraben liegt. Die Stadt war vor langer Zeit von tatarischen Invasoren geplündert worden, doch Gott sandte einen Erzengel, die Einwohner zu erlösen, indem er sie tief unter Wasser glückselig

²⁴⁷ Hohenberger, Die Wirklichkeit des Films, S. 114.

²⁴⁸ Zit. nach: Ian Buruma, Ekstase der Wahrheit oder Der Dokumentarfilm als Fiktion. Der Filmemacher Werner Herzog und seine Helden, in: Neue Zürcher Zeitung, 15. Dezember 2007, S. 77.

weiterleben liess, Hymnen singend und Glocken läutend. Die Legende gibt es, und das Bild ist von verwunschener Schönheit. Es ist auch ein vollständiger Schwindel. Herzog versammelte ein paar Trunkenbolde aus der Dorfkneipe und bezahlte sie dafür, dass sie auf dem Eis lagen. [...] War das Betrug? Nein, sagt Herzog, denn „einzig durch Erfindung und Erdichtung und Inszenierung ist eine intensivere Ebene von Wahrheit zu erreichen, die anders nicht zu finden wäre“.²⁴⁹

Diese geringe Sensibilität der Produzenten für das „puristische[] Reinheitsgebot[] dokumentarischer Darstellung“²⁵⁰ sieht der Filmkritiker und Germanist Martin Schaub im Medium selbst begründet: „Film strebt immer wieder nach ‚unreinen‘ Formen, entzieht sich, sobald einmal der Druck der Verwertung wegfällt, den Normen, entfaltet sich in alle Richtungen, wie bildende Kunst, wie Literatur.“²⁵¹ Auch die Einbeziehung fiktionalen Materials in Dokumentarfilme sei ein Ausdruck dieser künstlerischen Freiheit – und keineswegs ein neuer Trend, wie Christian Hißnauer ergänzend feststellt. Seine These, Fiktion sei „die älteste dokumentarische Methode, die es gibt“²⁵², stützt er auf eine Quelle aus den 1940er Jahren. Die World Union of Documentary verabschiedete auf ihrer Tagung 1948 die folgende Definition: „Unter Dokumentarfilm versteht man alle Arten der Aufzeichnung auf Zelluloid eines jeglichen Aspekts der Wirklichkeit durch gegenwärtiges Filmen oder durch ein ernsthaftes und gerechtfertigtes Nachgestalten“.²⁵³ Das Dokumentarische verankern die Kongressteil-

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Christian Hißnauer, MöglichkeitsSPIELräume. Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik Fiktiver Dokumentationen, in: MEDIENwissenschaft (2010) 1, S. 5–9.

²⁵¹ Martin Schaub, Filme als Briefe, in: Christa Blümlinger / Constantin Wulff (Hrsg.), Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien 1992, S. 109.

²⁵² Hißnauer, MöglichkeitsSPIELräume, S. 17–18.

²⁵³ Christoph Baumgartner, Dokumentarfilm und Dokumentarsendungen im Fernsehen, in: Publizistik 4 (1959), S. 345, zit in: Hißnauer, MöglichkeitsSPIELräume, S. 17–18. Die vollständige Definition lautet: “By the documentary film is meant all methods of recording on celluloid any aspect of reality interpreted either by factual shooting or by sincere and justifiable reconstruction, so as to appeal either to reason or emotion, for the purpose of stimulating the desire for, and the widening of, human knowledge and understanding, and of truthfully posing problems and their solutions in the spheres of economics, culture and human relations.” Paul Rotha, Do-

nehmer also im Inhaltlichen, nicht im Modus des Zugriffs. Letztgenannte Perspektive auf das Genre hielt Hißnauers These folgend erst in den 1960er Jahren Einzug „mit der Entwicklung neuer Kamera- und Tonaufnahmetechniken sowie dem Aufkommen neuer dokumentarischer Ästhetiken“²⁵⁴ wie Direct Cinema. Daher hegt er generelle Bedenken gegen die „derzeit so beliebte Rede von der Auflösung der Grenzen zwischen Fiktion und Dokumentation“²⁵⁵.

Fiktionalität wird [...] implizit mit einem Verlust an dokumentarischer Authentizität gleichgesetzt (dem ‚Gemachten‘ steht das ‚So-Seiende‘ gegenüber). Das aber hieße, dass es eine dokumentarische Authentizität im nicht-fiktionalen Film geben müsste und dass diese dokumentarische Authentizität eine besondere Qualität sei – insbesondere des Dokumentarfilms.²⁵⁶

Eine so postulierte jeweilige Korrespondenz von Schein und Sein mit Fiktion und Dokumentation wird durch die Form des Filmessays abgelehnt. Sie bemisst die Qualität eines Arguments nicht am Darstellungsmodus.

Der Unterschied dieses Genres zu den Gattungen Spiel- und Dokumentarfilm hat darüber hinaus eine abstraktere Dimension: Die drei Formen unterscheiden sich in ihrer Struktur. So verzichtet der Filmessay auf durchgängige Handlung. „Diese Abgrenzung zum klassischen, narrativen Spielfilm muß am Anfang einer Begriffsbestimmung stehen, weil sich von ihr wesentliche Besonderheiten der FilmGattung herleiten“²⁵⁷, fordert Möbius, und Blümlinger/Wulff folgen ihm darin:

Schon die Struktur eines Essayfilms wendet sich gegen die Konvention des Chronologischen und Kontinuierlichen. Seine Kohärenz versucht sich aus einem System von Anspielungen, Wiederholungen, Gegensätzen und Kor-

²⁵⁴ documentary film. The use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality, London 1952, S. 30–31.

²⁵⁵ Hißnauer, MöglichkeitsSPIELräume, S. 18.

²⁵⁶ Ebd., S. 17–18.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁷ Möbius, Das Abenteuer „Essayfilm“, S. 10.

respondenzen zwischen homologen Elementen zu bilden. [...] Essayistische Filme verweigern sich der Linearität, sie werden gewissermaßen gewebt.²⁵⁸

Damit greifen Blümlinger und Wulff zur Charakterisierung der essayistischen Struktur auf eine ähnliche Metapher zurück wie Adorno, der konstatiert: „Momente verflechten sich teppichhaft.“²⁵⁹ Wo Aussagen derart verwoben und geknüpft werden, da stehen Zusammenhänge im Zentrum, während Personen und Geschichten zurücktreten. Adorno weist darauf hin, dass nur „der schlechte Essay von Personen erzählt, anstatt die Sache aufzuschließen“²⁶⁰ Auch dies hat der Filmessay mit seinem schriftlichen Pendant gemein, wie eine weitere Beobachtung von Möbius belegt:

Mit dem Verzicht auf die kausal begründete Handlung entfallen auch die Personen als Handlungsträger. Deren Relativierung bedeutet zwangsläufig die Aufwertung der Sachen und der Verhältnisse. Die Statusannäherung von Mensch und Sachverhalten innerhalb des filmisch dargestellten Gefüges zeigt sich darin, daß auch von den Verhältnissen her gedacht wird.²⁶¹

Doch während sich die Schriftform zur Analyse von Sachverhalten und Verhältnissen anbietet, da der Leser eines gedruckten Essays zurückblättern, sein Lesetempo variieren und Querverweise nachschlagen kann, ist es deutlich komplizierter, einen solchen Fokus filmisch umzusetzen. Daraus resultierende Notwendigkeiten sind ein gemäßiges Erzähltempo und mitunter lange Einstellungen, die den Rezipienten Zeit zur Reflexion einräumen. Dies sind Eigenschaften, die aktuellen Entwicklungen im Spielfilm und in Mischformen zwischen Fiktion und Dokumentation widersprechen. Im Hinblick auf zeitgenössische Formate des Histotainments beobachtet Fritz Wolf:

²⁵⁸ Blümlinger u. a. (Hrsg.), Schreiben Bilder Sprechen, S. 18.

²⁵⁹ Adorno, Essay als Form, S. 28.

²⁶⁰ Ebd., S. 15.

²⁶¹ Möbius, Das Abenteuer „Essayfilm“, S. 11.

Gefragt sind im Geschichts-Fernsehen Stoffe, die sich als Geschichte, als Story erzählen lassen, am liebsten wie ein Spielfilm. Gefragt sind Geschichten, die sich als kontinuierliches und geschlossenes Stück erzählen lassen – ein irritiertes Publikum greift schnell zur Fernbedienung. An einer Erzählkultur, die offenen Fragen, Diskontinuitäten, Brüchen und Widersprüchen nachgeht und diesem Umstand auch durch komplexere Erzählmittel entsprechen will und kann, ist das Medium wenig interessiert.²⁶²

Die Nutzung der nonlinearen Form,²⁶³ das „Prinzip der De-Anekdotisierung“,²⁶⁴ hat schon Eisenstein dem Filmessayisten ins Stammbuch geschrieben. Hierdurch ist er von Spielfilm, Dokudrama und ähnlichen dramatischen Formen zu unterscheiden.

Wo nun liegen die Unterschiede zum Dokumentarfilm? Um diese Frage zu beantworten, ist eine andere vorzuschalten: „Was ist ein Dokumentarfilm?“²⁶⁵ Roth stellt im Standardwerk *Der Dokumentarfilm seit 1960* zunächst fest: „Über diese Frage ist sehr schnell Einigkeit zu erzielen – oder gar nicht.“²⁶⁶ Sein eigener Vorschlag einer funktionalen Näherung an den Begriff des ‚Dokumentierens‘ im Sinne von Festhalten erscheint in seiner offenen Formulierung besonders brauchbar:

Als Dokumentarfilm anerkannt wird in der Regel ein Film, der Ereignisse abbildet, die auch ohne die Anwesenheit der Kamera stattgefunden hätten, in dem reale Personen etwa in ihrem Alltag auftreten – ein Film also, der sich an das Gefundene hält (nicht an das Erfundene), der die „physische Realität“ (Krakauer) rettet, sie für die künftigen Generationen bewahrt.²⁶⁷

Diese Definition kann gleichermaßen für die verschiedenen „Spielarten des Dokumentarischen“ gelten, die Thorolf Lipp wie folgt differenziert:

²⁶² Fritz Wolf, Trends und Perspektiven für die dokumentarische Form im Fernsehen. Eine Fortschreibung der Studie „Alles Doku – oder was. Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen“, Düsseldorf 2005, S. 13.

²⁶³ Vgl. Hickethier, Fiktion und Fakt.

²⁶⁴ Eisenstein, Eintrag vom 23. November 1927, Notate zu einer Verfilmung des Marxschen „Kapital“, S. 291.

²⁶⁵ Roth, Der Dokumentarfilm seit 1960, S. 185.

²⁶⁶ Ebd., S. 185.

²⁶⁷ Ebd., S. 185.

Plotbasierter Dokumentarfilm (seit 1920), Nonverbaler Dokumentarfilm (seit 1925), Documentary (seit 1930), Direct Cinema (seit 1960) und Cinéma Vérité (ebenfalls seit 1960).²⁶⁸ Könnte sich der Filmessay als Sub-Genre in diese Liste einreihen? Oder kann ‚Filmessay‘ gar als Synonym für den Oberbegriff Dokumentarfilm dienen, wie das Feuilleton es nach Ansicht Rascarolis häufig praktiziere?²⁶⁹

Für eine enge Verbundenheit des Filmessays zum Dokumentarfilm sprechen historische Gründe: Das eine Genre ist als Weiterentwicklung des anderen entstanden und gewann wichtige Impulse aus dessen Krisen. Der beste Beleg dafür ist die Erklärung Richters aus den 1940er Jahren, er antworte mit dem Filmessay auf gestiegene Ansprüche an ihn als Dokumentarfilmer.²⁷⁰ Die kurz darauf folgende Blüte des Genres führt Tode in Anlehnung an Bellour zurück auf eine

Krise des Bildes, einem Unbehagen an der bildlichen Darstellung, die bestimmte beunruhigende Erfahrungen in der Lebenswirklichkeit der Nachkriegsgeneration (Holocaust, Atombombe) nicht mehr adäquat wiederzugeben vermochte. Die schlicht abgefilmten Bilder rückten die dahinterstehenden Erfahrungen nicht heraus. Es mussten komplexere Formen gefunden werden, die wir heute mit dem Begriff Essayfilm umschreiben.²⁷¹

Als weitere Krisenzeit des Dokumentarfilms sieht Peter Krieg die späten 1980er-Jahre an: Auktorialer Stil und einfältige Bildsprache lassen den Filmemacher zu einer drastischen Metapher greifen:

Das einzige Schlafmittel, das man durch die Augen einnehmen kann....!! So definieren nicht nur Spielfilm-versessene Kritiker, sondern auch die Mehrzahl der Fernsehzuschauer den Dokumentarfilm. [...] Beim Dokumentarfilm greift der Zuschauer aus Notwehr zur Fernbedienung.²⁷²

²⁶⁸ Vgl. Thorolf Lipp, Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films, Marburg 2012.

²⁶⁹ Vgl. Rascaroli, *The personal camera*, S. 1.

²⁷⁰ Vgl. Richter, *Der Filmessay*, S. 197.

²⁷¹ Thomas Tode, ‚La règle du jeu‘ als Essayfilm, in: Cinema 50: Essay, Marburg 2005, S. 10.

²⁷² Peter Krieg, Der Dokumentarfilm: ein Schlafmittel, in: Weiterbildung und Medien (1986) 5, S. 35.

Krieg belässt es nicht bei diesem Frontalangriff auf das Genre, den er 1986 in der Zeitschrift *Weiterbildung und Medien* publiziert, sondern entwickelt aus dem Überdruss konventioneller Produktionen selbst bemerkenswerte Filmessays (z. B. *Die Seele des Geldes*).

Den Blick für die Unterschiede zwischen Dokumentar- und Essayfilm schärft Arthur: „Klar, einfach und transparent“²⁷³ solle ein guter Dokumentarfilm sein; der Filmessay wiederum verfolge entgegengesetzte Ziele. Auch Rascaroli betont die Unabhängigkeit der Formen, sieht Anspruch und Ausdrucksmittel des Filmessays sogar im Widerspruch zu denen des klassischen Dokumentarfilms: „Während letzterer eine unzweideutige Darstellung historischer Tatsachen anstrebt, nimmt sich der Filmessay Raum für Widersprüchlichkeiten und Spiel.“²⁷⁴ Diese Verschiedenheit in den Intentionen der Filmschaffenden führt zurück zur Frage der Filmstruktur: Während im Dokumentarfilm eine Kausalkette (und damit logisch einhergehend eine Chronologie der Ereignisse) präsentiert wird, strukturiert sich der Filmessay assoziativ. Statt große dramaturgische Bögen zu schlagen oder Argumentationsgänge vollständig nachzuzeichnen, bedient er sich – mit Scherers Worten –

einer unterschiedlich starken Fragmentierung von Handlungsabläufen und ‚Sinneinheiten‘ bis hin zur Auseinanderlegung in einzelne Bild- und Tonkomponenten im Film. Der Essayfilm favorisiert ein de-komponierendes Verfahren, das sich auf vorgefundene (zitierte) und inszenierte Materialien bezieht, und er rekombiniert diese Fragmente in neuen Kontexten. Das collagierende Verfahren reflektiert die Abhängigkeit von Bedeutungen ‚sinntragender‘ Einheiten von der jeweiligen Kontextualisierung innerhalb des Films und verweigert sich der Linearität.²⁷⁵

Mundhenke nennt Beispiele für Irritationen, mit denen der Filmessay spielt:

²⁷³ Arthur, *Essay Questions*, S. 58.

²⁷⁴ Alter, *Translating the Essay into Film and Installation*, S. 52, eigene Übersetzung.

²⁷⁵ Scherer, *Erinnerung im Essayfilm*, S. 14.

So scheinen Bild- und Tonspur bisweilen nicht zusammenzupassen, es fehlen klassische informations- oder illusionssichernde Komponenten der Gattungen Dokumentarfilm und Spielfilm (z. B. durch das Weglassen von Bezeichnungen und Bauchbinden für interviewte Personen oder durch Einbinden von Kulissen oder Aufnahmeteams bei Spielszenen). Dabei entstehen subjektive Gültigkeiten und momentane Verfestigungen, die als neue und nur vorübergehend gültige Sinndeutungen Bestand haben.²⁷⁶

Der Filmessay, so Scherer weiter, „verzichtet auf den ‚roten Faden‘ einer Spielhandlung und führt ihn auch nicht neutraler als sachbezogene Argumentationsfolge“²⁷⁷ mit Beweischarakter wieder ein. Dadurch büßt er an argumentativer Stringenz ein, ähnlich wie der feingeistige Essay im Vergleich zu strenger Formen wissenschaftlicher Texte. Es eröffnet sich hingegen die Gelegenheit, sich dem Gegenstand des Essays auf verschiedenen, unvereinbaren Wegen zu nähern: Es ist diese Multiperspektivität, die den Filmessay als eigenständige Form auszeichnet. Ihm stehen mehrere „Methoden der Annäherung an Wirklichkeit“²⁷⁸ zur Verfügung, die er abwechselnd nutzt.

3.4.2 Erzählstruktur

Wenn der Filmessay weder eine fortlaufende Handlung noch einen linearen Argumentationsweg zur Strukturierung nutzt, wie ist er stattdessen organisiert? Blümlinger erinnert an Bazins Umschreibung der essayistischen Konstruktion: „Die Montage vollzieht sich vom Ohr zum Auge.“²⁷⁹ Bazin erklärt damit den Text (im engeren Sinne des Wortes) zum Kitt des Filmessays, der zusammenhanglos erscheinende Bild- und Tonfragmente sinnvoll verbindet – durch die sogenannte horizontale Montage. Blümlinger sieht diese Art der Sinnstiftung als visionär an:

²⁷⁶ Mundhenke, Zwischen Dokumentar- und Spielfilm, S. 214.

²⁷⁷ Möbius, Das Abenteuer „Essayfilm“, S. 10.

²⁷⁸ Roth, Der Dokumentarfilm seit 1960, S. 185.

²⁷⁹ Bazin, Lettre de Sibérie, S. 207.

Wenn der (literarische) Text hier eine so wesentliche Bedeutung erhält, ja Ausgangspunkt einer filmischen Arbeit sein kann, so mag dies als Vorwegnahme eines modernen Kinos gewertet werden, das mit der Sprache und der Stimme arbeitet und über Korrespondenzen und Dissonanzen funktioniert.²⁸⁰

Der Preis für die vermeintliche Konsonanz des kommerziellen Spielfilms oder formatierter Doku- und Edutainment-Sendungen ist erkauft durch die Ausblendung unpassend erscheinender Aspekte des behandelten Themas. Der Filmessay hingegen kehrt diesen Mechanismus um: Er spielt mit widersprüchlichen Fragmenten und stiftet so gerade durch dissonante Montage Sinn. So betrachtet Bazin 1958 das Genre aus einer Perspektive, die erst 60 Jahre später als zentrale Kategorie der Kommunikationswissenschaft bewertet werden wird: Er sieht den Filmessay als Form der dissonanten Kommunikation. Er betont dabei zunächst einen rein formalästhetischen Aspekt: Im Filmessay ist die Art der Kombination von Bild- und Tonebene, der Zwischentitel und Einblendungen und des Off-Kommentars nicht auf reibungslose Verständigung zwischen dem Autor bzw. dem Erzähler und seinem Publikum bedacht, sondern auf Irritation und Stimulation. Gerade das, so stellt Mundhenke fest, unterscheide die Form von anderen Hybridformaten:

Indem der Essayfilm fast immer auf einer Durchmischung, Anordnung und (Neu-)Kontextualisierung von selbstgedrehtem wie existierendem Material beruht, ist es eben genau das Prinzip der Konfrontation, Gegenüberstellung und Verschränkung, das als Schnittpunkt der Bedeutungswelten (inszeniert-präexistent, faktisch-fiktiv, künstlerisch-dokumentarisch) operiert. Während es im Doku-Drama um einen geschlossenen Wirklichkeitszusammenhang aus unterschiedlichen Teilen (z.B. Schauspiel und historisches Material) geht, der möglichst flach bleiben und nahtlos rezipiert werden soll, treten im Essayfilm die Formen des Heterogenen und Getrennten durch Reibung des unterschiedlichen Materials und der Offenheit der Assoziationen und Repräsentationszusammenhänge deutlich hervor.²⁸¹

²⁸⁰ Blümlinger, Zwischen den Bildern / Lesen, S. 13.

²⁸¹ Mundhenke, Zwischen Dokumentar- und Spielfilm, S. 214.

Das Ziel sei „ein Reiben, Disparat-Bleiben, im Sinne Brechts ein bewusstes Erhalten der Konstruktion [...] (das mal fiktiv, mal dokumentarisch, mal künstlerisch erscheint, also changierend bleibt)“.²⁸² Nora Alter wählt für derartige Irritationen eine Metapher aus der Musik: „Die textliche Ebene widerspricht [...] mitunter der Bildebene und erzeugt dabei im filmischen Gesamttext eine misstonende Kollision der Gegensätze und komplexe Bedeutungszusammenhänge, die der Zuschauer koproduzieren muss.“²⁸³ Diese Koproduktion – ebenfalls ein Begriff der Postmoderne – soll später näher erläutert werden. Zunächst gilt es, die dissonant kombinierten Elemente zu differenzieren.

Von der zentralen Rolle des Kommentars war bereits die Rede. Philip Lopate geht soweit, das ganze Genre über (im strengen Sinne) textliche Qualitäten zu definieren: „Ein Essayfilm muss mit Worten arbeiten, [...] er muss eine einzelne Stimme repräsentieren, [...] ein Problem diskutieren, [...] eine starke Meinung vertreten und [...] das so eloquent wie möglich.“²⁸⁴ Fest steht, dass der aus dem Off vorgetragene Text eine besondere Stellung einnimmt, da er eine räumliche und zeitliche Übersicht über die Bilder geben kann. In seinem Eingehen und Kommentieren der Bilder verleiht er dem Filmessay die Qualität, die Adorno als Charakteristium des Essays herausstellte: das Arbeiten mit Begriffen. „Sprache und Schrift fügen dem konkret Sichtbaren eine abstrakte Ebene hinzu. Der Zweifel am Bild bzw. die Uneindeutigkeit des Bildes werden zudem im Kommentar oder in Text-Bild-Scheren oftmals mehr betont als überwunden.“²⁸⁵ Auffällig erscheinen auch die Referenzen an die Lyrik: „Dichtung, die teils vorgetragen, teils vorgelesen und die oftmals auch durch Schrift (auf Papier bzw. direkt als Insert) vermittelt wird“²⁸⁶, spielt in zahlreichen Filmessays eine Rolle – und sei es nur als dem Film schriftlich vorangestellte Mottos. Scherer weist bei aller Aussagekraft der Schrift darauf hin, dass

²⁸² Ebd., S. 214.

²⁸³ Alter, Translating the Essay into Film and Installation, S. 48, eigene Übersetzung.

²⁸⁴ Lopate, In Search of the Centaur, S. 283–284.

²⁸⁵ Scherer, Erinnerung im Essayfilm, S. 26.

²⁸⁶ Möbius, Das Abenteuer „Essayfilm“, S. 14.

der Filmessay sich nicht in der filmischen Umsetzung eines literarischen Essays erschöpft. Ihr erscheint

für den Essayfilm das spezifische Verhältnis von Wort und Bild ausschlaggebend (und nicht, daß der Text selbst essayistisch ist), nicht in erster Linie die Gewichtung eines dieser beiden Aspekte. Denn auch die Bildebene kann essayistisch organisiert sein, was sich etwa in der Montage von Bildmaterial unterschiedlicher Herkunft, in Fragmentierungen, Brüchen, Wiederholungen etc. äußert und sich auch im Verhältnis des Bildes zum Ton und zum Text ausdrückt.²⁸⁷

In den Augen von Rascaroli ist die nonverbale Argumentation sogar ein spezifisches Kennzeichen des Essayfilmes, „auch wenn der Essayfilm lange als Kino des Wortes galt“²⁸⁸ Die essayistische Organisation des Bildes funktioniert über die bereits erwähnte Montagetechnik. In seiner *Geschichte des Dokumentarfilms* siedelt Roth die Entwicklung des Filmessays von einer vom Kommentar dominierten Form hin zur Nutzung des „volle[n] Instrumentarium[s] des neuen dokumentarischen Films und seiner Technik“²⁸⁹ historisch in den 1970er bis 1980er Jahren an. Die seitdem genutzten Mittel der Montage haben jedoch ältere Ursprünge: Die Schnitttechnik geht auf Eisensteins Kontrastmontage zurück,²⁹⁰ die Denktechnik auf Parallelisierungen und Analogien:

Das analogische Prinzip – ursprünglich eine anerkannte Denkform in der Scholastik – verliert im 18. Jahrhundert seine Beweiskraft, wird aber noch von der Romantik als Denkform genutzt, um einheitliche Prinzipien der Welt zu zeigen. Die Essayfilme folgen dieser romantischen Tradition.²⁹¹

²⁸⁷ Scherer, Erinnerung im Essayfilm, S. 21.

²⁸⁸ Rascaroli, How the essay film thinks, S. 7.

²⁸⁹ Roth, Der Dokumentarfilm seit 1960, S. 185.

²⁹⁰ Vgl. Möbius, Einleitung, S. 7–8.

²⁹¹ Möbius, Das Abenteuer „Essayfilm“, S. 17.

Es sind nicht die einzigen beiden rhetorischen Stilmittel, die audiovisuell umgesetzt werden können. Alter erblickt im sich überkreuzenden Einsatz von Soundtrack und Bild in Markers *Ein Brief aus Sibirien* und Godards Reihe *Geschichte(n) des Kinos* beispielsweise Chiasmen.²⁹² Gesche Joost dekliniert in ihrer Dissertation *Bild-Sprache* nahezu den vollständigen Katalog rhetorischer Figuren im Film durch: Hyperbel und Klimax werden durch gesteigerte Intensität der filmischen Ausdrucksmittel umgesetzt, das Polyptoton definiert sie als „Wiederholung einer Einstellung in veränderter Gestalt (z. B. Perspektive, Farbe, Einstellungsgröße) ohne Veränderung des semantischen Gehalts“, als Paronomasie bezeichnet sie die „Wiederholung einer Einstellung oder Sequenz mit einer minimalen Variation auf der auditiven oder visuellen Ebene“.²⁹³ Ohne Frage: Filmessays bieten vielseitige Möglichkeiten für solch komplexe filmische Stilmittel.

Das letztgenannte Beispiel sensibilisiert bereits für den Unterschied zwischen Bild und Ton, der beim Konsum eines gelungenen Filmes gar nicht bewusst wahrgenommen werden soll:

Obwohl der Tonfilm zwei Komponenten, Bild und Ton, zusammenbringt, die unterschiedliche materielle und perzeptuelle Qualitäten besitzen, wird er überwiegend als eine signifikative Einheit aufgefasst und nicht als heterogenes Ensemble. Der Ton erscheint als sekundäre Komponente [...]. Der Ton zum Film liefert kein direktes Duplikat der akustischen Verhältnisse der Umwelt oder auch nur des pro-filmischen Geschehens, sondern ist ein konfektioniertes Produkt, das sich Wahrnehmungssphänomene und -konventionen zunutze macht.²⁹⁴

Zur Illustration erwähnt Filser die in Filmessays oft genutzte Technik, Emissionsquellen des zu hörenden Tons nicht ins Bild zu heben – sei es mit Hilfe von Telefongesprächen, Radiozitaten oder Tonbandaufnahmen. „Das Spektrum der Arten und Möglichkeiten, wie das zu Hörende das zu

²⁹² Vgl. Alter, Translating the Essay into Film and Installation, S. 48.

²⁹³ Gesche Joost, *Bild-Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films*, Bielefeld 2008; eine übersichtliche Auflistung der Stilmittel füllt die Seiten 151 bis 154.

²⁹⁴ Filser, Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder, S. 108.

Sehende infiltrieren kann, reicht von der Überbrückung der Diskontinuitäten zwischen den Bildern über deren temporale Linearisierung bis hin zu semantischer Aufladung oder Präzisierung.²⁹⁵ Dazu gehört, darauf legt Alter in ihren Aufsätzen besonderen Wert, auch der gezielte Einsatz von Musik. Es werde die Rolle der Musik oft unterbewertet, sei aber im Essayfilm wichtig, da sie ein Unterscheidungskriterium zum Dokumentarfilm darstelle und die Phantasie des Rezipienten stimuliere.²⁹⁶

Auf welche Weise Wort, Bild und Ton essayistisch kombiniert werden können, das umschreibt die Kulturwissenschaftlerin und Filmpublizistin Marcy Goldberg zwar im feuilletonistischen Plauderton, aber dennoch treffend:

Zuerst kommt das Gehen, dann das Denken, Gehen, denken, [sic] ein Schritt nach dem anderen. Wie beim Schreiben: ein Wort, ein Gedanke – eins nach dem anderen. Und auch beim Filmemachen: drehen, schneiden, ein Bild nach dem anderen. Nach und nach, nachträglich, entsteht ein Pfad. Hoffentlich führt er irgendwo hin. Der Essay: ein Versuch. Das Essayistische: ein persönlicher, impressionistischer Gedankenablauf. Kein Wunder, dass so viele Künstler, Schriftsteller, Philosophen auch begeisterte Spaziergänger sind. Denn eigentlich ist ihre geistige Arbeit eine Art Spaziergang.²⁹⁷

Damit gibt Goldberg eine zusammenfassende Antwort auf die Frage nach dem Ordnungsprinzip im Filmessay: Er präsentiert kein „festgefügtes Gedankengebäude“²⁹⁸, sondern den Prozess des Denkens. „In der Regel [...] erscheint im Essay der wissenschaftliche Prozess in actu nicht. Spezifisch wissenschaftliche Forschungsarbeit vollzieht sich außerhalb des Essays.“²⁹⁹ Die verschiedenen Stadien der erörterten Thesen legt er offen und zeichnet so den Gang des Gedankens nach. Nicht das Resultat des Denkens ist Inhalt des Filmessays, sondern der Prozess – darauf spielt

²⁹⁵ Ebd., S. 112.

²⁹⁶ Vgl. Alter, Composing in Fragments, S. 25.

²⁹⁷ Marcy Goldberg, Gehen, denken, drehen, in: Cinema 50: Essay, Marburg 2005, S. 72.

²⁹⁸ Schreitmüller, Grenzbereiche und Zwischenformen, S. 183–184.

²⁹⁹ Haas, Essay, S. 32.

Montero an, wenn er Filmessays als *Thinking images* bezeichnet.³⁰⁰ So ist bereits der Aufbau des Filmes Teil seiner Reflexivität.

3.4.3 Reflexivität

„Die Kunst des Filmemachens besteht in ihrer Unsichtbarkeit.“³⁰¹ Mit diesem Satz bringt Lothar Mikos das Ideal auf den Punkt, das Hollywood-Produzenten mit jenen Fernsehreportern teilen, die die Illusion des unmittelbaren ‚Fern-Sehens‘ aufrechterhalten wollen. Eine ruhige Kameraführung, die Vermeidung von ‚Angelschatten‘ beim Einsatz von Mikrofonen und nicht zuletzt das Anstreben eines ‚unsichtbaren Schnitts‘ sind beispielhafte Mittel dazu aus den Bereichen der Bildgestaltung, Tonaufnahme und der Montage. Der Filmessayist stellt das Ideal der Unsichtbarkeit auf den Kopf: Die Kunst des Filmessays besteht in der Sichtbarmachung seiner argumentativen und filmischen Methode, ist also sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene anzusiedeln. Für Mundhenke ist dieses

Querliegen zu den Gattungen, ihre kritische und reflexive Einholung, [...] der eigentliche Telos des Essayfilms. Es soll nicht nur geschichtliche und individuelle Wirklichkeit reflektiert werden, sondern immer auch der filmische Herstellungsprozess sowie der gesamte Repräsentationszusammenhang als solches. Diese Form etabliert sich damit auf einer Meta-Ebene, die die anderen Formen und ihr Inventar an Gestaltungsmöglichkeiten verwendet, dabei aber kritisch-reflexiv einbindet.³⁰²

Auch Scherer bezeichnet Reflexivität als eines der wichtigsten Elemente des Essayfilms und widmet ihm daher große Aufmerksamkeit.

Filmtheoretisch ist zunächst von einer Identifizierung des Zuschauers mit dem Kamerablick auszugehen, er sieht mit dem ‚Auge‘ der Kamera. Der fil-

³⁰⁰ Vgl. Montero, *Thinking images*.

³⁰¹ Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 210.

³⁰² Mundhenke, Zwischen Dokumentar- und Spielfilm, S. 213.

mische ‚Apparatus‘ bleibt dabei weitgehend transparent, d. h. der Zuschauer wird sich nicht bewußt, daß sein Blick ein apparativ-medial geformter und vermittelter Blick ist. Diese Transparenz des Mediums ist kein quasinnatürlicher Zustand, sondern Ergebnis filmischer Konstruktionen. Zu ihrer Aufrechterhaltung dient die Vermeidung von extremen Kamerablickwinkeln und allem, was auf den Blick als Kamera-Blick im Filmbild selbst verweisen würde, wie auch in der Montage die Vermeidung von räumlichen Sprüngen in den Bildanschlüssen. [...] Den Essayfilm zeichnet demgegenüber eine ‚Subjektivierung‘ des Blicks aus, in dem Sinne, daß er nicht vorgibt, alles überschauende Blick-Perspektivierungen zu eröffnen. Er enthält selbstreflexive und selbsterreferentielle Verweise auf die Blickkonfiguration durch die Kamera und den gesamten filmischen Apparatus, und er wirft so den Zuschauer-Blick auf sich selbst zurück.³⁰³

Divergierende Positionen in der Forschung, was der Unterschied zwischen ‚Reflexivität‘, ‚Selbstreflexivität‘ und ‚Selbstreferenzialität‘ sei, vergleicht Scherer ausführlich,³⁰⁴ führt diese Bezeichnungen jedoch letztlich zu der Beschreibung zusammen, die Adorno dem Vorwurf der Standpunktlosigkeit des Essayisten entgegensezten: „Er möchte den Gedanken von seiner Willkür heilen, indem er sie reflektierend ins eigene Verfahren hinein nimmt, anstatt sie als Unmittelbarkeit zu maskieren.“³⁰⁵ Im Falle des Filmessays sind darüber hinaus die Besonderheiten audiovisueller Darstellungsformen einzuschließen. „Damit geht die Artikulation des Zweifels am Bild und der filmischen Abbildbarkeit bzw. Repräsentation von Verhältnissen einher.“³⁰⁶

Die Möglichkeiten des Films können genutzt werden, um die Einschränkungen desselben darzustellen. Das kann auf der Ebene des Kommentars geschehen, indem „immer wieder von der Arbeit am und mit Film gesprochen“³⁰⁷ wird, aber auch über bildliche Mittel, wie Filser betont:

³⁰³ Scherer, Erinnerung im Essayfilm, S. 37.

³⁰⁴ Vgl. ebd., S. 32–36.

³⁰⁵ Adorno, Essay als Form, S. 40.

³⁰⁶ Scherer, Erinnerung im Essayfilm, S. 14.

³⁰⁷ Filser, Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder, S. 100.

Bilder, vor allem die des Films, zeigen sich im Essayfilm als immer konstruiert und immer bereits vermittelt, sei es durch das Medium, in dem sie erscheinen und das Teil ihrer Darstellung ist, oder kulturell präformierte oder auch nur situative Konzepte und Kontexte, die sich ihnen als Gebrauchsanweisungen oder Gebrauchsspuren anheften.³⁰⁸

Beispiele sind ‚Bild im Bild‘-Einstellungen wie abgefilmte Super-8-Projektionen oder Fernsehgeräte, verfremdete Bilddauaufnahmen, kontrastreiche Montagen und Text-Bild-Scheren sowie Auslassungen erwarteter Sequenzen bis hin zum Schwarzbild.

Reflexivität ist das entscheidende Merkmal, Filmessays von anderen Mischgenres abzugrenzen, die sich ebenfalls abstrakten oder historischen Themen widmen – wie Histotainment-Formate zur besten Sendezeit. Diese sind streng durchformatiert und präsentieren Geschichte und Strukturen mit großer Selbstsicherheit: „Wer Formate bedient und Emotionen schürt, wird lieber gewohnte Erzählstrukturen bedienen, um sein Publikum zu halten. Er wird Brüche vermeiden wollen, offene Stellen, Risse, ja sogar Widersprüche zukleistern oder offene Fragen erst gar nicht stellen. Knopp-Geschichtsfilme zum Beispiel kennen keine offenen Fragen.“³⁰⁹

Auf der anderen Seite ist nicht jeder Film, der sich selbst reflektiert, ein Filmessay. Daher konkretisiert Scherer dieses Merkmal im Hinblick auf die Reflexionsrichtung: „Im Essayfilm werden die Reflexionen filmischer Mittel auf ein reflektierendes Autor-Subjekt zurückgeführt.“³¹⁰ Dieses Subjekt versucht, durch reflexive Momente den eigenen, blinden Fleck symbolisch zu überwinden, „symbolisch deshalb, weil die Reflexion des Sehens auf sich selbst [...] immer im letzten Augenblick mißlingen muß“.³¹¹ Somit schlägt Scherer die Brücke zum nächsten Charakteristikum des Genres,

³⁰⁸ Ebd., S. 101.

³⁰⁹ Wolf, Trends und Perspektiven für die dokumentarische Form im Fernsehen, S. 15, in Anspielung auf die Unterhaltungsformate des Journalisten Guido Knopp, der bis 2013 Leiter des ZDF-Programmbereichs Zeitgeschichte war.

³¹⁰ Scherer, Erinnerung im Essayfilm, S. 33.

³¹¹ Ebd., S. 371–372.

das Rascaroli als ebenso signifikant und charakteristisch ansieht wie die Reflexivität: die Subjektivität.³¹²

3.4.4 Subjektivität

In dem Buche, das ich vorlege, will ich aufrichtig sein. Ich sage dir gleich, daß die Absichten, die ich darin verfolge, nur privater und persönlicher Natur sind. Ich habe gar nicht daran gedacht, ob du es brauchen kannst und ob es mir Ruhm einbringt; dazu reichen meine Kräfte doch nicht. Ich wünschte, es könnte meinen Verwandten und meinen Freunden nützlich sein: Wenn ich nicht mehr bei ihnen bin[,] [...] können sie in diesem Buche vielleicht einige Züge meines Wesens und meiner Gemütsart wiederfinden und dadurch das Bild, das sie von mir gewonnen haben, vervollständigen und beleben.³¹³

Den Bezug auf seine eigene Person offenbarte Montaigne gleich im Vorwort zu seinen *Essais*. Seit er diese Zeilen am 12. Juni 1580 zu Papier brachte (so die Datierung des Vorwortes), gehört die Subjektivität zu den Wesensmerkmalen des Essays und später des Filmessays. Von anderen subjektiven Filmformen unterscheidet ihn in den Worten Schreitmüllers die „Subjektivität, die sich nicht versteckt, sondern selbst thematisiert“³¹⁴:

Rascaroli, die sich wie oben beschrieben nicht an der Definition eines Genres namens Filmessay beteiligen möchte, stellt schon im Titel ihrer Arbeit *The personal Camera. Subjective camera and the essay film* die Subjektivität als bedeutendes Bindeglied ihres Korpus heraus:

Metalinguistisch, autobiografisch und reflexiv postulieren sie alle eine wohldefinierte, extratextuelle Autorenfigur als Ursprung und konstanten Bezugspunkt; sie artikulieren einen subjektiven, persönlichen Standpunkt und sie bilden eine bestimmte kommunikative Struktur, die auf einer Ansprache oder Interpellation des Zuschauers beruht.³¹⁵

³¹² Vgl. Rascaroli, *The personal camera*, S. 22.

³¹³ Montaigne, *An den Leser*, S. 41.

³¹⁴ Schreitmüller, *Grenzbereiche und Zwischenformen*, S. 183.

³¹⁵ Rascaroli, *The personal camera*, S. 3.

Könne man Filme konjugieren, so seien Essayfilme „Kino in der ersten Person“.³¹⁶ Offen bleibt jedoch bei diesem Bild die Frage, ob dabei die erste Person Singular oder Plural gemeint ist. Lopate gibt eine eindeutige Antwort: Der Text solle mit einer homogenen Stimme sprechen; wenn Regie und Autorenschaft in mehreren Händen liege, so müssten deren Perspektiven so vereinheitlicht werden („stitched together“³¹⁷), dass es wenigstens unisono klinge.³¹⁸ Scherer und Filser hingegen haben einen weniger personifizierten Begriff der extratextuellen Autorenfigur: „Das ästhetische Ich steht nicht für eine eindeutig identifizierbare Person ein, und Subjektivität ist im Essayfilm nur als reflektierte, uneindeutige und wandelbare, vielfach ästhetisch gespiegelte und gebrochene Subjektivität zu haben“³¹⁹, erläutert Scherer. In der Undefinierbarkeit des Subjektes liege gerade der Reiz des Filmessays, ergänzt Filser: „Dieses Oszillieren der Autorschaft zwischen einer scheinbar benenn- und bestimmbaren Person und einem oder mehreren fiktiven Subjekten lässt sich ebenfalls als ein Pendeln zwischen Dokumentarischem und Fiktionalem beschreiben.“³²⁰

Mit seinem – so oder so gearteten – deutlichen Verweis auf die Subjektivität der Darstellung war der Essayfilm als Erfindung der Moderne ein Vorreiter einer Entwicklung, die sich heute auch auf andere Genres erstreckt: Statt unverrückbare Wahrheiten präsentieren zu wollen, verdeutlichte der Filmessay den Standpunkt eines Subjektes, der auch andere Ansichten neben sich duldet und sogar provoziert. In der Terminologie Adornos schlägt Zima dann den Bogen zu einer diskurstheoretischen Sicht:

Im Gegensatz zum systematischen Denken geht das essayistische Bewusstsein von der Nichtidentität von Subjekt und Objekt, von Denken und Sein aus. Als konstruktivistisches Bewusstsein mit ‚Möglichkeitssinn‘ reflektiert es die

³¹⁶ Ebd., S. 189.

³¹⁷ Lopate, *In Search of the Centaur*, S. 246.

³¹⁸ Vgl. ebd.

³¹⁹ Scherer, *Subversion*, S. 144.

³²⁰ Filser, Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder, S. 99.

Kontingenz seines Diskurses und räumt anderen Diskursen das Recht ein, auf seine Objektkonstruktionen mit Gegenentwürfen zu reagieren.³²¹

Was in der Form des Essays also schon zu Beginn der Neuzeit durch Montaigne angelegt und von den im ersten Teil der Analyse berücksichtigten Theoretikern des 20. Jahrhunderts erläutert wurde, was die Filmessayisten seit Eisenstein audiovisuell umsetzten, ist nach Ansicht von Peter Krieg nun zum Anspruch des postmodernen Dokumentarfilms geworden.

Wir erleben heute einen gewaltigen Umbruch unserer Wahrnehmungen, der, von den Wissenschaften ausgehend, langsam die Alltagswahrnehmung zu erreichen scheint. Wir müssen uns vergegenwärtigen, daß in den letzten 100 Jahren eine beispiellose Evolution der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit stattgefunden hat. Von den kleinsten subatomaren Materiebausteinen bis zu den entferntesten Galaxien des Universums reicht allein unsere Sehkraft dank der in wenigen Jahrzehnten entwickelten Techniken. [...] Mit diesen neuen Werkzeugen der Wahrnehmung wuchs im gleichen Maßstab die Komplexität des Wahrgenommenen. Die alten Regeln und Intuitionen erwiesen sich bald als unbrauchbar und den neuen Problemen unangemessen. [...] Kurz, wir befinden uns in einem Umbruch, der uns aus einem Zeitalter der Wahrheiten in ein Zeitalter der Wahrnehmungen katapultiert.³²²

In diesem historischen Kontext bekommt ‚Subjektivität‘ eine neue Bedeutung: „Das Wort ‚Wahrnehmung‘ sagt bereits etwas ganz Entscheidendes aus: Es postuliert die Entscheidung, etwas für wahr zu nehmen, als für real anzusehen.“³²³ Der Anspruch des Dokumentarfilmers und Journalisten, objektiv zu berichten, werde in diesem Zeitalter zum „Mythos“, „Realität ist [...] nichts anderes als das, was unsere Wahrnehmung dafür hält.“³²⁴

³²¹ Zima, Essay/Essayismus, S. x.

³²² Peter Krieg, *wysiwg oder das Ende der Wahrheit. Dokumentarfilm in der Postmoderne*, in: Heinz-Bernd Heller/Peter Zimmermann (Hrsg.), *Bilderwelten – Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*, Marburg 1990, S. 88.

³²³ Ebd., S. 88.

³²⁴ Ebd., S. 90.

Daher müsse der Dokumentarfilm sich neu erfinden und mit vollem Risiko in dieses „Chaos der Wahrnehmungen“³²⁵ stürzen, fordert Krieg auf einem Symposium im Jahre 1989.

Da die Nutzung dieser neu entdeckten stilistischen, medialen und thematischen Freiheiten der Postmoderne die Gefahr eines „ermüdende[n] anything goes“³²⁶ birgt, schlägt Schreitmüller auf derselben Tagung vor, sich verstärkt einer Filmform zu bedienen, die in Sachen Subjektivität „bereits auf eine Tradition zurückblicken [kann], was den Vorteil einer gewissen Disziplinierung hat [...]: Die Rede ist vom Film-Essay“.³²⁷ Postmoderne Beliebigkeit sei kein Kennzeichen dieses Genres, wie Scherer attestiert:

Auch im Essayfilm gibt es Kohärenz: er ist eine ‚audiovisuelle Einheit‘ mit einem Anfang und einem Ende, mit einen Sinnzusammenhang. Es gibt im Essayfilm keine beliebige Zusammensetzung fragmentierter Bilder und Töne. Auch wenn diese in der Montage aus ihren Zusammenhängen lösbar und rekombinierbar erscheinen, wahrt der Essay doch eine Form: ihre Auswahl und ihre Anordnung im Film ist bedeutsam. Der Sinnzusammenhang kann durch kohärenzstiftende, wenngleich assoziativ geprägte Leitideen wie die Erinnerung, die Reise oder der Traum hergestellt werden. Auch in formaler Hinsicht weisen Essayfilme durchaus Einstellungsverkettungen auf. Aber diese Kohärenz fügt sich nicht zu einem geschlossenen Ganzen, sondern zu einem Ganzen, das sich einer Vielzahl von unabsließbaren Deutungen öffnet.³²⁸

Diese äußere Kohärenz bei gleichzeitiger interner Offenheit ist der Tatsache geschuldet, dass das Genre Essayfilm in zwei Epochen verankert ist: Seine Tendenz zu Subjektivität und Unsicherheit kann nämlich „einerseits als Ergebnis eines Prozesses der Postmodernisierung sowohl im Sozialen als auch im Künstlerischen, andererseits als Fortsetzung und Weiterentwicklung filmscher Praktiken, die der europäischen Moderne entstammen“³²⁹

³²⁵ Ebd., S. 92.

³²⁶ Schreitmüller, Grenzbereiche und Zwischenformen, S. 181.

³²⁷ Ebd., S. 181.

³²⁸ Scherer, Erinnerung im Essayfilm, S. 379.

³²⁹ Rascaroli, *The personal camera*, S. 3–4, eigene Übersetzung.

gedeutet werden. Timothy Corrigan weist in seiner Monographie zum Essayfilm darauf hin, dass Subjektivität nur eine Dimension sei, in die sich ein Essay entfalten könne. Er beruft sich auf Aldous Huxley, der im Vorwort seiner gesammelten Essays drei mögliche Qualitäten nennt:

Es gibt einen persönlichen, autobiografischen Pol, es gibt den Pol des [...] konkreten Einzelfalls und den Pol des abstrakt-universellen. Die meisten Essayisten brillieren in der Nachbarschaft zweier dieser Pole. [...] Die besten Essays sind jedoch jene, die [...] in allen drei Welten zuhause sind. Frei und mühelos [...] bewegen sie sich vom Persönlichen zum Universellen, vom Abstrakten zurück zum Konkreten, von objektiven Gegebenheiten zur inneren Erfahrung.³³⁰

Corrigan macht sich bei der Beschreibung des Essayfilms diese Dreidimensionalität zu eigen und modifiziert sie: Er definiert „das Essayistische als Schnittmenge persönlichen Ausdrucks, öffentlichen Erlebens und dem Prozess des Denkens“³³¹ Um diese Berührung fruchtbare zu machen, bedarf es der Mitwirkung des Rezipienten an der Sinnstiftung. „Der Essayfilm ist kein schnell konsumierbarer Film, der, kaum erschienen, im kollektiven ‚Nicht-Gedächtnis‘ verschwindet“³³², schreibt Scherer, und Möbius nennt die Alternative:

Als offenes Kunstwerk der Moderne möchte auch der Essayfilm den Zuschauer anregen, die Angebote des Werks aufzunehmen und gedanklich gleichsam zu vollenden. Ein Essayfilm muß fragmentarisch sein und darf nicht eine geschlossene Einheit bilden, damit dem Zuschauer dramaturgisch eine Funktion eingeräumt wird, die über das passive Rezipieren hinausgeht.³³³

³³⁰ Aldous Huxley, Preface to ‚The Collected Essays of Aldous Huxley‘, in: Complete essays, Bd. 6, Chicago, IL 2002, S. 331, eigene Übersetzung.

³³¹ Corrigan, The essay film, S. 14, eigene Übersetzung.

³³² Scherer, Erinnerung im Essayfilm, S. 14.

³³³ Möbius, Das Abenteuer „Essayfilm“, S. 15.

Stattdessen sei der Konsument gleichsam ein Mitarbeiter, der an der Konstruktion der Bedeutung beteiligt ist³³⁴ – mit Mundhenke gesprochen: Eine „aktive Eigenleistung des Zuschauers wird vorausgesetzt“.³³⁵ Dazu gehört, dass der Zuschauer das Gesehene und Gehörte in einen größeren Zusammenhang einzuordnen vermag, denn der Filmessay nimmt stets Bezug auf andere mediale Texte.

3.4.5 Intertextualität und Intermedialität

Der Bezug auf „etwas bereits Geformte[s], oder bestenfalls [...] etwas schon einmal Dagewesene[s]“³³⁶ ist für Lukács, Bense und Adorno konstitutiv für die Form des Essays. Nicht immer muss diese Referenz in Form eines direkten Zitats zum Ausdruck kommen; Anspielungen auf andere theoretische Texte, Literatur oder Kritiken sind jedoch in jedem Essay zu finden. Das Ergründen der Beziehungen eines Textes zu anderen Texten ist seit jeher eine Aufgabe der Philologie und implizit sogar Teil einer jeden Lektüre. Ein treffender Fachbegriff für diese Bezüge wurde allerdings erst 1967 eingeführt von Julia Kristeva: Intertextualität.³³⁷

Filmessays sind auf doppelte Weise intertextuell: Text-Text-Bezüge im engeren Wortsinn entfalten sich im Filmkommentar, wenn literarische oder wissenschaftliche Quellen zitiert werden, oder auf Inserts, die Kernsätze oder Titel lesbar machen. Geschriebener Text spielt in vielen Filmessays eine tragende Rolle – gedruckte Schrift wird abgefilmt, Protagonisten notieren etwas im Tagebuch, Orts- und Straßenschilder geben räumliche Orientierung.

³³⁴ Vgl. Kramer/Tode, Modulationen des Essayistischen im Film, S. 13.

³³⁵ Mundhenke, Zwischen Dokumentar- und Spielfilm, S. 216.

³³⁶ Lukács, Wesen und Form, S. 333; vgl. Bense, Essay und seine Prosa, S. 34; Adorno, Essay als Form, S. 11.

³³⁷ Vgl. Frauke Berndt/Lily Tonger-Erk, Intertextualität. Eine Einführung, Berlin 2013, S. 7. Kristeva entwickelte den Begriff aus Michail Bachtins Konzept der Dialogizität, das sie auf Texte insgesamt übertrug. Vgl. die deutsche Übersetzung ihres 1969 auf Französisch erstveröffentlichten Aufsatzes: Julia Kristeva, Wort, Dialog und Roman bei Bachtin, in: Jens Ihwe (Hrsg.), Literaturwissenschaft und Linguistik. Eine Auswahl Texte zur Theorie der Literaturwissenschaft, Frankfurt am Main 1972, S. 345–375.

Darüber hinaus wird der Textbegriff heute aber nicht nur in der Sprachwissenschaft von der Schrift, sondern auch in den Kunst- und Medienwissenschaften von der Sprache entkoppelt. Selbst visuelle und auditive Medien sind Texte, insofern sie komplexe Bedeutung transportieren.³³⁸

Folgt man dieser weiteren Auslegung des Textbegriffs, so können auch Referenzen auf nicht-schriftliche Materialen als Intertextualität umschrieben werden. Für die Zusammensetzung filmischer – selbst rein bildlicher – Bedeutungseinheiten steht dem Essayfilmer eine große Bandbreite an Material zur Verfügung, wie Richter exemplarisch erläutert:

von der objektiven Wiedergabe beispielsweise zur phantastischen Allegorie, von dieser zur Spielszene; man kann tote wie lebendige, künstliche wie natürliche Dinge abbilden, alles verwenden, was es gibt und was sich erfinden lässt – wenn es nur als Argument für die Sichtbarmachung des Grundgedankens dienen kann.³³⁹

Die Einbeziehung all dessen in einen Film als Intertextualität zu bezeichnen, beschreibt nur einen Teil des Phänomens. Frauke Berndt und Lily Tonger-Erk weisen daher auf einen „blinden Fleck“³⁴⁰ in dieser weiten Auslegung hin: Sie gelte unabhängig von verschiedenen Medialitäten. Daher ist zur Erfassung der Verweisstrukturen ein weiterer Aspekt zu beachten: Der Essayfilm weist nicht nur „Merkmale der Intertextualität auf“³⁴¹, sondern auch „Merkmale der Intermedialität“³⁴², „wo er sich in den Kontext von Kunst und Medien einfügt“.³⁴³ Dieser Begriff umfasst intertextuelle Beziehungen, die Mediengrenzen überschreiten: Verweise zwischen Texten, Bildern, anderen Filmen oder Musik.

Um Missverständnisse zu vermeiden, unterscheidet Irina Rajewsky drei Spielarten der Intermedialität: (1.) Als Medienwechsel bezeichnet sie die

³³⁸ Berndt/Tonger-Erk, Intertextualität, S. 9.

³³⁹ Richter, Der Filmessay, S. 198.

³⁴⁰ Berndt/Tonger-Erk, Intertextualität, S. 9.

³⁴¹ Scherer, Erinnerung im Essayfilm, S. 15.

³⁴² Ebd., S. 15.

³⁴³ Ebd.

„Transformation eines medienspezifisch fixierten Produkts [...] in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium; nur letzteres ist materiell präsent“.³⁴⁴ Filmessays in diesem Sinne zu deuten, werde ihrem Wesen nicht gerecht. Anders als Bazins Formulierung der Gattung als „durch den Film dokumentierte[] Essay[s]“³⁴⁵ es nahelegt, handele es sich bei Filmessays nicht um Literaturverfilmungen; das stellte schon Richter fest, indem er schlichtes Abphotographieren³⁴⁶ kontrastierte mit dem Ziel eines jeden Filmessays, „Gedanken auf der Leinwand zu formen“³⁴⁷. Statt eine Textvorlage zu illustrieren, spannt der Filmessay seine Bildgestaltung ein, dem „Sehen die Fähigkeit zur Erkenntnis wiederzugeben, als ein denkendes Sehen oder sehendes Denken“.³⁴⁸ Die erste Spielart der Intermedialität kann zur Beschreibung des Genres Filmessay also nicht dienen. Auch die Deutung als Medienkombination kommt (2.) zur Beschreibung eines Filmgenres nicht in Frage; Rajewsky definiert sie als „[p]unktuelle oder durchgehende Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die sämtlich im entstehenden Produkt materiell präsent sind“³⁴⁹ – doch genau darin liegt die Krux: Eine Bild-Text-Kombination ohne mediale Brüche wie beispielsweise bei Graphic Novels, von Comics durchsetzten Romanen, ist auf Bildschirm und Leinwand nicht möglich. Zwingend erforderlich seien hingegen (3.) intermediale Bezüge als

Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt (=Einzelreferenz) oder das semiotische System (=Systemreferenz) eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den dem kontaktnehmenden Medium eigenen Mitteln; nur letzteres ist materiell präsent.³⁵⁰

³⁴⁴ Irina Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen 2002, S. 157, zit nach: Berndt/Tonger-Erk, *Intertextualität*, S. 159.

³⁴⁵ Bazin, *Lettre de Sibérie*, S. 206.

³⁴⁶ Vgl. Richter, *Der Filmessay*, S. 197.

³⁴⁷ Ebd., S. 198.

³⁴⁸ Scherer, *Erinnerung im Essayfilm*, S. 376.

³⁴⁹ Rajewsky, *Intermedialität*, S. 157, zit nach: Berndt/Tonger-Erk, *Intertextualität*, S. 159.

³⁵⁰ Ebd.

Was bedeutet das für den Essayfilm konkret? Möbius nennt als Fundus für den Filmessayisten den „Reichtum der bewußt entwickelten Darstellungs-ebenen von Malerei und Photographie, von Tanz und ‚Film im Film‘, von Schrift und Sprache, von Musik“³⁵¹ Diese Kunstformen können jedoch nicht unmittelbar eingebunden werden, sondern man muss sie filmisch interpretieren. Mit dem Verweis auf Bildhauerei beispielsweise wird die Leistung des Filmschaffenden deutlich: Er bildet ein statisches, dreidimensionales Objekt im Zeitverlauf auf der Bildfläche ab – von einem Zitat kann keine Rede sein, vielmehr von einer performativen Darstellung. Kramer und Tode sehen darin über den inhaltlichen Bezug hinaus auch eine Auslotung der „Grenzen und [...] Möglichkeiten der beteiligten Medien [...]. Umfassender formuliert, ermöglicht, inszeniert und kommentiert der Essayfilm das Aufeinandertreffen von Literatur, Philosophie und Bildmedien“.³⁵² Diese Begegnung verschiedener Medien im Medium Film beinhaltet Scherer zufolge einen „Vergleich[] ihrer jeweiligen Produktionsprozesse mit denjenigen des Films“³⁵³ und ist somit stets medienkritisch:

Die Essayfilmer beziehen sich auf andere Künste und Medien [...] auch in der Weise einer Kritik und Erweiterung filmischer Repräsentationsformen. In Stehkadern, ‚lebenden Bildern‘ und Einzelbildfortschaltungen verweist der Film selbstreflexiv auf seine eigenen Grundlagen (den Ablauf von 24 Einzelbildern in der Sekunde) und nähert sich der Malerei und der Fotografie an. Das Filmbild wird zu einem herausgehobenen Moment und mit den ganz anderen Zeitstrukturen fotografischer und gemalter Bilder konfrontiert, wodurch das ‚bloß Visuelle‘, die extensive Anschauung im Fluß der Bilder, zu einem intensiven Bild verdichtet wird.³⁵⁴

Diese These kann als Beleg dafür gedeutet werden, dass Adornos Charakterisierung der essayistischen Form als Kritik an orthodoxen Denkmustern in Filmessays seine Erweiterung findet: Die Mittel des Films werden eingesetzt, um den Film selbst zu entlarven. Der dafür notwenige Gestus wurde

³⁵¹ Möbius, *Das Abenteuer „Essayfilm“*, S. 14.

³⁵² Kramer/Tode, *Modulationen des Essayistischen im Film*, S. 13.

³⁵³ Scherer, *Erinnerung im Essayfilm*, S. 45.

³⁵⁴ Ebd., S. 375.

in Scherers Zitat schon genannt: Es ist die Selbstreflexivität, die alle in dieser Arbeit berücksichtigten Filmtheoretiker als Definiens des Filmessays nennen.

3.4.6 Favorisierte Themenfelder

Scherer verdeutlicht jedoch den engen Zusammenhang zwischen Form und favorisierten Inhalten des Genres, indem sie aus dem Charakter der Subjektivität thematische Präferenzen ableitet: „Ein konstitutiver Zug des Essayfilms ist die Thematisierung und Inszenierung der Subjektivität des Blicks bzw. der subjektiven Weltsicht: Traum, Imagination, Erfahrung und Erinnerung sind zentrale Themen.“³⁵⁵ Mundhenke fasst das Spektrum weiter: „Thematisch werden neben zeithistorischen Episoden vor allem Erinnerungen und Gedankenverläufe reflektiert.“³⁵⁶ Während für konkrete Themen andere dokumentarische oder fiktionale Genres geeigneter erscheinen, kann der Filmessay in abstrakten Bereichen seine Stärken entfalten. Die erste deutschsprachige Charakterisierung des Essays gibt die Begründung dafür:

In diesem Bemühen, die unsichtbare Welt der Vorstellungen, Gedanken und Ideen sichtbar zu machen, kann der essayistische Film aus einem unvergleichlich größeren Reservoir von Ausdrucksmitteln schöpfen, als der reine Dokumentarfilm. Denn da man im Filmessay an die Wiedergabe der äußereren Erscheinungen oder an eine chronologische Folge nicht gebunden ist, sondern im Gegenteil das Anschauungsmaterial überall herbeiziehen muß so kann man frei in Raum und Zeit springen: von der objektiven Wiedergabe beispielsweise zur phantastischen Allegorie, von dieser zur Spielszene; man kann tote wie lebendige, künstliche wie natürliche Dinge abbilden, alles verwenden, was es gibt und was sich erfinden läßt – wenn es nur als Argument für die Sichtbarmachung des Grundgedankens dienen kann. Durch diesen Reichtum an Mitteln können selbst ‚trockene‘ Gedanken, ‚schwierige‘ Ideen jene

³⁵⁵ Ebd., S. 14.

³⁵⁶ Mundhenke, Zwischen Dokumentar- und Spielfilm, S. 216.

Farbigkeit und Unterhaltsamkeit bekommen, die das Publikum braucht, um den Inhalt zu genießen.³⁵⁷

Auf diese Weise ermöglicht es der Filmessay, ebenso wie andere Mischgenres, komplexe und abstrakte Themen in eine ‚sendefähige‘ Form zu bringen. Dabei sind ähnliche Kompromisse nötig, wie Montaigne sie für seine *Essais* beschrieb:

Wenn meine Essais hier eine ernsthafte Kritik verdienten, so würde es sich, glaube ich, ergeben, daß ganz ungebildete und interesselose Menschen keinen rechten Geschmack daran finden würden, ebensowenig aber auch hervorragend und ganz fein gebildete Geister; für die einen wäre das, was ich meine, zu schwer verständlich, für die zweiten zu selbstverständlich. In der Mittelzone könnte es vielleicht einigermaßen gehen.³⁵⁸

Dass es sich lohne, Essays zu verfassen, die im Allgemeinen weder unbekannte Phänomene noch unentdeckte Subkulturen oder andere Exotica umkreisen, sondern „Sachverhalte, die im Prinzip bekannt, auf die aber ein neues, im günstigen Fall originelles Schlaglicht geworfen werden soll“³⁵⁹, davon waren sowohl Montaigne als auch Huxley überzeugt. Letzterer sah im Essay die geeignete Form, „fast alles über fast jedes Thema“³⁶⁰ auszusagen, sehr abstrakte Themen eingeschlossen. Diese Eigenschaft hat der Filmessay von seinem literarischen Pendant übernommen und setzt sich dadurch von anderen Genres ab. Möbius sieht darin sogar den Impuls zur Schaffung des Genres:

Ohne die tiefen Zweifel an der unmittelbaren Abbildbarkeit weitgehend abstrakt und symbolisch gewordener Sozialbeziehungen (vor allem mittels des Geldes) wäre vermutlich kaum ein genügend großer künstlerischer Druck entstanden, um essayistisch zu filmen. So kann man den Essayfilm als künstlerische Antwort auf den fortgeschrittenen Prozeß der Zivilisation begreifen.

³⁵⁷ Richter, Der Filmessay, S. 198.

³⁵⁸ Michel de Montaigne, Über die Essais, in: Die Essais, Leipzig 1953, S. 160.

³⁵⁹ Schreitmüller, Grenzbereiche und Zwischenformen, S. 183.

³⁶⁰ Huxley, Preface to ‚The Collected Essays of Aldous Huxley‘, S. 330.

Die Montagestrategien des Essayfilms versuchen, trotz des mittlerweile erreichten Abstraktheitsniveaus der Gesellschaft, eine Auseinandersetzung mit ihr auf der Ebene der Sinne, also bildhaft/hörbar zu bewahren und zu ermöglichen.³⁶¹

Böhler knüpft an diese These einer Vermittlung von Sinnlichkeit und Abstraktion an: „Damit möchte der Essayfilm den Tendenzen der gesellschaftlichen Entwicklung gerecht werden, ihr aber zugleich entgegensteuern. [...] Aus der Dialektik von Anschauung und Begriffsbildung erschließen sich mentale Bilder.“³⁶²

3.5 Eine Zwischenbilanz

Die Form des Filmessays ermöglicht, „Gedanken auf der Leinwand zu formen“.³⁶³ In diesem Satz verdichtete Richter bereits 1940 zahlreiche Aspekte, die von der aktuellen Kommunikations- und Filmwissenschaft als clusterbildend bzw. genrekonstitutiv angesehen werden. Wie die vorangegangenen Ausführungen gezeigt haben, sind die meisten Merkmale nicht inhaltlich-thematischen, sondern formal-ästhetischen Charakters.³⁶⁴ Filmessays lassen sich

- 1.) nicht eindeutig dem Bereich des Dokumentarischen oder Fiktiven zuordnen,
- 2.) sie setzen an die Stelle stringenter Argumentation oder narrativer Erzählmuster eine komplexe Nachzeichnung der zugrundeliegenden Denkprozesse und sind somit
- 3.) stets reflexiv,
- 4.) sie betonen im Kommentar und mit filmischen Mitteln die Subjektivität ihrer Thesen und
- 5.) betten diese in den Kontext externer Kommunikate ein.

³⁶¹ Möbius, Das Abenteuer „Essayfilm“, S. 23.

³⁶² Böhler, A Fortress in Ruins, S. 80.

³⁶³ Richter, Der Filmessay, S. 198.

³⁶⁴ Diese Unterscheidung von Genrekriterien geht zurück auf Kuhn et al., Genretheorien, S. 2.

- 6.) Diese spezifischen Merkmale der Form ermöglichen die Bearbeitung eines jeden denkbaren Inhalts einschließlich sehr abstrakter und wenig illustrativer Themen, die andere Formen des Films und des Fernsehens meiden.

Diese eigene Definition des Genres soll der nun folgenden Analyse ausgewählter Filme von Jan Franksen zugrunde gelegt werden. Dabei ist zu berücksichtigen, dass nachgewiesene Merkmale eines bestimmten Kataloges „nicht schon je für sich einen essayistischen Filmmodus begründen, sondern daß dieser sich immer durch ein hochkomplexes und differenziertes Zusammenspiel solcher Eigenschaften auszeichnet“.³⁶⁵ Um den Blick zu weiten, sollen nun die Einzelmerkmale in zwei sich bedingenden Schritten betrachtet werden: im Querschnitt und im Längsschnitt.

Zunächst zum Querschnitt: Der Großteil der Zuordnungsfragen zu Teilbereichen des Filmwesens und der Fernsehpublizistik ließe sich mit einem ‚sowohl... als auch‘ beantworten. Filmessays pendeln zwischen Kunst und Wissenschaft; sie kritisieren Kunstwerke und streben selbst an, Kunstwerke zu sein. Sie nehmen Eigenschaften des Dokumentar-, Spiel- und Experimentalfilms auf. Sie lehnen übliche Erzähl- und Stukturmuster nicht grundsätzlich ab, sondern reflektieren und brechen sie.³⁶⁶ All diese Tendenzen, die darauf abzielen, bekannte Kategorien spielerisch zu hinterfragen und stets einen eigenen Weg zu suchen, können mit einer Metapher beschrieben werden, die sowohl Roth als auch Schreitmüller verwenden: Bei spannenden Film- und Fernsehproduktionen gehe es stets um eine „fröhliche Grenzüberschreitung“³⁶⁷ – und „eine der traditionsreichsten Grenzüberschreitungen des dokumentarischen Films ist der Essay“.³⁶⁸

Dass das wiederholte Brechen von Konventionen selbst zur Konvention werden kann, ist kein Novum, sondern der Motor der Kunst- und

³⁶⁵ Scherer, Erinnerung im Essayfilm, S. 14.

³⁶⁶ Selbst „Narration wird [...] nicht vollständig verweigert, sondern problematisiert und dekonstruiert. So können auch Spielfilme Merkmale von Essayfilmen annahmen, wie bei Godard“, Ebd., S. 34.

³⁶⁷ Schreitmüller, Grenzbereiche und Zwischenformen, S. 179.

³⁶⁸ Roth, Der Dokumentarfilm seit 1960, S. 185.

Kulturgeschichte. Dafür sensibilisiert Scherer, wenn sie vor der Gefahr der Floskelbildung warnt:

„Think different“ lautet die Forderung einer sehr erfolgreichen Werbecampagne von Apple Computers, die aufzeigt, wie sehr das „Andersdenken“ selbst zur Floskel werden kann, und so manches subversive Werk der klassischen Moderne findet sich etwas später in den Kunstkanon eingemeindet. Die historische Perspektive zeigt sehr schnell, dass der Mainstream eine ausgeprägte Fähigkeit zur Assimilation besitzt.³⁶⁹

Doch ebenso anpassungsfähig an sich verändernde Rahmenbedingungen scheint der Filmessay zu sein, wie eine längsschnittartige Zusammenfassung der bisherig durchgeföhrten Untersuchung ergibt: Nicht nur im Vergleich zu anderen Formen wie dem Kriminalfilm oder gar der Komödie ist die historische Stabilität des Genrebegriffs Filmessay beeindruckend. Allein mit dem Avantgardismus der Urväter des Genres lässt sich diese Langlebigkeit nicht erklären: Die Wesensmerkmale, die Montaigne zum Beginn der Neuzeit seinen Essays zuschreibt (Subjektivität, Themenwahl) sind auch konstitutive Bestandteile aktueller Clusterdefinitionen. Hans Richters Zeitungsartikel ist seine Historizität zwar am Schreibstil abzulesen; doch die angesprochenen Probleme der Darstellbarkeit, zum Beispiel die Undurchschaubarkeit von Geldströmen der Finanzwirtschaft und die Abstraktheit der Bezüge zur heute sogenannten Realwirtschaft, sind aktueller denn je und rufen nach filmischen Antworten, so wie Richter sie skizziert. Ein dritter Beleg für die nachhaltige Robustheit der essayistischen Form ist die Tatsache, dass Adornos Aufsatz in seiner Dichte und Weitsicht nahezu alle Aspekte abdeckt, die in nachfolgenden Beiträgen bis heute aufgeführt wurden.³⁷⁰ Die Offenheit und Kontextsensibilität des Genres kann als Grund für die fortwährende Stabilität seiner Definition angesehen werden: Der Essay bezieht sich stets auf Vorgefundenes; ändert

³⁶⁹ Scherer, Subversion, S. 146.

³⁷⁰ Spezifisch filmische Besonderheiten wie das Verhältnis von Bild und Wort sowie die Eigenschaft der Intermedialität werden in Adornos Text zum schriftlichen Essay natürlich nicht thematisiert.

sich sein Umfeld, so ändert sich auch der Filmessay und bleibt so seinen eigenen Prinzipien treu. Schon die Entstehung der Form kann als Reaktion auf die gesellschaftlichen Verhältnisse gedeutet werden, wie Möbius skizziert:

Ohne die tiefen Zweifel an der unmittelbaren Abbildbarkeit weitgehend abstrakt und symbolisch gewordener Sozialbeziehungen (vor allem mittels des Geldes) wäre vermutlich kaum ein genügend großer künstlerischer Druck entstanden, um essayistisch zu filmen. So kann man den Essayfilm als künstlerische Antwort auf den fortgeschrittenen Prozeß der Zivilisation begreifen. Die Montagestrategien des Essayfilms versuchen, trotz des mittlerweile erreichten Abstraktheitsniveaus der Gesellschaft, eine Auseinandersetzung mit ihr auf der Ebene der Sinne, also bildhaft/hörbar zu bewahren und zu ermöglichen.³⁷¹

Der damit einhergehende Verzicht auf die Darstellung kausal begründeter Handlungen führt zu einem Bedeutungsverlust von Personen als Handlungsträgern im Film. Somit würden nicht nur der Mensch „relativiert“, sondern auch dessen „existenzielle Voraussetzungen: Raum und Zeit. Er wird damit zum Medium der Moderne.“³⁷² Als avantgardistisches Forum blieb der Filmessay jedoch keine Mode der Moderne, sondern entwickelte sich fort. Wie alle Filmformen wird auch er von der Postmoderne herausgefordert, wie Rascaroli feststellt:

Die sinkende soziale Wahrnehmung von Objektivität und Autoritäten hatte sichtbare Konsequenzen für den Dokumentarfilm. In dieser skeptischen Ära, in der den großen Narrativen mißtraut und die Existenz einer externen und unwandelbaren Perspektive zur Betrachtung der Welt hinterfragt wird, werden die Ränder interessanter als das Zentrum und Kontingenz ersetzt Notwendigkeiten und Unveränderbarkeit.³⁷³

³⁷¹ Möbius, Das Abenteuer „Essayfilm“, S. 23.

³⁷² Ebd., S. 11.

³⁷³ Rascaroli, The personal camera, S. 5.

Diese Skepsis der Rezipienten ist berechtigt – angesichts halbfiktiver Bil-ligproduktionen im TV-Nachmittagsprogramm, bezahlter Komparsen in Talkshows und sendefähig inszenierter Kriegseinsätze. Von dieser inzwischen allgegenwärtigen Vermischung von Dokumentation und Fiktion hebt sich der Essayfilm ab: Er „vertuscht das Fragmentarische der von ihm verbundenen Bruchstücke differenter Genres [...] nicht, sondern betont die Inkohärenz seiner Elemente mit allem Nachdruck“.³⁷⁴ Der Filmessay legt die Mechanismen von Film und Fernsehen durch vielfältige Gestaltungsmittel offen, wie Schreitmüller betont:

Auf diese – wie ich finde listige – Weise kann somit auch im Fernsehen Sinn, Bedeutung, Zusammenhang, Inhalt vermittelt werden, eine Gabe, die Hans Magnus Enzensberger dem von ihm so apostrophierten „Nullmedium“ [...] ja gänzlich abgesprochen hat.³⁷⁵

Ein essayistischer Film, so stellte auch Scherer fest, ist „kein schnell konsumierbarer Film, der, kaum erschienen, im kollektiven ‚Nicht-Gedächtnis‘ verschwindet“.³⁷⁶ Daher ist es nötig, die ausgewählten Filme einer genauen Betrachtung zuzuführen.

³⁷⁴ Schweinitz, Film und Stereotyp, S. 92.

³⁷⁵ Schreitmüller, Grenzbereiche und Zwischenformen, S. 185.

³⁷⁶ Scherer, Erinnerung im Essayfilm, S. 14.

4 Franksens Weg zum Filmessay

Im Laufe seines Filmschaffens bediente sich Jan Franksen verschiedenster essayistischer Darstellungsmittel und setzte diese auch in unterschiedlicher Intensität ein. Erst allmählich kristallisierte sich eine filmische Handschrift des Regisseurs aus, die seinen theoretischen Erwägungen tatsächlich entsprach.

4.1 Erste Experimente

Einige Stilmittel, die Franksen immer wieder einsetzt, sind bereits in seinem Frühwerk nachweisbar. Exemplarisch dafür steht ein Fernsehexperiment des sfb, an dem er sich im Januar 1975 beteiligt. Die Idee der Sendung: Vier Filmemacher erhalten die Möglichkeit, „filmische Textinterpretationen“¹ einer literarischen Vorlage zu erarbeiten und dann mit den Kollegen on air zu diskutieren. Franksen erhält von sfb-Redakteur Jürgen Tomm den Auftrag, die Textvorlage für diese Folge der Reihe *Literatur und Film* auszuwählen. Er entscheidet sich für eine Anekdote von Heinrich von Kleist, die in den *Berliner Abendblättern* am 9. Januar 1811 erschienen ist: *Beitrag zur Naturgeschichte des Menschen*.

Im Jahr 1809 zeigten sich in Europa zwei sonderbare entgegengesetzte menschliche Naturphänomene: das eine eine sogenannte Unverbrennliche, namens Karoline Kopini, das andere eine ungeheure Wassertrinkerin, namens Chartret aus Courlon in Frankreich. Jene, die Unverbrennliche, trank siedend heißes Öl, wusch sich mit Scheidewasser, ja sogar mit zerschmolzenem Blei, Gesicht und Hände, ging mit nackten Füßen auf einer dicken glühenden Eisenplatte umher, alles ohne irgendeine Empfindung von Schmerz. Die andere trinkt, seit ihrem 8. Jahre, täglich 20 Kannen laues Wasser; wenn sie weniger

¹ Rundfunk Berlin-Brandenburg, Fernseharchiv, FESAD-ID 205518.

trinkt, ist sie krank, fühlt Stiche in der Seite, und fällt in eine Art von Be-täubung. – Übrigens ist sie körperlich und geistig gesund, und war vor zwei Jahren 52 Jahr alt.²

Als Franksen während der Sendung gefragt wird, warum die Wahl auf diesen Text gefallen ist, führt er mehrere Gründe an:

Ich habe versucht, einen Text zu finden, der einerseits dem Anspruch Literatur [...] entspricht, ich habe ihn versucht so auszuwählen, dass er eine bestimmte Handlung nicht beinhaltet, und so eine größtmögliche Vielseitigkeit der Deutung zulässt und vielleicht auch ein bisschen aus Faulheit, weil ich gerade mit Kleist befasst war.

Der ausgewählte Text von Kleist sei nicht linear, so führt Franksen weiter aus, sodass er sich für unterschiedliche filmische Interpretationen besonders eigne. Die Gesprächsrunde, die Franksen in einem Fernsehstudio zur Diskussion der mitgebrachten Beiträge empfängt, ist illustre: Oswald Wiener, KP Brehmer, Hartmut Bitomsky und Jan Franksen präsentieren ihren Kollegen und dem Publikum jeweils rund zehnminütige Verfilmungen desselben Textes und diskutieren sie miteinander. Der Austausch findet ohne Moderator in einem Fernsehstudio statt und trägt Züge von Brechts epischem Theater. Es gibt keine Bühnendekoration, abgesehen von einem Vorhang, der Teile der Studiowände abdeckt. Die Filmemacher nehmen auf vier schlichten Stühlen Platz oder gehen um sie herum, ganz nach Belieben. Kameras, Mikrofone und Lautsprecher sind im Bild zu sehen, ebenso Kabel, die aus ihren Halterungen quillen. KP Brehmer trinkt selbst mitgebrachten Schnaps oder verlässt das Studio während der Aufzeichnung, nachdem er einen Kameramann offenbar nach dem Weg zur Toilette gefragt hatte. Jan Franksen raucht unentwegt. Trotz, oder gerade wegen dieses offenen, willkürlich anmutenden Rahmens entwickelt sich unter den Künstlern eine angeregte Diskussion, in deren Verlauf die

² Heinrich von Kleist, Beitrag zur Naturgeschichte des Menschen, in: Werke und Briefe in vier Bänden, Berlin/Weimar 1978, S. 365.

Filmemacher sich gegenseitig Eitelkeit und Überinterpretation des Textes vorwerfen.

Den Auftakt macht Oswald Wiener, der, statt selbst den Text zu verfilmen, den Auftrag an zwei befreundete Aktionskünstler weitergibt – Günter Brus und Dieter Roth. Als Sprecher heuert er Bruno Ganz an. „Zum Film als ein Medium der Kunst“, so erläutert Wiener sein Vorgehen, habe er „ein äußerst schlechtes Verhältnis. Ich glaube, dass das Medium zu kompliziert ist, um von Menschen in einer ähnlichen Weise beherrscht werden zu können, wie das vielleicht schon bei einem Tafelbild, bei einer Zeichnung oder dergleichen der Fall ist.“ Daher habe er seinen Beitrag als kommunikationstheoretisches Experiment angelegt und Bekannte zur Umsetzung angeheuert, die er zufällig in einem Restaurant am Kurfürstendamm getroffen habe. „Ich habe mir vorgenommen, diesen Film gut zu finden“, so erläutert er seinen Plan und die Absicht, das Ergebnis dieses Experimentes in der Diskussionsrunde zu verteidigen. Sein Zehnminütter bleibt am dichtesten an der Vorlage. Die dort beschriebenen Handlungen der beiden skurrilen Protagonistinnen Karoline Kopini und Chartret aus Courlon werden getreu der Kleist'schen Beschreibung abgebildet. Untermalt werden die Szenen vom Volkslied *Die alten Leut*. Zum Ende des Films löst sich die Handlung von der Vorlage. Der Zuschauer kann eine dritte Frau beobachten, eine junge Dame im weißen Gewand, die mit der S-Bahn vom Berliner Bahnhof Yorckstraße zum Wannsee fährt, um zum Grab von Kleist zu pilgern.

Ganz anders die Umsetzung von KP Brehmer, *Opus 28*, der sich ebenfalls von seiner eigenen Inszenierung distanziert und die Gestaltung des Filmes seiner Darstellerin Leo Welzien zuschreibt. Nach einer Reihe von Doppelbelichtungen sich drehender Frauenköpfe, die offenbar die beiden Protagonistinnen der Kleist-Anekdoten darstellen sollen, behandelt er die Wassertrinkerin und die Unverbrennliche gesondert. Mit der Wassertrinkerin assoziiert er das Werk *Die Quelle* (1856) des französischen Malers Jean-Auguste-Dominique Ingres, ein weiblicher Akt mit Wasserkrug. Nach der Vorlage dieses Gemäldes setzt er seine Darstellerin unbekleidet und in freier Natur in Szene und variiert diese Szenerie in zahlreichen Ein-

stellungen – beispielsweise gespiegelt in einem Gewässer. Als Kommentartext macht er sich eine Interpretation des Kunstpädagogen Rudolf Arnheim zu eigen, der das Gemälde ausführlich interpretiert hat.³ Der Text wirkt in seinem typischen Stil nahezu wie eine Karikatur einer Kunstinterpretation:

Das Mädchen, der Krug und das Ausgießen sind vollständig dargeboten. [...] Darüberhinaus [sic] wecken Lage, Gestalt und Funktion des Kruges bedeutungsvolle Assoziationen. Der Bauch des Kruges kann als umgekehrtes Abbild [...] des Mädchenkopfes gesehen werden [...] und es besteht eine Verbindung zwischen dem fließenden Wasser und dem herabhängenden Haar. [...] Der Krug, der auch an einen Uterus denken lässt, bildet auch einen Gegenpol zum Körper.⁴

Zu diesen Worten posiert die Darstellerin vor der Kamera und gibt dabei genau die Pose aus dem Ingres-Gemälde wieder. Der Text läuft auf den Kernsatz Arnheims zu: „Die Möglichkeit ist stärker als die Wirklichkeit“⁵. Im Anschluss interpretiert Leo Welzien die Unverbrennliche in Form eines ausdrucksstarken Tanzes. Auch dieser Teil endet mit dem Zitat, diesmal graphisch umgesetzt: „Die Möglichkeit ist stärker als die Wirklichkeit.“ Als KP Brehmer in der folgenden Diskussion von Oswald Wiener darauf angesprochen wird, was diese Umsetzung noch mit der Kleist-Anekdoten zu tun hat, antwortet er offen: „Kaum eine. Es sind zwei Personen. Und dieses Mädchen hat sich eigentlich nur mit einer Person identifiziert“ und zwar mit der Unverbrennlichen. Die Interpretation sei nur durch Kunst, durch den Tanz, möglich gewesen. Der einleitende Teil, so KP Brehmer, sei rein zufällig entstanden. „Wir haben uns ein Buch von Arnheim angesehen – über Form und Gestalt – und da war plötzlich eine Seite da.“ Da hätten sie gewusst: „Das ist unsere Wassertrinkerin“. Die Posen vor der Kamera hätten sich spontan ergeben, so Brehmer: „Ich habe keine Regie gemacht.“

³ Vgl. Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin 1965, S. 148–151.

⁴ Ebd., S. 148–149.

⁵ Ebd., S. 149.

Angesichts der zuvor gezeigten Bilder, die als detailverliebte Umsetzungen des Gemäldes anzusehen sind, widerspricht Hartmut Bitomsky dieser Selbsteinschätzung sehr deutlich. Man sehe doch sofort: „Die Bilder sind komponiert.“

Bitomsky selbst hat sich von der Kleist-Vorlage am weitesten entfernt und entwickelt gemeinsam mit seinem Team (die Aufnahmleitung übernahm Harun Farocki) ein eigenes Narrativ: *Call Girls* nennt er seinen Beitrag über zwei Escort-Damen, von denen eine vom Zusammenleben mit ihrem Freund träumt, der sie bereits geschwängert hat. Während der Film das eine Call Girl bei einem Treffen mit einem Mann zeigt, der sie eigens dafür bezahlt, sie „auszuhorchen – aus persönlichen Motiven“, so sieht man die Kollegin in ihrer Wohnung, in der sie von ihrer Zukunft träumt. Die Schlussequenz bringt die Aussichtslosigkeit ihrer Lage zum Ausdruck: Sie verletzt sich mit einem Rasiermesser das Gesicht⁶ und mindert so ihren Wert als menschliche Ware. Bitomsky streitet jede filmische Intention ab: Er habe „keine Botschaft“ transportieren wollen, behauptet er während der Diskussion. „Ich habe ein paar Ideen gehabt“ und ansonsten den „Produktivkräften“ wie beispielsweise dem Drehort Wohnung freien Lauf gelassen. „Ich bin nach der Lektüre von dem Text davon ausgegangen, dass diese zwei Menschen, von denen der Text spricht, nicht zusammenkommen.“ Daher habe er eine Geschichte konstruiert, in der die beiden Frauen interagieren könnten. Als Filmemacher photographiere er stets konkrete Personen, könne daher „niemals so eine riesige menschengeschichtliche Position einnehmen wie bei Kleist“. Mit dieser Aussage grenzt sich Bitomsky scharf von Jan Franksen ab, der mit seinem eigenen Beitrag eine noch stärkere Absetzung von Kleists Anekdote versucht.

Franksens Beitrag beginnt mit einer Graphik: Es erscheinen auf weißem Grund die Konturen Europas. Während ein älterer Sprecher den Originaltext von Kleist stakkatohaft, Wort für Wort vorliest, sieht der Zuschauer die Aufnahme eines Klärwerkes, die Franksen zunächst gelb, dann

⁶ Ein Rückgriff auf das zentrale Motiv des surrealistischen Films *Un chien andalou* von Luis Buñuel und Salvador Dalí aus dem Jahr 1929.

rot, grün, orange und zuletzt türkis koloriert. „Übrigens ist sie körperlich und geistig gesund, und war ...“ Nach einem Schnitt sieht man dann zwei Personen in Zwangsjacken. Eine weibliche hockt, in sich gekehrt, in einem Gymnastiksaal, davor springt eine männliche Figur auf und ab. „... vor zwei Jahren ...“ In der Bildcollage folgt die Aufnahme eines Kraftwerkes mit Starkstrommasten, die ebenfalls in verschiedenen Farben koloriert wird. „... 52 Jahre alt.“ Ohne Kommentar werden weitere Bildeindrücke aneinander gereiht: Eine Frau, die eine Tasse Kaffee trinkt. Ein Polizist, der den Verkehr regelt. Ein Mann, der sich seine Hände wäscht. Eine Frau, die über eine Wiese geht, während man Schritte hört, die eindeutig nicht der Außenaufnahme zuzuordnen sind, sondern in einem geschlossenen Raum aufgenommen wurden. Von dieser als frei und essayistisch zu bezeichnenden Bildcollage bietet Franksen im Rahmen seines Filmes noch drei Varianten an. Zunächst spricht ein jüngerer Sprecher den Kleist-Text. Es erscheint schließlich noch einmal die Europakarte, diesmal mit der Beschriftung „Frankreich“; in der Szene im Gymnastikraum beginnt die Frau zu springen, während der Mann sitzt. In einer dritten Fassung sprechen beide Sprecher leicht versetzt; die vierte Variante sticht durch einen völlig dekomponierten, gleichsam zerhackten Text heraus: „Übrigens, 52, ist, Jahre, ist, alt, Jahre [...] gesund geistig körperlich ...“ Wechselweise und in immer schnellerer Folge kommen der jüngere und der ältere Sprecher zu Wort, von Kleists Text ist nichts mehr zu erkennen. Die beiden Zwangsjackenträger treten in Interaktion und drehen sich Stirn an Stirn um sich selbst. Zäsur. Franksen beendet seine Interpretation, wie er sie begann: rein graphisch. Wieder ist die Europakarte zu sehen, deren Konturen zerfließen und sich zu einem Dreieck umformen. Zu Mozarts *Gente, Gente* aus der *Hochzeit des Figaro* wandeln sich die Konturen erneut. Ein Davidstern entsteht, dessen Ecken farbig ausgefüllt und schließlich zur Rotation gebracht werden, bis ein bunt flackender Ring entsteht.

In diesem frühen Filmbeitrag verwendet Franksen erstmals Elemente, die er zu Markenzeichen seiner Filmessays macht: Ins Auge fallen die Trickfilmsequenzen basierend auf Kartenmaterial, die Architekturaufnahmen des Klär- und Kraftwerkes und das Stilmittel der Koloration. Auf

der Textebene bedient er sich der Werkzeuge, die er in seinen Theaterproduktionen, insbesondere bei *Ophelia und die Wörter*, mit Vorliebe eingesetzt hatte: Der Umgang mit der Kleist-Anekdote wandelt sich von einer texttreuen Wiedergabe bis hin zur völligen Neukomposition der verwendeten Wörter – „konkretes Theater“ im Rühm’schen Sinne.

Für die ausführliche, wechselseitige Interpretation bleibt der Runde leider keine Zeit. Weil ein Moderator fehlt, und damit ein professionelles Zeitmanagement, endet der Austausch abrupt mit der Ansage aus dem Off, die Diskutanten hätten nur noch zwei Minuten Zeit. Jan Franksen und Oswald Wiener verwenden die Zeit auf einen persönlichen Schlagabtausch: Wiener sei „enttäuscht, dass Ihr mich nicht festgenagelt habt“, kritisiert er die Kollegen, die seine künstlerischen Entscheidungen nicht hinterfragt hätten. Franksen gibt zurück: „Das ist eine Frage der Eitelkeit. Das würden wir auch für uns in Anspruch nehmen können.“ Wieners Herangehensweise entspräche der Forderung von Kleist: „erst handeln, dann denken“. Dieser gibt Franksen zurück: „Du musst Dich mal sehen, wenn Du philosophierst, sieht das trostlos aus.“ Gastgeber Franksen beendet die Frotzelei schließlich, indem er sich an die Kameraleute hinter seinem Sitzplatz wendet: „Wir machen Schluss, ja. Danke, Schluss!“ Damit endet eine wenig produktive Auseinandersetzung.

4.2 Inspiration durch Literatur

Die unergiebige Diskussion macht deutlich, dass sich Franksens frühe Regiearbeit eher auf Assoziation und Intuition stützt und sich somit einer argumentativen Hinterfragung oft entzieht. Dies ändert sich sehr schnell: Franksen widmet sich bald sehr anspruchsvollen Themenkomplexen, die nach gründlicher, intellektueller Vorarbeit verlangen. Bei zwei Filmen stützt er sich dabei auf literarische Vorlagen, die er unter Ausnutzung der künstlerischen Freiheit umgestaltet und mit eigenen und fremden Texten ausschmückt. Sein filmisches Portrait von Georg Christoph Lichtenberg von 1980 basiert auf einem Hörspiel von Walter Benjamin. Die Annäherung an Friedrich Nietzsche orientiert sich an dessen Texten selbst, die

Franksen (schau)spielerisch inszeniert. Den Nietzsche-Film bezeichnet Franksen selbst als seinen ersten essayistischen Film.

4.2.1 Lichtenberg. Ein Querschnitt von Walter Benjamin

Georg Christoph Lichtenberg richtete seine wissenschaftliche Neugier zeitlebens auf unterschiedlichste Bereiche: Er studierte zunächst Mathematik, die englische Sprache und Literatur, Baukunst und Philosophie, wurde dann Professor für Experimentalphysik.⁷ In dieser Funktion baute er einen der ersten Blitzableiter Deutschlands. In Göttingen arbeitete er zudem als Mathematiker, Naturforscher und auch als Philosoph. Der Aufklärer gilt als Begründer geistreicher Aphorismen. Dokumentiert sind die zahlreichen Geistesblitze Lichtenbergs in dessen Notizbüchern, die er seit Studienzeiten führt und selbst als *Sudelbücher* bezeichnet. So wurden einst jene Heftchen von Kaufleuten genannt, in denen sie ihre Käufe und Verkäufe in aller Flüchtigkeit registrierten, bevor sie es später in ihre reguläre Buchführung übertrugen.⁸ Lichtenberg meinte:

Dieses verdient von den Gelehrten nachgeahmt zu werden. Erst ein Buch worin ich alles einschreibe, so wie ich es sehe oder wie es mir meine Gedanken eingeben, alsdann kann dieses wieder in ein anderes getragen werden, wo die Materien mehr abgesondert und geordnet sind.[.]⁹

Es entstand eine Fülle kurzer Texte zu allen möglichen Themen – eine kaum zu überbietende Grundlagenfülle für eine Verfilmung, die Anlass zu einer Produktionsbesprechung am 24. April 1980 bietet. Das Protokoll fasst zusammen: „Das Werk Lichtenbergs ist durch den Charakter des Fragmentarischen gekennzeichnet – Lichtenberg war ein Anti-Systematiker und Aufklärer zugleich.“¹⁰ Franksens Lösung: Er greift auf eine beste-

⁷ Literaturdatenbank Niedersachsen, Georg Christoph Lichtenberg, Vita. <http://www.literatur-niedersachsen.de/autoren/detailansicht/georg-christoph-lichtenberg.html>

⁸ Vgl. Georg Christoph Lichtenberg, Heft E, 46, in: Sudelbücher I, München 1968, S. 352.

⁹ Ebd., S. 352.

¹⁰ [Produktionsunterlagen Lichtenberg], JFN 1049, S. 3.

hende literarische Verarbeitung des Stoffes aus den *Sudelbüchern* zurück. Das bedeutende Hörspiel *Lichtenberg – ein Querschnitt*¹¹ von Walter Benjamin dient dem Filmemacher als Grundlage für seinen gut einstündigen Film. Benjamin hatte 1932 den Auftrag der Berliner *Funkstunde* erhalten, dieses Manuskript zu verfassen. „Als er es ein Jahr später fertiggestellt hatte, war klar, daß dies seine letzte Arbeit in der Weimarer Republik werden sollte und die Chancen auf eine Ausstrahlung gegen Null tendierten.“¹² Einer Ausstrahlung im Radio, die erst 1989 erfolgte, kam Franksen mit seiner Fernsehadaption um fast ein Jahrzehnt zuvor.¹³

Benjamin, ein ausgewiesener Lichtenberg-Kenner, sah sich in der Nachfolge des Aufklärers Lichtenberg. Sein großes Fragment *Passagenwerk* erinnert nicht zufällig an die *Sudelbücher*. Er erforschte dessen Nachlass¹⁴ und schrieb das Hörspiel vermutlich als Nebenprodukt. Benjamins Ansatz für das „Hörmodell“, wie Benjamin seine Arbeit nennt, ist überaus humorvoll und ironisch grundiert: Lichtenberg, der Forscher, wird darin selbst zum Forschungsobjekt. ‚Mondmenschen‘ richten von außerhalb, von ihrer außerirdischen Forschungsstation, den Blick auf sein Wirken und seine Gedankenwelt. In den Filmannotationen wird die Handlung wie folgt zusammengefasst:

Ein letztes mal versucht eine vertrottete Kommission von Mondbewohnern, ein sinnvolles Menschenleben auf der Erde zu finden. Auf wen werden sie stoßen? In einem Hörspiel, das der Essayist und Kritiker Walter Benjamin 1932 schrieb, lenkt der Autor die Aufmerksamkeit der kosmischen Beobachter auf den Göttinger Philosophen und Naturwissenschaftler Georg Christoph

¹¹ Benjamin, Walter, Lichtenberg. Ein Querschnitt, in: Gesammelte Schriften, Bd. IV,2, Frankfurt am Main 1972, S. 696–720. Vorarbeiten Benjamins sind dokumentiert in: Werke und Nachlaß, Kritische Gesamtausgabe, Bd. 9.1: Rundfunkarbeiten, Berlin 2017, S. 563–583.

¹² Klaus Siebenhaar, Die Welt in Bruchstücken: Georg Christoph Lichtenberg und Walter Benjamin. Eine Begegnung in der Zeit, in: Jörg Döring / Christian Jäger / Thomas Wegmann (Hrsg.), Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert, Wiesbaden 1996, S. 47.

¹³ Erst am 5. Januar 1989 sendete der swf das Hörspiel schließlich; Regie: Hartmut Kirste. Das Manuskript erschien im Suhrkamp Theater Verlag, Frankfurt am Main 1989.

¹⁴ Gerhard Schulte, Walter Benjamin's Lichtenberg, in: Performing Arts Journal 14 (1992) 14, S. 35.

Lichtenberg. In exemplarischen Szenen zeigt Benjamin ein radikales Leben, das sich selbst als Widerspruch, als Herausforderung verstand.¹⁵

Diese Grundidee behält Franksen bei; das Personal jedoch reduziert er um ein Drittel: Während Benjamin für sein Hörspiel vier Mondwesen und 12 Menschen vorsieht, plant Franksen mit drei Mondwesen, fünf Personen vor der Kamera und drei Stimmen aus dem Off. Und noch eine grundlegende Abweichung von der Vorlage wird gleich in den ersten Minuten offenbar. Benjamin lässt die Handlung von einem Sprecher moderieren, der dem Hörer die außergewöhnliche Idee gleich zu Beginn vermitteln soll. Jener, das macht er mit dem ersten Satz klar, sieht sich „in der angenehmen Lage, einen Standpunkt über allen Parteien – ich wollte sagen Planeten – einzunehmen“¹⁶. Franksen hingegen greift nicht auf eine solche neutrale Instanz und den entsprechenden Standort zurück, sondern ganz im Gegenteil:

Es ist daran gedacht, dem Zuschauer – ohne dessen Assoziationsvermögen übermäßig zu strapazieren bzw. einzuengen – die Vorstellung zu suggerieren, der Film zeige ein Selbstgespräch, das Lichtenberg, die eigene Person zum Gegenstand nehmend, vor einem imaginären Publikum führt. Die „Handlung“ – an einigen Stellen von Statements unterbrochen – folgt keiner im äußeren Sinne logischen Chronologie, desgleichen weist der „Raum“ nur höchst bedingt auf einen historischen Zusammenhang hin. Lediglich die Kostüme (mit Ausnahme der „Mondwesen“) sollen sich dem Realistischen annähern.¹⁷

Subjektive Assoziationen und Selbstdreferenzialität treten an die Stelle einer historisierenden Struktur und das schon in der ersten Sequenz. Einen Text, den Franksen in seinem Drehbuch als Motto den Dialogen vorangestellt hatte, lässt er schließlich in den Film einfließen – gleichsam als „Vorspann“. Zu den Klängen eines Spinetts verliest ein Sprecher einen Absatz aus den

¹⁵ Rundfunk Berlin-Brandenburg, Fernseharchiv, FESAD-ID 209123.

¹⁶ Benjamin, Lichtenberg, S. 696.

¹⁷ Georg Christoph Lichtenberg oder Yorick mit Hamlets Schädel, JFN 13, S. 1.

Sudelbüchern, deren kalligraphische Einträge faksimiliert im Bild zu sehen sind. Man erkennt, ohne dass sie lesbar wären, kurze Notizen, schriftliche Rechnungen und kleine Zeichnungen, dazwischen auch in Fraktur gesetzte Tabellen. Der graphische Vorspann endet mit einem Kupferstich der Silhouette von Göttingen, Lichtenbergs Wirkungsstätte. In der zitierten Passage spielt Lichtenberg mit dem Gedanken, wie Mondbürger wohl eine menschliche Vita beschreiben würden:

„So lange wir nicht so unser Leben beschreiben, wie es vor Gott erscheint, kann man nicht richten. Ich bin davon so sehr überzeugt aus dem, was ich von berühmten Männern gesehen habe, daß ich glaube, eine solche Lebensbeschreibung eines großen Mannes, wie ich sie mir denke, würde dem Etiettenmanne aussehen, als kämen sie aus dem Monde. Wir kennen uns nur selbst, oder vielmehr, wir könnten uns kennen, wenn wir wollten; allein die anderen kennen wir nur aus der Analogie, wie die Mondbürger.“ Sudelbücher, II, G 83¹⁸

Diese Idee aufgreifend, lässt der Regisseur seinen ‚Lichtenberg‘ dann sich selbst beschreiben – aus der Perspektive der Mondmenschen. Statt Moderator tritt ein Lichtenberg-Darsteller ins Bild, um in die Handlung einzuführen. Doch noch ist die Bühne nicht frei für den Protagonisten. Aus der sich öffnenden Tür zu einem Vortragssaal tritt ein älterer Herr mit Brille, möglicherweise ein Hausmeister, im blauen Kittel und mit grauemelierter Schiebermütze. Eine augenzwinkernde Geste zum Ziele der Reflexivität, die dem Zuschauer den Inszenierungscharakter gleich zu Beginn deutlich vor Augen führt. Der Mann durchquert den leeren Saal und öffnet eine weitere Tür, hinter der der Lichtenberg-Darsteller Peter Fitz im historischen Gewand auf seinen Auftritt wartet. Kurz setzt er sich noch seine Perücke auf, richtet sie und tritt dann an sein Rednerpult, während er ein

¹⁸ Ebd., S. o. Auf diese Weise – in Anführungszeichen und mit Kurzbeleg im Text – zitiert Jan Franksen hier: Georg Christoph Lichtenberg, Heft G, 83, in: Sudelbücher II, München 1971, S. 148.

Manuskript aus der Tasche zieht. Unbeholfen verbeugt er sich vor seinem imaginären Publikum und hebt dann mit seiner Vorlesung an:

Über den Charakter einer mir bekannten Person. Ihr Körper ist so beschaffen, daß ihn auch ein schlechter Zeichner im Dunkeln besser zeichnen würde. Mit seiner Gesundheit ist dieser Mensch, ohnerachtet sie nicht die beste ist, doch noch immer so ziemlich zufrieden gewesen, er hat die Gabe, sich gesunde Tage zu Nutze zu machen, in einem hohen Grade. Seine Einbildungskraft verläßt ihn alsdann nie [...] Er hat nur wenige Freunde, aber seine Gefälligkeit macht, daß viele glauben er sei ihr Freund. [...] Er weiß nicht, was er mehr haßt, junge Offiziere oder junge Prediger, mit keinem von beiden könnte er lange leben. Lesen und Schreiben ist für ihn so nötig als Essen und Trinken, er hofft, es wird ihm nie an Büchern fehlen. An den Tod denkt er sehr oft und nie mit Abscheu, er wünscht, daß er an alles mit so vieler Gelassenheit denken könnte, und hofft sein Schöpfer wird dereinst sanft ein Leben von ihm abfordern, von dem er zwar kein allzu ökonomischer, aber doch kein ruchloser Besitzer war ...¹⁹

Im Verlauf dieser einführenden Worte löst sich der Darsteller immer mehr vom Manuskript, und das von Franksen intendierte „Selbstgespräch“ kommt in Fahrt. Zur Erläuterung des Einfalls schreibt der Regisseur:

Bedürfte es einer Rechtfertigung dieser Verfahrensweise, so sei daran erinnert, daß Lichtenberg den weitaus größten Teil seines Lebens im provinziellen Göttingen zubringend mit zunehmendem Alter auf sich selbst als den einzigen kompetenten Gesprächspartner angewiesen war. Die „Sudelbücher“, seinen Zeitgenossen gänzlich unbekannt, können auch gelesen werden als eine stark diskursiv durchsetzte Autobiographie, als monumentales Selbstgespräch des zwar von seiner Zeit geprägten, jedoch über diese weit hinausdenkenden Lichtenberg.²⁰

¹⁹ Lichtenberg, JFN 13, S. 3–4, bezieht sich auf Georg Christoph Lichtenberg, Charakter einer mir bekannten Person. Heft B, 81, in: Sudelbücher I, München 1968, S. 67–68.

²⁰ Lichtenberg, JFN 13, S. 1–2, Unterstrichung im Original.

Und so legt er schließlich auch Benjamins Hörspiel Lichtenberg selbst in den Mund. Ein bläulicher Schleier hebt sich, und in einem dunklen Studierzimmer sind die ‚Mondmenschen‘ zu erkennen. Drei Senioren in Frack und Zylinder, mit grauem Haar und überlangen Bärten, sitzen an einem Tisch voller Unterlagen. Sie sind umspannt von Spinnweben und versunken in Tiefschlaf. Das Konterfei des Präsidenten dieses „Mondkomitees für Erdforschung“ erscheint vertraut. Auf der Nahaufnahme erkennt man: Er, genannt Labu²¹, wird ebenfalls von Peter Fitz dargestellt, der vor wenigen Sekunden noch in der Rolle Lichtenbergs im Vortragssaal stand. Im weiteren Verlauf des Filmes ist er auch noch als der britische Schauspieler David Garrick zu sehen und als „Stimme aus dem Weltall“ zu hören. Ein dramaturgischer Kniff Franksens, der den eindimensionalen Charakter des „Selbstgespräches“ unterstreichen soll:

Der monologische Charakter des Films rechtfertigt, ja fordert es geradezu heraus, die Rolle des Lichtenberg, Garrick, Labu mit ein und demselben Schauspieler zu besetzen. Es muß ganz deutlich werden, daß es sich bei allen Personen um teils der Erinnerung, teils der Phantasie entnommene Projektionen des monologisierenden Lichtenberg handelt.²²

Somit ist es – im Gegensatz zu Benjamins Ansatz – ein Alter Ego Lichtenbergs, das auf dem Mond nach einem Glockenschlag und damit verbundem Wachwerden der in Starre ‚versponnenen‘ Wissenschaftler verkündet:

Ich eröffne die 214. Sitzung des Mondkomitees für Erdforschung. Ich begrüße die vollzählig erschienene Kommission ... Herr Sofanti ... Herr Quikko. Danke. Wir nähern uns dem Abschluß unserer Arbeiten. Nachdem die Erde in allen wesentlichen Teilen klargestellt wurde, haben wir uns entschlossen, noch einige kurze [...] Experimente, den Menschen betreffend, anzuschließen. Dabei ist sich die Kommission von vornherein darüber klar gewesen, daß die Materie verhältnismäßig uneriebig ist. [...] Die Stichproben der letzten

²¹ Die Namen der Mondmenschen hat Benjamin Paul Scheerbarts *Lesabendio. Ein Asteroiden-Roman* (1913) entliehen, vgl. Siebenhaar, Die Welt in Bruchstücken: Georg Christoph Lichtenberg und Walter Benjamin. Eine Begegnung in der Zeit, S. 48.

²² Lichtenberg, JFN 13, S. 1–2.

Jahrtausende haben hierorts noch keinen Fall [Originaltext von Benjamin hs. von Franksen durchgestrichen und ersetzt durch: „noch wenige Fälle“, CR] ergeben, in dem aus einem Menschen etwas geworden wäre. [...] Was eigentlich an diesem Unglück schuld ist, darüber gehen die Meinungen auseinander.²³

Um ebenjenes zu erforschen schlägt Quikko vor, Georg Christoph Lichtenberg als Versuchsobjekt heranzuziehen, da dessen Arbeiten die Grundlage einer neu erschienenen Mondkarte darstellten. Kollege Sofant ergänzt: „Lichtenberg... interessanter Name. Lichtenberg. Ich denke, wir sollten dem Herrn sein Interesse für Mondforschung danken, indem wir ihn zum Gegenstand unseres Forschungskomitees machen.“²⁴ Gesagt, getan: Durch äußerste mentale Konzentration bauen die Mondmänner eine Verbindung zu Lichtenberg auf, der sich gerade in einem Theater in London befindet. So belauschen die Forscher ein Gespräch zwischen Lichtenberg (Peter Fitz) und Hamlet-Darsteller Garrick (ebenfalls Peter Fitz in Doppellole) in der Pause der Vorführung – „Garrick im Hamlet-Kostüm[,] das sich (siehe die bekannten Bilder) von der zeitgenössischen Kleidung kaum unterscheidet.“²⁵ Über den Dialog mit dem prominenten Schauspieler thematisieren Benjamin und ihm folgend Franksen Lichtenbergs ausgedehnte Bildungsreisen nach England. Die Mondforscher fassen zusammen:

Er ist am englischen Königshofe ein ausgezeichneter Gast gewesen. Er hat mit Garrick, [...] über dessen Kunst reden dürfen; er hat zusammen mit dem König die großen Observatorien Englands besucht, die Seebäder kennengelernt etc. etc. Und nun soll er zurück nach Göttingen mit seinen knapp 10 000 Einwohnern, soll wieder wie vordem, sein Fenster beziehen, das ihm den Logenplatz im Theater ersetzen soll. [...] Sein Unglück, verehrter Sofanti, sie meinen, wir brauchen es nicht weiter zu suchen? Es hieße: Göttingen und liegt im Königreich Hannover.²⁶

²³ Ebd., S. 5–6, auf Grundlage von Benjamin, Lichtenberg, S. 697–698.

²⁴ Lichtenberg, JFN 13, S. 6, auf Grundlage von Benjamin, Lichtenberg, S. 698.

²⁵ Lichtenberg, JFN 13, S. 8. Aus dieser Darstellung von Lichtenberg, der Hamlet zum Verwechseln ähnlich sieht, rühr wohl auch der zunächst von Franksen angedachte Alternativtitel für den vorliegenden Film her: *Georg Christoph Lichtenberg oder Yorick mit Hamlets Schädel*.

²⁶ Ebd., S. 12, auf Grundlage von Benjamin, Lichtenberg, S. 701–702.

Doch bei dieser einen „Untersuchung“ belässt es die Kommission nicht, es schließen sich weitere an. Zunächst folgt eine Beobachtung des schlafenden Lichtenberg, der träumt. Dann wenden sich die Forscher seinem Privatleben zu. Die jugendliche Lebensgefährtin Maria Dorothea Stechardt tritt singend ins Bild. Auch in dieser Spielszene macht Franksen keinen Hehl aus der Inszenierung. Die Kulisse, die Lichtenbergs Göttinger Wohnstube darstellen soll, ist mit zahlreichen physikalischen Geräten ausstaffiert, die Wände sind im barocken Stil holzvertäfelt. Und doch ist die Illusion nicht perfekt: Franksens Kameraschwenk ermöglicht einen Blick aus dem Fenster, und zu sehen ist die in den 1960er Jahren errichtete Berliner Philharmonie – ein bewusster Bruch in der Zeitstruktur. Auf diese Weise stellt Franksen immer wieder Bezüge zur Gegenwart innerhalb seines Films her und unterbricht damit die Spielhandlung.²⁷ Die Enttarnung der Inszenierung als Inszenierung gipfelt in einem Bild gegen Ende des Filmes: Der Lichtenberg-Darsteller – zunächst nur als Schattenriss zu erkennen, später gut ausgeleuchtet – posiert vor einem überlebensgroßen, mit wenigen Strichen gezeichneten Selbstportrait Lichtenbergs. Dieses wird zunächst durch eine Detailaufnahme aufgegriffen, auf der einzelne Punkte des Druckrasters deutlich zu sehen sind. Durch eine Veränderung der Brennweite wird die Rasterung des Bildes immer weiter zurückgenommen, sodass schließlich der buckelige und rundliche Körper des Gezeichneten erkennbar wird. Dann erst schwenkt die Kamera nach unten, sodass der leibhaftige Lichtenberg-Darsteller zusätzlich ins Bild tritt: Gleich dreifach distanziert sich Franksen also von einer realistischen Abbildung dieser historischen Persönlichkeit. Er verfremdet sie.

Schlaglichhaft setzen sich visuelle Belege aus Lichtenbergs Leben und Werk fort bis zu dessen Beerdigung in Göttingen, die durch eine lange Ka-

²⁷ Ursprünglich hatte Franksen eine noch weitergehende Stilisierung vorgesehen: „Als einheitlicher Raum für die fiktiven Szenen ist an eine ältere Fabrikhalle mit großen Fenstern gedacht. Lediglich sparsame Versatzstücke, einige Möbel, Vorhänge u. dergleichen sollen dem Zuschauer das Verständnis der jeweiligen Szenerie erleichtern“, Lichtenberg, JFN 13, S. 2. Tatsächlich nutzte er dann verschiedene Drehorte, hier beispielsweise ein Zimmer des mittlerweile abgerissenen Hotels Esplanade, Bellevuestraße 16, Berlin. Das geht aus der Disposition hervor: [Unterlagen Georg Christoph Lichtenberg], JFN 14.

merafahrt über den Bartholomäusfriedhof verbildlicht wird. Die ‚Mondmenschen‘ ziehen daraufhin ihr Fazit:

LABU: Es hat sich gefügt, daß der Gegenstand unserer Betrachtung verstarb, ehe wir unsere Arbeit abschließen konnten. [...] Daß der Mensch nicht glücklich ist, das, meine Herren hat sich leider bestätigt. Aber wir haben vorschnelle Schlüsse daraus gezogen. Wir schlossen daraus, daß er zu nichts kommt. Nun scheint der Professor Lichtenberg das ja zu bestätigen. Sie kennen das umfangreiche Verzeichnis der Werke, die der Verblichene schreiben wollte, aber nie geschrieben hat.²⁸

QUIKKO: [...] Aber, meine Herren, vielleicht hat er nur darum keine Bücher geschrieben, weil er ihr Schicksal kannte. Denn gegen eins, das durchgelesen wird, werden tausende nur durchgeblättert. Andere tausend, die liegen stille...

SOFANTI: ... andere werden auf Mauselöcher gepreßt, nach Ratten geworfen. Auf anderen wird gestanden, gegessen, getrommelt als wer es Blech, oder Pfefferkuchen gebacken. [...]

LABU: Lichtenberg hielt von Büchern wenig, aber desto mehr vom Denken. Ich wage also den Grundsatz unser [sic] Forschungen in Zweifel zu ziehen, daß die Menschen, weil sie niemals glücklich sind, es zu nichts bringen. [...] Vielleicht ist es ihr Unglück, das sie vorwärts bringt.²⁹

Letztlich beschließt die Kommission, Lichtenberg ein Denkmal zu setzen. Ein Mondkrater soll nach dem Physiker benannt werden³⁰, und zwar sowohl in Franksens Film als auch in Benjamins Vorlage.

Die erste Hälfte des Filmes *Lichtenberg – ein Querschnitt* wirkt als reine Literaturverfilmung. Doch in Minute 34:15 überrascht Franksen mit einer stilistischen Wendung: Die Nahaufnahme eines physikalischen Geräts, einer sogenannten Influenzmaschine zur Erzeugung elektrischer Spannungen, verändert sich unvermittelt zu einer Intervieweinstellung. Hinter dem Demonstrationsgerät, wie es wohl auch Lichtenberg schon zur Auflocke-

²⁸ Lichtenberg, JFN 13, S. 31, auf Grundlage von Benjamin, Lichtenberg, S. 719.

²⁹ Lichtenberg, JFN 13, S. 32, auf Grundlage von Benjamin, Lichtenberg, S. 719–720.

³⁰ Eine Schlusspointe, die sich 1935 durch Beschluss der *Internationalen Astronomischen Union* erfüllen sollte: International Astronomical Union (IAU), Gazetteer of Planetary Nomenclature. <https://planetarynames.wr.usgs.gov/Feature/3393>

rung seiner Vorlesungen an der Universität genutzt hat, taucht Professor Arnold Flammersfeld auf, Physiker und ehemaliger Rektor der Universität Göttingen. Er erläutert die „große Leistung“ Lichtenbergs, die Erfindung des Blitzableiters. Er sei eine „Autorität auf dem Gebiet der Elektrizität gewesen“, erklärt der Forscher. Zudem berichtet er von Lichtenbergs berühmten Vorlesungsstil: Der Professor habe durch zahlreiche, spektakuläre Experimente seine Erkenntnisse den Studenten nahegebracht. Franksens Film wird zum Hybrid aus Literaturverfilmung und Dokumentation. Der rund vierminütige O-Ton bleibt nicht das einzige Expertenstatement, das die ansonsten zwar autobiographisch inspirierte, aber fiktionale Handlung unterbricht. Der Schriftsteller und Kritiker Helmut Heißenbüttel äußert sich zur Rolle Lichtenbergs in der Literaturgeschichte.

Er benutzte seinen Verstand und benutzte ihn ohne in die vorgefassten Meinungen und festen Bahnen seiner Zeit zu verfallen. [...] Lichtenberg war ein Aufklärer, aber mit diesem Etikett kann man ihn nicht ganz fassen. Und wenn man etwas zugespitzt sagen kann, dass Lichtenberg vielleicht der erste deutsche Autor des 20. Jahrhunderts war, so bedeutet das, dass man ihn heute, 1980, besser verstehen kann, als noch bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. [...] Die Sudelbücher haben durch die Intensität und durch die Art, wie er sie geschrieben hat, eine Form erhalten, die viel eher mit Werken vergleichbar sind des 20. Jahrhunderts, als mit Romanen aus dem 18. oder 19. Jahrhunderts. [...] Er hat als erster an die Stelle eines Erzählzusammenhangs eine Vielzahl von facettierten Beobachtungen gesetzt [...]. Lichtenberg hat in vielen Dingen weitergedacht als seine Zeitgenossen.

Heißenbüttel schließt, indem er Ludwig Wittgenstein zitiert: „Ich möchte nicht mit meiner Schrift Andern das Denken ersparen. Sondern, wenn es möglich wäre, jemand zu eigenen Gedanken anregen.‘ Das hat Lichtenberg auch gewollt.“³¹ Mit Blick auf die Machart des vorliegenden Films, der auf einen erläuternden Kommentartext bewusst verzichtet und dessen Sinn sich ausschließlich durch Quellenzitate und Experteninterviews

³¹ Heißenbüttel zitiert hier aus dem Vorwort zu: Ludwig Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, Frankfurt am Main 2003, S. 9, datiert Cambridge, im Januar 1945.

vermitteln soll, kann man mit Fug und Recht sagen: Auch Franksen teilt dieses Anliegen.

4.2.2 *Der Wanderer und sein Schatten. Friedrich Nietzsche*

Zum Nachdenken soll auch ein Film über Friedrich Nietzsche anregen, den Franksen zu Beginn der 1980er Jahre plant. Doch im Spektrum der gängigen Fernsehformate wird er nicht fündig, um den avisierten Stoff nach seinen Vorstellungen bearbeiten zu können. Das problematisiert Franksen gleich zu Beginn seines Exposés.

Eine notwendige Vorbemerkung zur Form des beabsichtigten Films. Es ist weder ein ‚Feature‘ – jener zerkochte Eintopf aus hastig formulierten biografischen Daten, willkürlichen Zitationen und fragwürdigen Interpretationen – noch ein Dokumentarfilm geplant, sondern ein „Essayistischer Film“. Die Bezeichnung ist neu; was ist damit gemeint?³²

Zur Klärung einer Arbeitsdefinition bedient er sich zunächst der Charakterisierung des literarischen Essays aus einem Handbuch der Literaturwissenschaft,³³ die er in längeren Auszügen zitiert:

Der Essay ist nur bedingt als Gebrauchsform, insonderheit als wissenschaftliche Gebrauchsform anzusehen. Das Thema eines Essays kann wissenschaftlicher Natur sein; er wird jedoch nicht in wissenschaftlicher, sondern in künstlerischer Form erfaßt und dargestellt. Im Gegensatz zu der um Objektivität bemühten wissenschaftlichen Abhandlung ist der methodische Ansatz beim Essay subjektiv. Das Thema wir[d] eher intuitiv als rational erfaßt und locker-assoziativ aus verschiedenen Perspektiven, nicht linear fortschreitend dargestellt. Der Essayist erstrebt keine systematisch-abstrakte, vollständige, sondern eine anschaulich-gestaltlafte... fragmentarisch-offene... Erfassung des Gegenstandes.

³² [Eine notwendige Vorbemerkung zur Form], JFN 9, S. 1, Unterstreichungen im Original.

³³ Heinz Ludwig Arnold/Volker Sinemus, Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft. Bd. 1. Literaturwissenschaft, München 1973.

Bei der (wissenschaftlichen) Abhandlung tritt der Autor so weit wie möglich hinter den Gegenstand zurück, während der Wert des Essays gerade im persönlich geprägten originellen Zugriff des Autors besteht. Deswegen kann der Essay seine Gültigkeit behalten, auch wenn seine wissenschaftlichen Voraussetzungen überholt sind. Denn: nie ist die Prosa des Essays nur Aussage..., sondern immer auch Ausdruck... Der Essayist selbst muß sich gewissenhaft um die gründliche Erarbeitung des einschlägigen Stoffes bemühen... seinen Lesern erspart er Fußnoten und Belege, indem er sein Material schlackenlos verarbeitet.³⁴

Was das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst angehe, Franksen nennt das „Haltung“, so seien literarischer Essay und Filmessay durchaus vergleichbar. Es sei jedoch für den Fernsehfilm eine Neubestimmung notwendig:

Schwierigkeiten allein bereitet das Wort „Ausdruck“. Hinsichtlich des Literarischen ist es klar: gemeint ist die Fähigkeit des Autors, sich der geschriebenen Sprache in der Art bedienen zu können, daß sie einen künstlerischen – vom Gegenstand losgelösten – Eigenwert gewinnt.³⁵

Wie das jedoch im Film vonstatten gehen solle, sei bis dato nicht geklärt. Es fehle eine eindeutige Vorstellung davon, wie „Ausdruck“ im Filmessay umgesetzt werden könne, so Franksen:

Diese kann nicht theoretisch herbeigeführt werden, vielmehr muß sie, mit entschiedenem Blick auf das Ziel, von Film zu Film experimentell ‚erforscht‘ werden. Das Ziel kann allein sein, mit den Möglichkeiten der filmischen Sprache – Bild, Ton, gesprochener Sprache – jene Ausdruckskraft zu erlangen, die, in langer Entwicklung, die geschriebene Sprache für sich erarbeiten konnte. In epischen Bereichen ist dies dem Film überraschend schnell gelungen, dort aber, wo es galt abstraktere Zusammenhänge darzustellen, ist er selten über einen bebilderten Bericht hinausgekommen.³⁶

³⁴ [Eine notwendige Vorbemerkung zur Form], JFN 9, S. 1.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 2.

Franksen hingegen setzt es sich zur Aufgabe, eine Bildsprache zu entwickeln, die es ihm ermögliche, auch sperrigste Gegenstände im Fernsehen zu behandeln. Beim Nietzsche-Film *Der Wanderer und sein Schatten* ist die Trennung von Bild- und Textebene das Mittel seiner Wahl, um bereits in den ersten Sekunden des Films Aussage und Ausdruck gleichermaßen zu erzeugen.

Eindrückend groß füllt die Sonne zu Beginn des Filmes die Bildfläche; ihr warmes Licht vertreibt das Dunkel an den Bildrand. Bald changiert die Farbtemperatur ins Dunkelblaue, Kalte. Ein heller Körper erscheint vor dem großen Rund. Ein weiterer Himmelskörper? „In irgendeinem abgelegenen Winkel des in zahllosen Sonnensystemen flimmernd ausgegossenen Weltalls gab es einmal ein Gestirn, auf dem kluge Tiere das Erkennen erfanden“, so der Sprechertext. Die zunächst vorherrschende Anmutung eines biederer Dokumentarfilms über Astronomie verfliegt umgehend, als Text und Bild eine überraschende Wendung nehmen:

Es war die hochmütigste und verlogenste Minute der „Weltgeschichte“: aber doch nur eine Minute. Nach wenigen Atemzügen der Natur erstarrte das Gestirn, und die klugen Tiere mußten sterben. – So könnte jemand eine Fabel erfinden und würde doch nicht genügend illustriert haben, wie kläglich, wie schattenhaft und flüchtig, wie zwecklos und beliebig sich der menschliche Intellekt innerhalb der Natur ausnimmt. Es gab Ewigkeiten, in denen er nicht war; wenn es wieder mit ihm vorbei ist, wird sich nichts begeben haben. [...] Wie jeder Lastträger seinen Bewunderer haben will, so meint gar der stolzeste Mensch, der Philosoph, von allen Seiten die Augen des Weltalls teleskopisch auf sein Handeln und Denken gerichtet zu sehen.³⁷

Das Bild des vermeintlichen Himmelskörpers gibt seinen wahren Inhalt nach und nach preis: Mit fortschreitender Überblendung erkennt man das Kuppelauge des Pantheons, durch das Sonnenlicht in die Rotunde fällt. Es folgen weitere Abbildungen des Tempels, von Photos bis zur Querschnittzeichnung, während die Reflexionen über den Sinn des Erkennens fortge-

³⁷ Franksen zitiert in diesem Film durchgängig Nietzsche, hier aus *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* (1873).

führt werden. Es sind die Worte des Philosophen Friedrich Nietzsche, der sich in Demut übt. Er, der schon zu Lebzeiten missverstandene und später instrumentalisierte Denker, er spricht in diesem Film für sich selbst. Jan Franksen enthält sich jeden Kommentars – obwohl es das erklärte Ziel ist, dass „seine subjektive Haltung gegenüber Nietzsche dem Zuschauer nicht verborgen bleibt“³⁸, wie er in einem undatierten Exposé betont. Statt einer erläuternden Erklärung wählt Franksen einen experimentellen Ansatz: „Philosophische Dialoge und Szenen in einer phantasmagorischen Landschaft sollen die Vorstellungen Nietzsches vom ‚Übermenschen‘ gegen das Mißverständnis ihrer politisch-praktischen Anwendbarkeit in Schutz nehmen.“³⁹ Diese Landschaft sucht und findet Franksen auf der Brache zwischen Anhalter Bahnhof und Gleisdreieck, an einem symbolträchtigen Ort. Dieser einst so bedeutende Bahnhof galt seit der Kaiserzeit als Berlins ‚Tor zum Süden‘, mit Fernverbindungen nach Österreich-Ungarn, Italien und Frankreich. Das Güter- und Reiseaufkommen wuchs beständig; während der Olympischen Sommerspiele 1936 soll dort alle zwei Minuten ein Zug eingefahren sein. Ab 1942 war der Anhalter Bahnhof ein Ausgangspunkt für Judendeportationen. Im Zweiten Weltkrieg wurde das prunkvolle Gebäude fast vollständig zerstört. Durch die Wahl dieses Ortes für seine Nietzsche-Inszenierung nimmt Franksen Bezug auf diese Brüche in der deutschen Geschichte und Identität. Er ist damit in guter Gesellschaft. So diente der Anhalter Bahnhof als Kulisse für zwei bedeutende Inszenierungen an der Schaubühne: Klaus Michael Grübers *Winterreise* nach Textfragmenten aus Hölderlins *Hyperion* (1977) sowie Meredith Monks *Vessel. Eine epische Oper* (1980). Wegen der engen Kontakte Franksens zur Schaubühne – zahlreiche seiner Schauspieler und Sprecher waren dort fest engagiert – ist davon auszugehen, dass der Filmemacher auf diese Bühnenbilder referiert.⁴⁰

³⁸ Ebd., S. 4.

³⁹ Der Wanderer und sein Schatten (Friedrich Nietzsche), JFN 1026, S. 4.

⁴⁰ Nach der Ausstrahlung des Filmes setzt sich die künstlerische Nutzung dieses besonderen Ortes fort: Im Rahmen der Ausstellung *Mythos Berlin* (1987) legt Wolf Vostell eine Lokomotive der

Den Titel für seinen Film entleiht Franksen der Aphorismensammlung *Der Wanderer und sein Schatten* (1880). Diese stellt auch den dramaturgischen Rahmen dar, wie in den Produktionsunterlagen erläutert wird:

Der „Wanderer“ ist in un[se]rer Interpretation Nietzsche selbst gleichzusetzen; sein „Schatten“ ist ein Protheushaftes Wesen, halb Fabelwesen, das aber auch konkrete Züge annehmen kann – etwa die Richard Wagners, die des Vaters von Nietzsche, die seines Freundes und „Jüngers“ Peter Gast etc. Eine dritte – weibliche – Figur begleitet den „Wanderer“; auch sie bleibt schemenhaft: mal vermeint man die Mutter Nietzsches zu erkennen, mal dessen Schwester, mal Lou Andreas-Salomé. Im Dialog mit diesen den „Wanderer“ begleitenden Figuren, deren Erscheinungsbild stets wechselt – im Grunde sind sie lediglich als pure Imagination Nietzsches zu verstehen –, entwickelt sich in der „Spielhandlung“ der zentrale Begriff des Films, nämlich der des „Übermenschen“.⁴¹

In einer einführenden Totalen lernt der Zuschauer den Wanderer (Andreas Bißmeier) und seinen Schatten (Alexander Wagner) kennen: zwei sich sehr ähnelnde Herren, der eine etwas jünger als der andere, beide in Abendgarderobe. Sie sitzen, ins Gespräch vertieft, auf einer Bank im Grünen. Es ist Nacht, das Gebüsch im Hintergrund spärlich ausgeleuchtet. Eine sehr lange, fast dreiminütige Einstellung gibt Gelegenheit, dem Dialog der beiden Herren zu lauschen:

SCHATTEN: Du willst das Ungeheure wagen und die Menschen im großen belehren? Wo ist deine Bürgschaft?

WANDERER: Hier ist sie: ich will die Menschen vor mir selber warnen, ich will alle Fehler meiner Natur öffentlich bekennen und meine Übereilungen, Widersprüche und Dummheiten vor aller Augen bloßstellen.⁴²

Baureihe 52 auf besagtem Gelände auf den Kopf. Sie dient als Mahnmal: mit diesem Bautyp wurde Kriegsmaterial an die Ostfront und Juden in die Vernichtungslager transportiert.

⁴¹ [Eine notwendige Vorbemerkung zur Form], JFN 9, S. 6.

⁴² Der Wanderer und sein Schatten – Friedrich Nietzsche, JFN 1025, S. 4. Hier zitiert Franksen aus der namengebenen Aphorismensammlung *Der Wanderer und sein Schatten*, Kapitel 36, Aph. 213: *Pyrrhon und der Alte*.

Unvermittelt wird der Zuschauer in das Gespräch einbezogen; der Wanderer wendet sich vom Schatten ab und spricht direkt in die Kamera:

Hört nicht auf mich, will ich ihnen sagen, bis ich nicht eurem Geringsten gleich geworden bin, und noch geringer bin als er [...]. Ich werde euer Verführer und Betrüger sein, wenn ihr noch den mindesten Glanz von Achtbarkeit und Würde an mit wahrnehmt.⁴³

Der Schatten wiederum bietet dem Wanderer weiterhin Paroli. Gleich, welche Richtungen die Überlegungen seines Gegenübers einschlagen, er hält dagegen und legt sein Augenmerk auf die Widersprüche in den euphorisch geschmiedeten Plänen. Er überspitzt bis hin zur Karikatur. Schließlich, indem sich der Wanderer zu seinem Gesprächspartner umdreht, „erblickt er statt des Schattens einen Zwerg“⁴⁴, den er sogleich am Kragen packt und mit aller Macht niederringen will. Er unterschätzt seinen Widersacher: Der Zwerg (dargestellt von Werner Kwoll) gewinnt umgehend die Oberhand und zwingt den Wanderer in die Knie. Hiermit ist bereits in der ersten Spielsequenz das Personal eingeführt und charakterisiert – der vor Ideen sprühende Philosoph im inneren Streit mit seinem Alter Ego, dem Bedenkenträger – und auch das Bild, das durch den Film tragen soll. Ein wichtiges Charakteristikum des Filmessays ist es, den Denkprozess seines Schöpfers sichtbar zu machen. Marcy Goldbergs Definition des Essayistischen als „ein persönlicher, impressionistischer Gedankenablauf“ und geistiger Arbeit als „eine Art Spaziergang“⁴⁵ lässt sich in diesem Falle nicht nur auf die Herangehensweise des Filmessayisten beziehen, sondern auch wortwörtlich auf den Filminhalt. Durch die „Wanderung“ des Protagonisten, die von dessen „Schatten“ mal angetrieben, mal aufgehalten wird, visualisiert Franksen dessen Gang der Gedanken. Dadurch lässt er den Zuschauer zugleich teilhaben an seinem Zugang zu Nietzsche. Indem Franksen uns mitnimmt auf den Weg des Wanderers durch dessen Gedankenwelt,

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., S. 6.

⁴⁵ Goldberg, Gehen, denken, drehen, S. 72.

lädt er zugleich zu einer Wanderung durch das Werk Nietzsches ein – und macht so äußerst abstrakte Gedankenspiele (namentlich die Annäherung an die Begriffe des Nihilismus, des Mitleids, des Übermenschen, des Willen zur Macht) verfilmbar. Indem Franksen dem denkenden „Wanderer“ einen „Schatten“ zur Seite stellt, schafft er Anlass und Notwendigkeit, die Gedanken auch zum Ausdruck zu bringen. Nur so kann der Zuschauer und -hörer an der eigentlich inneren Auseinandersetzung des Nietzsche-Darstellers teilhaben. Die Konstellation ist dem Literaturkenner Franksen vertraut: Er greift das in der Romantik gebräuchliche Doppelgängermotiv auf – ein Motiv, das bei seinerzeitigen literarischen Figuren bis zum Verlust der eigenen Identität zugespielt wurde, so bei E.T.A. Hoffmann oder Adelbert von Chamisso.⁴⁶ Im vorliegenden Fall werden Wanderer und Schatten hingegen eher als Antagonisten inszeniert, dessen Ringen miteinander zur Schärfung der Argumentation beiträgt. Problematisch an diesem Ansatz erscheint der Verzicht auf einen jeden verbalen Kommentar des Autors. Dadurch wird das Verständnis der Spielszenen für den Zuschauer extrem erschwert. Die Anspielung auf den „Willen zur Macht“ des Wanderers, der seinen eigenen Schatten niederringen will, dürfte nur jenen Zuschauern bei der ersten Betrachtung aufgefallen sein, die sich bereits intensiv mit Nietzsche beschäftigt haben. Auch steht die Inszenierung der Spielszenen in der „phantasmagorischen Landschaft“⁴⁷ einer räumlichen und zeitlichen Verortung des Dargestellten diametral gegenüber. Franksen versucht daher, an verschiedenen Stellen des Films ergänzende Informationen bereitzustellen, ohne der Fokussierung auf Originaltexte Nietzsches untreu zu werden.

Ein gelungenes Beispiel hierfür ist eine Passage gleich zu Beginn des Filmes (ab Minute 7) über die Kindheit des Porträtierten. Hier greift Franksen auf eine autobiographische Primärquelle zurück. Die Stimme des Wanderers ist zu vernehmen:

⁴⁶ Vgl. Christof Forderer, *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800*, Stuttgart 1999.

⁴⁷ Der Wanderer und sein Schatten (Friedrich Nietzsche), JFN 1026, S. 4.

Ich bin zu Röcken geboren, einem Dorf, das in der Nähe von Lützen, Provinz Sachsen, liegt und sich an der Landstraße hinzieht. [...] Hier bin ich, Sohn des Pfarrers Carl Ludwig Nietzsche, am 15. Oktober 1844 geboren. [...] Verschiedene Eigenschaften entwickelten sich schon sehr frühe, eine gewisse betrachtende Ruhe und Schweigsamkeit, durch die ich mich von andern Kindern leicht fernhielt, dabei bisweilen ausbrechende Leidenschaft.⁴⁸

Inzwischen für Jan Franksen typisch ist an dieser Stelle der exzessive Gebrauch von Architekturaufnahmen. Er lässt den Anblick der Fassaden für die trostlose Lage der Dorfbewohner sprechen: die Bauernhäuser, den „altertümliche[n] Kirchturm“, den Friedhof „voll von eingesunkenen Grabsteinen und Kreuzen“.⁴⁹ Textlich und bildlich abgesetzt von dieser Tristesse folgt dann die Beschreibung des Revolutionsjahres 1848. Die statischen Ortspanoramen weichen einer Montage: Die Kamera fängt den Blick des damals 4-jährigen Jungen ein, der durch ein Getreidefeld streift. Überblendet werden eine flatternde Trikolore sowie einige Takte der Marseillaise. Kamera- und Erzählperspektive kommen zur Deckung:

Neue Eindrücke nahm ich hier in mich auf. Ich lernte das Kriegswesen und die Einquartierung von Husaren kennen. [...] [Ich] erinnere [...] mich wohl, auf der Landstraße häufig Wagen mit großen bunten Fahnen und Leuten, die Lieder sangen, gesehen zu haben.⁵⁰

Die Bilder dienen nicht dekorativen Zwecken, sondern folgen Franksens Konzept, dass Biographisches nur insoweit herangezogen werden soll, „als es zur näheren Erläuterung und Klärung des umrissenen Themas erforderlich ist“.⁵¹ In diesem Fall geht es um subjektive Erfahrungen von „Unruhe und Besorgnis“ aus Nietzsches Kindheit. Der Vater erkrankt und stirbt. „Dieses Unglück“, notiert Nietzsche, „brach endlich herein. Das war jene erste verhängnisvolle Zeit, von der aus sich mein ganzes Leben anders

⁴⁸ Der Wanderer und sein Schatten – Friedrich Nietzsche, JFN 1025, S. 8.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd., S. 9.

⁵¹ [Eine notwendige Vorbemerkung zur Form], JFN 9, S. 6.

gestaltete.“⁵² Mit diesen Worten unterbricht Franksen den dokumentarisch anmutenden, ersten autobiographischen Block und springt mit einem harten Schnitt zurück in die Spielszene. „Wenn ein Leben fün[f]zig Jahre beendet ist“, so wird im Filmexposé Gottfried Benn zitiert, „durf man vielleicht zu der Methode übergehen, die Gestalt als Traum zu sehen.“ Franksen empfiehlt, diese Worte ernst zu nehmen. „Indem wir ihnen Vertrauen schenken, nähern wir uns dem Kern der ins Auge gefassten Betrachtung.“⁵³ Fakt und Fiktion verschwimmen planvoll.

Wie Fremdkörper hingegen wirken drei Interview-Blöcke, die Statements renommierter Nietzsche-Experten enthalten. Von Interviews kann streng genommen keine Rede sein; vielmehr klingen die Passagen wie lange Ausschnitte aus extemporierten Vorträgen. Sie stehen ohne engeren Zusammenhang zwischen den benachbarten inhaltlichen Blöcken des Filmes beziehungsweise darüber. Es handelt sich um den Schweizer Nietzsche-Biographen Curt Paul Janz (dem Franksen 8:23 Minuten Sendezeit offenbar zur freien Verfügung stellt), dann später im Film um den schwedischen Philosophen und Schriftsteller Lars Gustafsson, der zur Sprachphilosophie Nietzsches habilitiert hat (4:46 Minuten), und schließlich um den italienischen Historiker, Germanisten und Nietzsche-Herausgeber Mazzino Montinari (4:48 Minuten). Es sei kein Zufall, dass alle Interviewpartner Ausländer seien, stellt Franksen in seinem Exposé fest:

Das hängt einmal damit zusammen, daß die Forschung in Deutschland sich nach 1949 gegenüber Nietzsche sehr zurückgehalten hat; [...] das hängt aber auch mit der Absicht des Autors zusammen, die Person und das Werk Nietzsches, ganz bewußt aus der Perspektive ausländischer Denker zu zeigen, die sich unbelastet von den Skrupeln, die den Blick zeitgenössischer deutscher Interpreten, wie es wohl garnicht [sic] zu vermeiden ist, trüben, mit Nietzsche befassen konnten.⁵⁴

⁵² Der Wanderer und sein Schatten – Friedrich Nietzsche, JFN 1025, S. 9.

⁵³ [Eine notwendige Vorbemerkung zur Form], JFN 9, S. 2.

⁵⁴ Ebd., S. 7.

Die Aussagen der zitierten Experten sind zweifelsohne interessant, doch im Film erscheinen sie aufgrund der von Franksen gewählten Dramaturgie als Fremdkörper. Keines der Statements nimmt direkten Bezug auf die Sequenzen, die davor und danach gezeigt werden. Somit wird die Chance verschenkt, die anspruchsvollen Nietzsche-Zitate und ihre Inszenierung durch die Forscher einordnen und erläutern zu lassen. Welche Brüche dadurch entstehen, wird besonders offenkundig nach einer Spielszene zum Begriffstrio „Moral, Religion, Metaphysik“, die zahlreiche Anknüpfungspunkte für einordnende oder vertiefende Kommentare geboten hätte. Stattdessen kommt Curt Paul Janz mit hyperdetaillierten Ausführungen zu Nietzsches sozialen Kontakten zu Wort:

Man muss dabei bedenken: Wagner war 31 Jahre 5 Monate älter als Nietzsche. Jacob Burckhardt 26 Jahre und 5 Monate. Beide Maienkinder, vielleicht eine Bemerkung für Astrologiegläubige, es ist also ein riesiger Altersunterschied. Ich warne darum immer davor, diese Begegnungen als Freundschaften zu bezeichnen, es liegt irgendwie anders.

Janz fährt fort mit Informationen über die Beziehung von Nietzsche zu Wagner – zweifelsohne einer seiner Forschungsschwerpunkt; schwerlich aber eine Überleitung zum folgenden Gefangenengleichnis, das wieder an das Thema Religion der vorausgegangenen Spielszene anknüpft.

Lars Gustafsson wird von umliegenden Sequenzen des Films sogar optisch isoliert, durch zwei Schrifttafeln mit Nietzsche-Zitaten. Seinem Interviewblock vorangestellt wird ein Fragment aus seinem Nachlass zum Wert des Christentums als Lebenspraxis: „Das Christentum ist jeden Augenblick noch möglich. Wer jetzt sagte: ‚Ich will nicht Soldat sein, ich kümmere mich nicht um die Gerichte, die Dienste der Polizei werden von mir nicht in Anspruch genommen‘ – der wäre Christ.“⁵⁵ Beendet wird der Block durch ein Zitat aus *Ecce Homo*: „Ich will keine ‚Gläubigen‘, ich rede niemals zu Massen. Dies Buch soll verhüten, daß man mit mir Unfug

⁵⁵ Ein Zitat aus den *Nachgelassenen Fragmenten*, Der Wanderer und sein Schatten – Friedrich Nietzsche, JFN 1025, S. 28.

treibt. Ich will kein Heiliger sein, lieber noch ein Hanswurst.“⁵⁶ Auch in diesem Falle gibt es keinen direkten Anschluss des Expertenzitats an den unmittelbaren, von Franksen dargestellten Zusammenhang. Lars Gustafssons Thema ist die historische Einordnung von Nietzsches Ideen.

Man kann, glaube ich, den Begriff ‚Übermensch‘ in Nietzsches Schriften überhaupt nicht verstehen, wenn man es nicht in dem größeren Zusammenhang von den Selbstwidersprüchen des vorherigen Jahrhunderts sieht, und da gibt es natürlich diesen fundamentalen Konflikt zwischen Entwicklungsgedanken – besonders repräsentiert von der Wissenschaft – und die Erfahrung von zunehmender normativer Unsicherheit. [...] In diesem Zusammenhang redet dann so ein kleiner, kleinkrämeraliger [sic] Griechischprofessor und sagt, dass vielleicht wissen wir nicht, was ein Mensch ist. Vielleicht ist das Bild des Menschen überhaupt nicht fertig. [...] Es hat, glaube ich, sehr wenig mit „Herrenmensch“ und solchen schrecklichen Dingen zu tun.

Der Interview-Ausschnitt enthält keineswegs Antworten auf gezielte Fragen, sondern wirkt wie der Auszug aus einem längeren Vortrag, dessen thematische Führung nicht der Filmautor, sondern der Gesprächspartner übernimmt. Bei Gustafssons Auftritt wird daraus auch kein Hehl gemacht: Ein Schwarzblitz in der Mitte des Statements macht eine Kürzung seines ohnehin ausführlichen Wortbeitrages für den Zuschauer transparent. Kurz darauf richtet Gustafsson seinen Blick weg vom Fragesteller und spricht fortan direkt in die Kamera – er dokumentiert so die vermeintliche Überflüssigkeit des Journalisten und doziert vor dem Zuschauer unmittelbar über die Aktualität der thematisierten Konzepte:

Es scheint mir, daß in dem Sinne von Bestätigung des Individuums gegen Kollektivmoral der modernen Sozialgesellschaft oder de[n] moderne[n] totalitäre[n] Staat ... In diesem Sinne ist Nietzsches Nihilismus noch verwendbar. Es [sic] bleibt eine intellektuelle Waffe.

Auch der dritte Experte wird eingeführt durch einen inhaltlichen Bruch: An ein ausführliches Zitat zum Thema „Wille zur Macht“ schneidet Frank-

⁵⁶ Ebd., S. 31, zitiert er dann aus *Ecce Homo*.

sen Mazzino Montinaris Erläuterungen zum Thema „Ewige Wiederkehr“.
Schließlich kommt Montinari doch auf das vorbereitete Thema zurück, und weist darauf hin, dass Nietzsche „die möglichen Missverständnisse, die dann gekommen sind und die leider Geschichte gemacht haben“, vorgesehen habe. Er belegt diese These mit einem Zitat aus Nietzsches Entwurf der Vorrede zum Werk *Der Wille zur Macht*.

Ein Buch zum Denken, nichts weiter. Es gehört denen, welchen Denken Vergnügen macht, nichts weiter. Dass es deutsch geschrieben ist, ist zu mindestens unzeitgemäß. Ich wünschte, es französisch geschrieben zu haben, damit es nicht als Befürwortung irgendwelcher reichsdeutscher Aspirationen erscheint. [...] Die Deutschen von heute sind keine Denker mehr. [...] Der Wille zur Macht als Prinzip – [Einfügung MM:] das ist ein wichtiges Wort, also nicht als Norm, sondern als theoretisches Prinzip – [Fortsetzung Nietzsche-Zitat:] wäre ihnen schwer verständlich.

Damit löst das Montinari-Statement einen wichtigen Anspruch Franksens an seinen Film ein, den er vorab im Exposé formuliert hatte:

Es muß [...] einem weit verbreiteten Mißverständnis mit Nachdruck entgegen getreten werden, daß Nietzsche ein Vor-Denker Hitlers gewesen sei. Die Forschung hat zweifelsfrei nachweisen können, daß dies nicht der Fall war; jener hat ihn nie gelesen. Trotzdem soll in dem Film mit aller Deutlichkeit darauf hingewiesen werden, daß experimentelles Denken niemals als potentielle Handlungsanweisung mißverstanden werden darf.⁵⁷

Zur Darstellung des experimentellen Denkens von Nietzsche wählt Franksen verschiedenste Formen, von der Rahmeninszenierung über graphisch insertierte Zitate bis hin zur Abbildung von Nietzsche-Schriften. Ein Gedankenspiel hebt er besonders hervor, indem er es als Bildcollage aus Reproduktionen bildender Kunst umsetzt. Es handelt sich um den 84. Aphorismus: *Die Gefangenen*. In dieser Sequenz zeigt sich in besonders sinnfälliglem Maße, wie Franksen die Intermedialität seines Filmes nutzt, um inhaltliche Tiefe zu steigern. Während auf der auditiven Ebene der un-

⁵⁷ [Eine notwendige Vorbemerkung zur Form], JFN 9, S. 3.

kommentierte Vortrag der Primärquelle fortschreitet, nutzt der Autor die visuelle Ebene für seine Interpretation. Diese wird von Schnitt zu Schnitt freier. Als Einstiegsillustration dient Franksen eine Reproduktion des Gemäldes *Die Runde der Gefangenen* von Vincent van Gogh (das 1890, also zehn Jahre nach Veröffentlichung von Nietzsches Text entstand).

Eines Morgens traten die Gefangenen in den Arbeitshof: Der Wärter fehlte. Die einen von ihnen gingen, wie es ihre Art war, sofort an die Arbeit, andere standen müßig und blickten trotzig umher. Da trat einer vor und sagte laut: „Arbeitet so viel ihr wollt oder tut nichts: es ist alles gleich. Eure geheimen Anschläge sind ans Licht gekommen, der Gefängniswärter hat euch neulich belauscht und will in den nächsten Tagen ein fürchterliches Gericht über euch ergehen lassen. Ihr kennt ihn, ...⁵⁸

Langsam lässt Franksen das Gemälde überblenden in ein Selbstbildnis des Malers (1889): Schöpfung steht seinem Schöpfer gegenüber. Es bleibt bei der Darstellung nicht im Kosmos des gezeigten Bildes, beispielsweise durch eine Ranfahrt an einzelne, abgebildete Figuren, sondern setzt den Urheber der gesamten abgebildeten Situation mit dem Wärter gleich, der im Nachfolgenden näher charakterisiert wird:

... er ist hart und nachträgerischen Sinnes. Nun aber merkt auf: ihr habt mich bisher verkannt. Ich bin nicht, was ich scheine, sondern viel mehr. Ich bin der Sohn des Gefängniswächters und gelte alles bei ihm. Ich kann euch retten, ich will euch retten. Aber, wohl gemerkt, nur diejenigen von euch, welche mir glauben, daß ich der Sohn des Gefängniswächters bin, die übrigen mögen die Früchte ihres Unglaubens ernten.“ „Nun“, sagte nach einigem Schweigen ein älterer Gefangener,⁵⁹ „was kann dir daran gelegen sein, ob wir es dir glauben oder nicht glauben? Bist du wirklich der Sohn und vermagst du das, was du sagst, so lege ein gutes Wort für uns alle ein, es wäre wirklich recht gutmütig von dir. Das Gerede von Glauben und Unglauben aber laß beiseite!“ „Und“,

⁵⁸ Der Wanderer und sein Schatten – Friedrich Nietzsche, JFN 1025, S. 16. Van Gogh bedient sich eines Stahlstichs von Gustave Doré als Vorlage.

⁵⁹ Dem Gefangenen gibt Franksen das Gesicht von Franz Kafka, indem er eine Photographie von ihm aus dem Jahre 1923 einblendet. Er kommentiert dies nicht. Ebd., S. 16.

rief ein jüngerer Mann dazwischen, „ich glaub‘ es ihm auch nicht. Er hat sich nur etwas in den Kopf gesetzt. Ich wette, in acht Tagen befinden wir uns gerade noch so hier wie heute, und der Gefängniswärter weiß nichts.“⁶⁰

Schließlich holt Franksen Nietzsche selbst ins Bild zurück – in der Rolle des letzten Gefangenen. „Und wenn er etwas gewußt hat, so weiß er’s nicht mehr“, sagte der letzte der Gefangenen, der jetzt erst in den Hof hinabkam, „der Gefängniswärter ist eben plötzlich gestorben.“⁶¹ Nietzsche als Überbringer der Nachricht „Gott ist tot!“ – eine kluge oder gar gewitzt-kluge Überleitung zum thematischen Schwerpunkt der sich anschließenden Szene. Ironischerweise ist es die Totenmaske des Philosophen, die zunächst Nietzsche ins Bild setzt. In verwandelter Rolle tritt er in der nachfolgenden Einstellung dann wieder als „Wanderer“ auf. Der Schlussteil des in Szene gesetzten Aphorismus spielt in einer Gebäuderuine, gemäß Regieanweisung ein „[v]erfallener Raum, der die Assoziation an eine gotische Kathedrale zuläßt. Nacht“.⁶² Der Sprecher beginnt damit, aus dem Off den letzten Abschnitt vorzutragen:

„Holla“, schrien mehrere durcheinander, „holla! Herr Sohn, Herr Sohn, wie steht es mit der Erbschaft? Sind wir vielleicht jetzt deine Gefangenen?“ – „Ich habe es euch gesagt“, entgegnete der Angeredete mild, „ich werde jeden freilassen, der an mich glaubt, so gewiß als mein Vater noch lebt.“⁶³

Schließlich übernimmt der „Wanderer“ den folgenden Part: „Die Gefangenen lachten nicht, zuckten aber mit den Achseln und ließen ihn stehen.“ Wir sind wieder im bekannten Umfeld der Inszenierung.

In zwei der folgenden Szenen treten neben dem „Wanderer“ und seinem „Schatten“ bzw. dem „Zwerg“ weitere Figuren auf. Eingeführt mit Musik und einem Portraitbild Richard Wagners wird eine Szene über Nietzsches wechselhafte Beziehung zu Cosima Wagner, vermittelt durch

⁶⁰ Ebd., S. 16–17, Unterstreichungen im Original.

⁶¹ Ebd., S. 17.

⁶² Ebd., S. 18.

⁶³ Ebd., Unterstreichung im Original.

einen Dialog zwischen dem Wanderer und Ariadne (Hannelore Hoger, größtenteils mit einer Maske verhüllt). Diese dramatische Einlage speist Jan Franksen aus verschiedenen Versatzstücken aus Nietzsches Werk, darunter aus *Also sprach Zarathustra*, *Nachgelassene Fragmente* und Gedichten. Sie kommen vor einem kleinen Bühnenbild zur Aufführung, das im Drehbuch als „kleine, unaufwändige, den Kulissencharakter nicht verleugnende ‚Bauten‘“⁶⁴ beschrieben wird, das den „Charakter des Unwirklichen, Halluzinatorischen“⁶⁵ erzeugen soll. Die durch die Mischung verschiedenster Texte verwirrende und intellektuell höchst voraussetzungsreiche Spielszene wird vor einer Kinderschar als Publikum aufgeführt, die, von lautem Geschrei begleitet, Richtung Bühne stürmt und während der Aufführung von Zeit zu Zeit laut lacht – es sind Tendenzen des absurd Theaters zu erkennen.

Die andere Spielszene befasst sich mit Nietzsches Entdeckung des „Üermenschen“, textlich angelehnt an *Also sprach Zarathustra*. Die darstellerische Durchdringung und Sorgfalt der Inszenierung spiegeln den hohen Stellenwert dieser Passage für Franksen wider:

Es ist beabsichtigt, in dem Film schwergewichtig den wohl am häufigsten fehlgedeuteten Begriff Nietzsches, nämlich den vom „Üermenschen“ zu diskutieren: Als Denkspiel sowohl wie als potentielle gestaltende Triebkraft im gegenwärtigen Menschen, den Nietzsche nicht als Endergebnis sondern als Übergangsform erkannte.⁶⁶

Seines Schattens entledigt beobachtet der Wanderer einen jungen Mann im Adamskostüm (Botho Karger), der mit einer Schlange ringt. Sie hat sich gleichsam in dessen Rachen festgebissen; der Mensch versucht mit aller Kraft, sie aus seinem Mund zu reißen. Der Wanderer setzt sich gegen lautes Hundegebell im Hintergrund durch und ruft dem Menschen zu: „Beiß zu! Beiß zu! Den Kopf ab! Beiß zu!“⁶⁷ Unter Einsatz großer Mengen

⁶⁴ [Eine notwendige Vorbemerkung zur Form], JFN 9, S. 6.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd., S. 3.

⁶⁷ Der Wanderer und sein Schatten – Friedrich Nietzsche, JFN 1025, S. 51.

Kunstbluts löst sich schließlich der Schlangenkopf, der Mensch schreit auf, der Wanderer frohlockt und Bachs h-Moll-Messe ertönt: *Et resurrexit!* Eine Kamerafahrt umkreist einen Menschen, der sich im gleißenden Gegenlicht aufbäumt.

Wer ist dieser Mensch, dem alles Schwerste und Schwärzeste in den Mund kroch und der – es ausspie! Und er lacht! Niemals noch auf Erden lachte je ein Mensch, wie er lachte! [...] Wer ist dieser Mensch, dieser Nicht-mehr-Mensch, dieser -: Verwandelte? O meine Brüder, ich hörte ein Lachen, das keines Menschen Lachen war, – – und nun frißt der Durst an mir, eine Sehnsucht, die nimmer stille wird. Wie ertrage ich noch zu leben. Und wie erträge ich's, jetzt zu sterben.⁶⁸

Während hier alle artistischen Werkzeuge des Fernsehfilms aufgefahren werden, die den Zuschauer in die Handlung hineinziehen wollen – Schuss und Gegenschuss, Kostüm und Maske, ausgedehnte Dollyfahrten und Detailaufnahmen von kunstblutverschmierten Requisiten –, legt der Film an anderer Stelle ein bemerkenswertes Maß an Selbstreflexivität an den Tag. Besonders hervorzuheben ist dazu ein längeres Nietzsche-Zitat aus den *Nachgelassenen Fragmenten*, das mit einem Photo des jungen Nietzsche bebildert wird.

Im Oktober 1888. An diesem vollkommenen Tage [...] fiel mir eben ein Sonnenblick auf mein Leben – ich sah nie soviel und so gute Dinge auf einmal. [...] Was mein Leben war, ist gerettet, ist unsterblich. [...] [W]ie sollte ich nicht meinem Leben dankbar sein.⁶⁹

Während des 47-sekündigen Verlesens dieser Zeilen verwandelt sich das Standbild fast unmerklich durch eine Kamerafahrt auf das Bild hin; das Photo wird immer weiter und weiter aufgelöst, bis man die Rasterstruktur der Reproduktion deutlich erkennt und das Bild schließlich nur noch aus Bildpunkten besteht. Dies ist ein inzwischen vertrautes Stilmittel, das

⁶⁸ Ebd., S. 52.

⁶⁹ Ebd., S. 58.

Franksen zur Irritation des Zuschauers nutzt. Im Moment der größten Desillusionierung überblendet Franksen zurück in die Inszenierung: Der Wanderer ist zu sehen; im Studio setzt er den Vortrag des Fragmentes fort und spricht – in seiner Rolle als Nietzsche – direkt in die Kamera, die, gegenläufig zur vorausgegangenen Fahrt auf dem Tricktisch, von der Detailaufnahme zur Nahen aufzieht.

Und so erzähle ich mir mein Leben. Wer den geringsten Begriff von mir hat, errät, daß ich mehr gelebt habe, als irgendein Mensch. Dies Zeugnis ist sogar in meinen Büchern geschrieben: die, Zeile für Zeile erlebte Bücher aus einem Willen zum Leben sind und damit, als Schöpfung eine wirkliche Zutat, ein Mehr jenes Lebens darstellen. [...] [D]as ist die höchste Auszeichnung des Lebens, daß es uns auch seine höchste Gegnerschaft entgegenstellt ...⁷⁰

An dieser Stelle bricht der Originaltext, getreu Franksens Regieanweisung, ab: „Dieser Abbruch muß verdeutlicht werden: das Schweigen!“⁷¹

Kurz darauf erscheint der Darsteller des Wanderers, Andreas Bißmeier, wieder im Bild – doch „nunmehr ohne Kostüm und Maske in seiner gewöhnlichen Kleidung“⁷², in Jeansanzug und Freizeithemd, ohne Schnauzbart und Brille. Er durchquert einen spärlich ausgestatteten Raum, in den durch Milchglas-Fenster weiches Gegenlicht fällt, und nimmt an einem modernen Schreibtisch Platz, auf dem zwei Bücher und ein Notizblock mit Stift bereitliegen. Ganz offensichtlich handelt es sich weder um einen Drehort in der Landschaft am Gleisdreieck, noch um ein tatsächliches Büro. Die Szene fällt aus dem Muster des bisher Gesehenen. In einer Anmerkung, die Jan Franksen mit einem entschlossenen, diagonalen Federstrich aus dem Entwurf des Drehbuches (Stand der Produktionsbesprechung vom 2. Juli 1982) gestrichen hat, erläutert der Filmemacher diese Bildidee:

⁷⁰ Ebd., S. 58–59, Unterstreichung im Original.

⁷¹ [Eine notwendige Vorbemerkung zur Form], JFN 9, S. 59, Unterstreichung im Original.

⁷² Der Wanderer und sein Schatten – Friedrich Nietzsche, JFN 1025, S. 64.

Die 10 sek. frei stehende Einstellung soll besagen: das sind die gesamten ‚Produktionsmittel‘, die der Philosoph zu seiner Arbeit braucht, sofern er beschlossen hat, sich durch das geschriebene Wort mitzuteilen. [...] Man betrachte das Bild von F.G. Kersting ‚Der Maler Caspar David Friedrich in seinem Atelier‘ und es wird durch Anschauung deutlich, was mit dieser Einstellung gemeint ist.“⁷³

Wenn die Erläuterung auch aus dem Drehbuch getilgt wurde, so ist die Wirkung dieser Inspiration nicht von der Hand zu weisen: Wie der Romantiker Georg Friedrich Kersting seinen Freund und Kollegen nicht etwa als Landschaftsmaler in freier Natur, sondern in seinem minimalistisch eingerichteten Atelier in fast kontemplativer Ruhe portraitiert, so stellt Franksen Nietzsche nun nicht mehr als Reisenden, als Wanderer dar, sondern lässt ihn in einer symbolischen Schreibstube Platz nehmen. Der Darsteller, der über den gesamten Film hinweg Friedrich Nietzsche seine Stimme geliehen hat, trägt auch dieses Mal seine Worte vor. Franksen verfremdet jedoch diese Szene auf dreifache Weise: Mit dem Kostüm Nietzsches hat der Schauspieler auch dessen Rolle abgelegt; zusätzlich spricht er nicht in freier Rede, sondern er liest vom Blatt ab, das in einem aufgeschlagenen Buch in seinen Händen liegt. Er moderiert wie folgt an: „Ich lese jetzt aus dem Epilog der letzten von Nietzsche im Dezember 1888 für den Druck redigierten Schrift. Ihr Titel lautet: ‚Nietzsche contra Wagner.‘ Sie wurde erst später aus dem Nachlass herausgegeben.“⁷⁴

Am seltsamsten ist eins: Man hat hintendrein einen andren Geschmack. Aus solchen Abgründen kommt man neugeboren zurück, mit lustigeren Sinnen, mit einer zweiten gefährlicheren Unschuld in der Freude, kindlicher zugleich und hundertmal raffinierter als man je vor dem gewesen war. [...] Wir Waghalse des Geistes, die wir die höchste und gefährlichste Spitze des gegenwärtigen Gedankens erklettert und von da aus uns umgesehn haben, die wir von da aus hinabgeschn hab? Sind wir nicht eben darin Griechen? Anbeter der Formen, der Töne, der Worte? Eben darum – Künstler! –⁷⁵

⁷³ Der Wanderer und sein Schatten (Friedrich Nietzsche), JFN 1026, S. 50.

⁷⁴ Der Wanderer und sein Schatten – Friedrich Nietzsche, JFN 1025, S. 65.

⁷⁵ Ebd., S. 66–68.

Diese letzten Worte, die Nietzsche zur Veröffentlichung vorgesehen hatte, drängten sich als Finale regelrecht auf – doch damit ist der Film noch nicht abgeschlossen. Durch das Ende löst Franksen noch einmal den Anspruch ein, Bildern mehr Bedeutung einzuräumen, denn sie als bloße Illustration des Wortes zu benutzen. Der Sprecher ist zu hören mit einer Anknüpfung an Nietzsches Aussage, sein Geschmack habe sich gewandelt. Es ist ein Auszug aus Nietzsches *Wahnzetteln*, die Zeugnis geben von seiner beginnenden Geisteskrankheit. Dort heißt es:

Zuletzt wäre ich viel lieber Basler Professor als Gott; aber ich habe es nicht gewagt, meinen Privat-Egoismus soweit zu treiben, um seinetwegen die Schaffung der Welt zu unterlassen. Sie sehen, man muß Opfer bringen, wie und wo man lebt. [...] Was meiner Bescheidenheit zusetzt, ist, daß im Grunde jeder Name in der Geschichte ich bin; [...] Sie können von diesem Brief jeden Gebrauch machen, der mich in der Achtung der Basler nicht heruntersetzt.⁷⁶

So hart der Kontrast dieser Worte zu jenen, die die Einstiegssequenz begleiteten – Demut des Philosophen vor der Größe des Universums – so überraschend die Bildsprache. Es sind dieselben Bilder, derer sich Franksen schon zuvor bedient hat: Die Querschnittzeichnung des Pantheon, eine Photographie der Kuppel, schließlich der Lichtkegel, der in den Tempel fällt, und die langsame Blende in das Motiv der das Bild ausfüllenden Sonne. Damit schließt sich der Kreis. Im Bild: Die ewige Wiederkunft.

4.3 Biographisch-essayistische Filme

Franksens Interesse an Biographien, das schon im Lichtenberg- und Nietzsche-Film zum Ausdruck kam, verstärkt sich zusehends. So legt er ab 1977 eine ganze Reihe „biographisch-essayistische[r] Film[e]“⁷⁷ vor, in der er sich herausragenden historischen Persönlichkeiten widmet. Auch wenn

⁷⁶ Ursprünglich war es vorgesehen, diesen Text vor dem Epilog einzubauen: Ebd., S. 62–63. Die Zeilen Nietzsches vom 6. Januar 1889 sind an Jacob Burckhardt gerichtet.

⁷⁷ Freie Universität Berlin, Vorlesungsverzeichnis WS 1991/92, S. 35.

Franksen erst Jahrzehnte später, im Jahre 1996, seinen Anspruch an solche Filme explizit formuliert, so ist doch schon bei seinen ersten Gehversuchen auf diesem Terrain zu erkennen, welches Konzept Franksen verfolgt: „Filme dieser Art müssen um einen klaren, deutlich als These des Autors erkennbaren Gedanken herum gegliedert sein, der das meist sehr heterogene Material zusammenhält. Darin gleicht er substanzuell dem literarischen Essay.“⁷⁸ Diese Thesen gruppieren sich stets um Bruchstellen in der Vita der Portraitierten. Ihn faszinieren gebrochene Schicksale, insbesondere dann, wenn sich in ihnen auch historische Brüche spiegeln. Das Leiden unter gesellschaftlichen und politischen Zwängen, die der Entfaltung der eigenen Persönlichkeit entgegenstehen, zieht sich als Leitmotiv durch diese Essayfilme. Oft steht dabei das ‚Leiden an Deutschland‘, ein Hadern mit der deutschen Identität im Zentrum des Interesses.

4.3.1 *Carl Sternheim. Hinweise auf Leben und Werk*

Schon die Einstiegssequenz des Films *Carl Sternheim* macht dies unmissverständlich deutlich. Es ertönt das *Lied der Deutschen*, doch schon nach wenigen Takten wird dieses jäh unterbrochen. Der Zuschauer könnte eine Tonstörung seines Fernsehgerätes vermuten. Die Melodie ruckelt und hakt, sie wird übertönt von Trommelwirbel. Der Text, „Einigkeit und Recht und Freiheit“, ist nur zu erahnen. Das erste Bild, eine historische Europakarte, wandelt sich nach Sekunden in eine Trickgraphik. Innerhalb der Konturen des Deutschen Kaiserreiches wird die Karte dreifarbig koloriert: Schwarz-Weiß-Rot über Alles; Ranfahrt aufs Rot. Titel in weißer Frakturschrift auf rotem Grund: *Carl Sternheim. Hinweise auf Leben und Werk. Ein Film von Jan Franksen*.

Nach diesen 20 Sekunden ist klar, dass es sich bei diesem Portrait des Schriftstellers Sternheim um keinen gewöhnlichen Dokumentarfilm handelt. Durch den Untertitel *Hinweise* kennzeichnet Franksen seine Herangehensweise als explizit subjektiv. Doch es ist nicht der Kommentartext,

⁷⁸ Brief von Jan Franksen an Nicolaus Sombart, 21. Februar 1996, JFN 32.

der den Standpunkt Franksens einbringt. Eigene Zeilen sucht man im Manuskript beinahe vergeblich. Es ist die Materialauswahl und Darstellungsweise, über die er seine „Hinweise“ vermittelt. Er arbeitet hauptsächlich mit Primärquellenzitaten; zunächst sogar schriftlich. Eine Serie von Graphiktafeln zeigt Fragmente eines Sternheim-Statements, unterbrochen durch schwarz-weiße Portraitphotos des einmal nachdenklich, einmal verschmitzt dreinblickenden Schriftstellers: „Deutsche Welt, die in Worten lebt, von denen jedes, falsch gebildet, ... / ... an allem Heutigen in phantastischer Weise vorbeigreift ... / gilt es vom Keller auf neu aufzubauen.“ Obgleich Franksen dem Zuschauer jede Information über den zeitlichen und inhaltlichen Kontext dieser Zeilen vorenthält – sie entstammen dem kulturkritischen Essay *Kampf der Metapher!* von 1917⁷⁹ – so führt das Zitat in Kombination mit Ton und Bild der Einführungssequenz auf den Kern des Filmsujets hin: Carl Sternheim. Obgleich er in der wilhelminischen Epoche selbst nicht gerade bescheiden lebte, kritisierte er gleichwohl das Bürgertum seiner Zeitgenossen – mit spitzer Feder. Es sind seine Worte, die den Hauptanteil des 59-minütigen Portraits übernehmen, im On und Off. Beruhigend für Auge und Ohr beginnt der Sprecher, die Beschreibung einer pompösen Villa vorzutragen, die man auch im Bild sieht:

Am Rand des unvergleichlichen Wälderkränzes, der Brüssel einrahmt, liegt in einer Talsenkung an der Straße von Quatre-bras nach Waterloo das Schlößchen Groenendael. Im neunzehnten Jahrhundert wurde es Wirtshaus, in das zu Ausflügen Brüssels bessere Bürger einkehrten. Dort hatte Napoleon, ein Kellner von 60 Jahren, seinen Platz, der mir nachmittags um vier den Tee servierte. Der Held meiner gleichnamigen Erzählung.

Die Erzählung *Napoleon* aus Sternheims Band *Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn* ist Ausgangspunkt und Inspirationsquelle für diesen Einführungsteil. Ein Vergleich mit dem Sternheimschen Originaltext legt offen, dass Franksen mit den Quellen in diesem Filmessay spielerisch um-

⁷⁹ Vgl. Carl Sternheim, Zeitkritik (Gesamtwerk 6), Neuwied am Rhein 1966, S. 34.

geht, sie für den Gebrauch im Fernsehen feinfühlig modifiziert. Das Original lautet:

Am Rand des unvergleichlichen Wälderkränzes, der Brüssel einsäumt, liegt an der Straße von Quatre-bras nach Waterloo in einer Talsenkung das Schloßchen Groenendaal; ein weißes einstöckiges Haus aus dem Empire. In vergangenen Zeiten Abtei, wurde es im neunzehnten Jahrhundert Wirtshaus, in das Brüssels bessere Bürger auf Ausflügen einkehren. Dort, nah der Stätte seiner Geburt, nahm Napoleon Platz als Kellner.⁸⁰

Der Grund für diese gemäßigte Modernisierung und Anpassung an den mündlichen Kommentar wird bald offenbar: Die Texte sollen nicht nur gesprochen, sondern von einem Schauspieler interpretiert werden. Ein Mann mittleren Alters ist im Bild zu sehen; in einem edlen Zweireiher mit Einstekttuch sitzt er betont aufrecht an einem kleinen Marmortisch. Eine Tasse Tee steht griffbereit. Der Mann, so erschließt sich dem Zuschauer sogleich, stellt Carl Sternheim dar. Der Schriftsteller (gespielt von Peter Fitz) spricht zum Publikum. Direkt in die Kamera richtet er seine Worte, als sei ihm der Text der Erzählung gerade spontan in den Sinn gekommen. Sein Erscheinungsbild und Habitus machen deutlich, dass das Ambiente des Wirtshauses keineswegs nur nette Kulisse für diese Abhandlung ist, sondern auf Sternheims eigenen, feudalen Lebensstil rekurriert. Doch statt diesen Gestus weiter zu vertiefen, entscheidet sich Franksen für einen radikalen Bruch und den Sprung in die Chronologie. Sternheim erzählt im Plauderton von seiner Kindheit: „Geboren wurde ich am ersten April 1887 in Leipzig in die von mir so genannte ‚Plüscherzeit‘ hinein ...“ Entsprechend gemütlich die audiovisuelle Einbettung der Szene in frühe filmische Dokumentaraufnahmen städtischen Lebens und dazu eine leicht beschwingte Tschaikowski-Polonaise. Der Sprechduktus von Fitz suggeriert weiterhin, er improvisiere. Launig und locker kommt seine Vortragsweise daher.

⁸⁰ Carl Sternheim, Napoleon. Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn, in: Prosa I. Novellen, Neuwied am Rhein 1964, S. 54.

Gegliedert durch Zwischentitel auf schwarzem Grund mit Jahres- und Ortsangaben, entfaltet Franksen den Lebenslauf Sternheims, illustriert durch ein Wechselspiel aus Sternheim-Vorträgen im On und Archivbildern. Die mediale Struktur des Archivmaterials reflektiert Franksen, indem er manche Reproduktionen derart vergrößert, dass nach und nach die Rasterung des Druckes zu erkennen ist – so verfährt er zum Beispiel mit den Bildern des Vaters, um deren Belegcharakter besonders zu betonen. Franksens Mischung von Dokumentation und Fiktion ist hier als Abfolge gestaltet. Dies ist schon durch die Farbgebung zu erkennen, die visuell deutlich macht, um welche Art von Material es sich handelt. Die historischen Dokumente liegen allesamt als Schwarz-Weiß-Bilder vor, während Inszenierung in Farbe festgehalten wurde. Durchgängig wird der Film mit Sternheim-Texten unterlegt, beispielsweise aus dem Essay *Europa* über die erstarkende Wirtschaftsmacht des Reiches:

Deutschland war ein täglich besser gehendes Geschäft, das in Kohle, Eisen und Kali einen riesigen natürlichen Markt hatte. Dazu aber auch für billige Fertigfabrikate konkurrenzlos war. [...] Das Entwicklungstempo war rasend. Nirgends war mehr Vorsatz, nur Umsatz. Abends krachten Kassen. [...] Anbetung des ziffermäßigen Rekords hob an. Viel wurde groß ...⁸¹

Als Bindeglied zwischen den Zitaten dienen kurze biographische Hinweise, stets leicht verschmitzt aus der Ich-Perspektive vorgetragen. Nach rund zehnminütigem Wechselspiel dieser Elemente kommt zum ersten Mal ein externer Kommentator zu Wort, nämlich Winfried G. Sebald, der als Literaturwissenschaftler zu Sternheim als *Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära*⁸² geforscht hatte. Sein Statement ist durch Schwarzbrende und Zwischentitel abgesetzt. In Sebalds erstem O-Ton, sage und schreibe eine Minute und 16 Sekunden lang, erläutert er zuvor gehörte Ausführungen

⁸¹ Carl Sternheim, Europa, in: Prosa II, Neuwied am Rhein 1964, S. 173–174.

⁸² Vgl. W. G. Sebald, Carl Sternheim. Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära, Stuttgart 1969.

Sternheims über „Sanatorien“, die um 1900 nach dessen Aussage „wie Pilze aus dem Boden“ schossen.

Im Falle Sternheims selbst ist es natürlich so, dass das klinische Bild der Neurose intensiviert wurde durch das gesellschaftliche Problem der Assimilation. Das gesellschaftliche Problem der Assimilation ist meiner Ansicht nach umso intensiver, je repressiver die Gesellschaft ist, an die sich das Individuum, das unter Assimilationszwang steht, zu assimilieren hat, und das war ja bekanntlich im Deutschland des 19. Jahrhunderts eine sehr gravierende Angelegenheit. Im Deutschland des späten 19. Jahrhunderts begann sich zum ersten Mal so etwas wie ein politischer Antisemitismus zu entwickeln, und sich unter diesen Bedingungen an die Gesellschaft zu assimilieren, die diesen politischen Antisemitismus entwickelt hat, ist natürlich eine überaus problematische Angelegenheit. Und das für das jüdische Individuum immer akute Problem, nämlich wählen zu müssen zwischen der Position eines Paria, der sich nicht assimiliert, und der eines Parvenü, der versucht gesellschaftlich-repräsentativ zu werden, war für Sternheim bestimmt die Konstellation, die seine klinische Neurose ungemein intensiviert hat.

Diese Passage, die sich trotz aller Redundanzen den Regeln der gängigen Fernsehpublizistik entzieht, lässt erkennen, an welches Publikum sich Franksen mit seinem Film richtet: Es sind Gebildete, mit Sternheim bereits vertraute Zuschauer, die dessen Portrait mit großer Aufmerksamkeit verfolgen sollen. Immerhin werden hier, quasi im Nebensatz, zwei Informationen eingeflochten, die im weiteren Fortgang des Filmes von Bedeutung sind: Sternheims jüdische Abstammung und die Tatsache, dass Sternheim „von Jugend auf im Nervensystem nicht sattelfest“ war, wie es später im Kommentartext heißt. Franksens Verzicht auf eigene Erläuterungen entzieht ihm hier die Möglichkeit, die Experteneinschätzung einzuordnen oder zu kritisieren.

Es folgen Bilder zu heiterer Walzermusik, die sogar Aufnahmen von Soldaten übertönt. Schließlich reißt die Melodie ab und deutet so den Übergang in einen ernsteren Lebensabschnitt an. Sternheim war „im Umgang mit Menschen wund geworden“, so heißt es. Bei derartigen Andeutung bleibt es zunächst; das erscheint konsequent, zumal die Krankheit in Sternheims Leben keine lange Zeitspanne einnahm. Mit langen Außen-

einstellungen vom Haus Bellemaison bei München führt Jan Franksen in ein neues Kapitel von Sternheims Leben ein, seine zweite Ehe. Gemeinsam mit seiner Frau Thea Bauer, der Tochter eines wohlhabenden Fabrikanten, lebte er dort sehr angenehm und verkehrte in vornehmen Kreisen. Die Liste der Besucher ist beachtlich: „Frank und Tilly Wedekind, Heinrich Mann, [...] Walther Rathenau, [...] Max Reinhardt ...“ Es sind Photographien der Prominenten mitsamt Namensinserts zu sehen. Doch die auratische Stilisierung der Gäste findet ihr Ende, indem der Sternheim-Darsteller spöttisch anmerkt: „Von den paar Hundert Prominenten aus allen Gebieten, die wir als Gäste bei uns gesehen hatten, war kaum ein halbes Dutzend imstand gewesen, uns [...] zu bereichern.“ Ergänzend äußert sich Inés Leuwen-Beck, die Stieftochter Sternheims, und steuert ihre kindlichen Erinnerungen an diese Zeit bei:

Ich habe eigentlich gar keine schlechte Laune bemerkt bei ihm früher. [...] Im Übrigen waren die Morgenstunden [...] außerordentlich streng nur auf seine Arbeit konzentriert. Er saß in seinem Schreibzimmer und die Umwelt wurde ausgeschlossen und spielte absolut keine Rolle.

Kostproben dieser Regiearbeit zeigt Franksen im Anschluss: In einem rund viertelstündigen Block schneidet er Ausschnitte aus Inszenierungen der wichtigsten Sternheim-Stücke aneinander und lässt diese dann von Sebald bzw. Leuwen-Beck und durch Sternheim-Zitate kommentieren. Eröffnet wird der Theaterreigen durch die erste Szene des Lustspiels *Die Hose*, ergänzt durch Sternheims Erinnerung *Aus dem bürgerlichen Heldenleben*:

Als ich neunzehnhundertundacht ein bürgerliches Lustspiel veröffentlichte, das Berlin in den Kammerspielen sah, kannte nach Gerhart Hauptmanns Naturalismus die deutsche Bühne nur die Maskerade vom alten Fabelkönig, der jungen Königin und dem famosen Pagen, die unter mannigfaltigen Verkleidungen neuromantisch auftraten. In meinem Stück verlor ein Bürgerweib die

Hose und von nichts als der banalen Tatsache sprach in kahlem Deutsch man auf der Szene.⁸³

Die Folge: ein einprägsamer Start für Sternheims Karriere als Dramatiker. Im biederen Berlin der wilhelminischen Zeit sorgte diese Szene nämlich für einen handfesten Theaterskandal. Sebald kommentiert das Lustspiel kritisch: „Es ging ja darum, einen neuen Typus von Bürger, der durch die wilhelminische Gesellschaft produziert wurde, künstlerisch, dramaturgisch irgendwie in den Griff zu bekommen. Und dieser neue Typus war der Typus des Kleinbürgers.“ Es sei Sternheim jedoch nicht gelungen, diesen Typus soweit zu durchdringen, dass eine Symbolfigur des Zeitalters entstanden sei. Das Stück *Die Hose* wurde somit aus einem Dreiklang von Sternheims Einführung, kurzer Spielszene und externer Einordnung charakterisiert – ein Rhythmus, den Franksen auch bei der Thematisierung zweier weiterer dramatischer Werke beibehält: *Die Kassette* und *1913*.

Ein Photo von einer blutbefleckten Uniform beendet die Werkschau und leitet zu einer Fortsetzung von Sternheims Lebenslauf über. Die Karte des deutschen Reiches, die zu Beginn des Filmes als graphisches Element eingeführt wurde, erscheint wieder auf der Bildfläche – und wird nun in rote Farbe getaucht. Bilder kämpfender Soldaten werden überblendet, das Deutschlandlied stottert wieder und wird bis zur Unkenntlichkeit akustisch verzerrt. Der erste Weltkrieg. Eine Klang- und Bildcollage, die den ganzen Wahnsinn und die Grausamkeit dieses Krieges in wenigen Sekunden vermitteln kann. Franksen kombiniert diese Montage mit einem zeitgenössischen Kommentar aus dem Berliner Tageblatt:

Jedenfalls bedeutet die Leistung unseres Unterseebootes – Versenkung der Lusitania, auf der 15.000 [sic] Menschen ertranken – ein Glanzstück erster Ordnung. Ein Torpedoschuss im Wert von 12 bis 15.000 Mark vernichtete zahllose Menschenleben, ein Schiff, dessen Bau und Ausrüstungspreis etwa 30 Millionen beträgt!

⁸³ Originalquelle: Carl Sternheim, Aus dem bürgerlichen Heldenleben, Darmstadt, Neuwied 2006, S. 5, von Franksen ergänzt durch den Spielort.

Damit greift Franksen eine Zeitungsmeldung auf, die Sternheim sehr beschäftigte. Dieses Zitat ging sowohl in das 23. Kapitel seines Romans *Eur-^{opa}*⁸⁴ als auch in seinen Aufsatz *Berlin oder das Juste milieu*⁸⁵ aus dem Jahre 1920 ein. In der Kombination mit schriller Hintergrundmusik und kolorierten Kriegsbildern bringt er den Zynismus einer solch chauvinistischen Prahlerei auf den Punkt.

Weniger aufwühlend wirken dagegen die sich anschließenden winterlichen Bilder einer Fahrt entlang einer Allee mit kahlen Bäumen. Sie leiten über zur Chronologie der Ereignisse, hier zu Sternheims Ausreise nach Belgien: „1913–1918: La Hulpe bei Brüssel, ‚Haus Claurecolline‘“. Franksen fragt an dieser Stelle nach der Organisation des Schriftsteller-Alltags – ein Thema, das ihn im Verlauf seiner unterschiedlichen Recherchen immer wieder umtreibt. „Da ich Regelmäßigkeit als eine der Haupttugenden wesentlichen Lebens erkannt habe, blieb jeden Tages Einteilung die gleiche“, legt er Sternheim in den Mund. Schon vor dem Frühstück, im Bett, beginne die Lektüre berühmter Briefwechsel, dann

ein bewusster Gang durchs Haus. Ein Weilchen dem Schulunterricht der Kinder durch ihren Lehrer beiwohnend, zu sehen, ob die Angestellten im Bild ihrer Aufgaben waren ... Neun Uhr morgens saß ich jahraus, jahrein am Schreibtisch, schuf mein Werk, von eigener Laune, äußeren Einflüssen unabhängig. Ein und eine halbe Stunde Mittagsrast. Dann Flucht aus der Welt. Und mir selbst. Mich ledig alles Irdischen in des Waldes grenzenloser Metaphysik zu verlieren.

Abermals erscheint die Karte im Bild, bereits rot gefärbt, und taucht, nachdem sie eine Weile unter weiteren Kriegsbildern unterzugehen scheint, schließlich in schwarz-rot-goldener Farbe wieder auf. Das Deutschlandlied

⁸⁴ Vgl. Sternheim, Europa, S. 456.

⁸⁵ Vgl. Carl Sternheim, Berlin oder Juste milieu, in: Zeitkritik, Neuwied am Rhein 1966, S. 156. Zu einer besonderen Vermischung von Fakt und Fiktion kommt es an dieser Stelle, da Franksen die Zahl der Opfer ohne erkennbaren Grund verzehnfacht. An beiden Fundstellen des Originaltextes spricht Sternheim von der „Versenkung der Lusitania, auf der 1500 Passagiere ertranken“. Man kann Franksen zu Gute halten, dass er sich die absurde Genauigkeit, mit der zur damaligen Zeit mit statistischen Daten zum Kriege geprahlt wurde, offenbar nicht zu eigen macht.

ist der „Internationalen“ als Taktgeber gewichen. „Natürlich hatte er seine Hoffnungen auf unsere revolutionäre Entwicklung“, erläutert der Maler Conrad Felixmüller⁸⁶, den Franksen als dritten und letzten Experten einführt. Felixmüller sitzt entspannt vor einer Staffelei, auf der sein Holzschnitt *Bildnis Carl Sternheim* (1925) aufgestellt ist. Er erzählt aus seiner Erinnerung an Sternheims Leben in den 1920er-Jahren in Dresden, im „roten Sachsen“, wo er eine höhere Resonanz auf seine Literatur erwartet habe. „Seine politische Haltung war nicht linksextrem, sie war bürgerlich-revolutionär.“

Ausschnitte aus Sternheims Werk jener Zeit flechtet Franksen nach dem bereits bewährten Muster ein: Aufzeichnungen von Theaterinszenierungen und Lesungen von Sternheim-Texten wechseln sich ab mit Zitaten aus Selbstkommentaren und O-Tönen der Interviewpartner. Auf diese Weise bekommt der Zuschauer Einblick in die Werke *Tabula rasa* und *Gauguin und van Gogh*, Arbeiten, die geprägt waren von Sternheims Hoffnung auf tiefgreifende gesellschaftliche Veränderungen, wie Leuwen-Beck betont. Sternheim gab sich als Revolutionär und bezog gleichzeitig eine neue, pompöse Bleibe: „Die Villa Sternheims in Uttwil am Bodensee.“ Fast eine Minute lang lässt Franksen Bilder ohne jeden Kommentar auf die Zuschauer wirken: Ein großes Haus in malerischer Lage, repräsentatives Portal, große Bibliothek und Schreibtisch mit Seeblick aus einem großen Fenster. So lässt es sich leben. Doch auch das angenehme Umfeld verhilft Sternheim nicht zu besserer Gesundheit. In einer einminütigen, verschachtelten Sequenz mehrerer O-Töne erfährt der Zuschauer von einem Zusammenbruch Sternheims. Zunächst berichtet der Augenzeuge Felixmüller:

Wir machten an einem frühen Frühlingstag einen kleinen Spaziergang. [...] Plötzlich sackte er ab und fiel in den Straßengraben. Ich hatte Mühe, ihn rauszuziehen, er war steif, ein Bauer half mir dabei. Wir brachten ihn zurück ins Haus, und man musste feststellen, dass er wahrscheinlich einen Nervenzusammenbruch erlitten hat. So erlebte ich ihn im Frühjahr 1928. Ich hatte gerade sein Portrait gemalt ...

⁸⁶ Im Insert irrtümlich als Konrad Felixmüller (mit K) bezeichnet.

Eine Reproduktion dieses Portraittgemäldes baut Franksen in diese Sequenz ein. Man sieht die verbrauchten Gesichtszüge Sternheims, die faltige Stirn, den zweifelnden Blick, während Felixmüller von einem Besuch in einem Berliner Sanatorium berichtet. Ein Stichwort, das Inés Leuwen-Beck sodann aufgreift, noch während man das Gemälde betrachtet:

Ich habe ihn noch in der Krankheit in Berlin gesehen [...] das war vielleicht 1930 [...] da war er in einem fürchterlichen Zustand, er sprach ja gar nicht mehr, hatte einen Pfleger und reagierte überhaupt nicht mehr auf die äußersten Dinge. Erstaunlicherweise reagierte er noch auf Musik. [...] Da war er in einer vollkommenen Teilnahmslosigkeit.

Diese Schilderung greift Felixmüller nun seinerseits auf und ergänzt – wieder montiert auf Detailaufnahmen des Gemäldes: „Aber nach einem weiteren Jahr war er dann wieder völlig wie eh und je, lebendig, gesund, rosig, sah immer sehr gut aus...“ Nach der Heirat mit seiner dritten Frau Pamela Wiedekind habe man ihm seinen Zusammenbruch nicht mehr angemerkt.

Das letzte Kapitel des Films beginnt mit: „1930–1942 Brüssel“. Hinter der Karte des Deutschen Reiches, das noch in schwarz-rot-gold eingefärbt ist, tauchen Bilder der Fackelzüge der Nationalsozialisten (Klammermaterial) auf; man hört lautes Gegröle. Schließlich werden die Konturen Deutschlands unter Einspielung von Marschmusik mit der Hakenkreuz-Flagge überdeckt. Der Sternheim-Darsteller steht an einem Fenster, so, als ob er den politischen Wandel seines Heimatlandes von dort aus beobachten könne. Die Kamera bleibt auf Distanz, zeigt ihn von einem Nebenraum aus. Von der Leichtigkeit des Filmmeinstiegs ist wenig geblieben. Der Regisseur lässt seinen Sternheim berichten, dass er 1935 noch „157 Anfälle und fünf schwere Zusammenbrüche“ erlitten habe, „mit der ständigen Angst um mein Ende“. Deshalb habe er sich letztlich aus dem gesellschaftlichen und politischen Leben zurückgezogen. Scharfe Kritik daran überlässt Franksen Arnold Zweig in Form eines Zitats aus dessen *Versuch über Sternheim*:

Kein Wort, [...] kein Schrei Sternheims verrät, daß ihn die Welt anstinkt, der Gestalt [zu] geben [...] sein Fluch ist. Hier wird die Objektivität des Künstlers zum Verräter seiner Person; daß er es aushält, sich so jedes Stöhnen des Widerspruchs zu verbieten, macht ihn – unheimlich und selbst fragwürdig. Aber der Grund: er ist an die Welt gebunden als ihr Spiegel und Spiegelbild. Unter dieser doppelten Funktion leiden, wie ein Geschundener, ohnmächtig sich davon zu befreien, zu stolz um seinen Jammer zu verraten und sogar hochmütig genug, diese verzweifelte Existenz kämpferisch zu verbergen.⁸⁷

Dass dieser Passus einem Essay aus dem Jahre 1922 entstammt, erklärt seine Schärfe; doch Franksen macht an dieser Stelle nicht deutlich, dass das Zitat aus der Chronologie fällt. Im Gegenteil: Franksen sortiert es nach einem Zwischentitel „1930–1942“ ein und lässt es über einen Bildertepich nationalsozialistischer Militärparaden sprechen. Diese journalistische Unschärfe nimmt Franksen in Kauf, um die Dramaturgie kontrastreicher gestalten zu können. Den marschierenden Soldaten setzt er einen nahezu reglos am Fenster stehenden Sternheim entgegen, der fast zynisch von seinen ausgiebigen Schlafzeiten berichtet: „Schlaf von sieben oder acht Uhr abends bis zehn Uhr morgens, 14 bis 15 Stunden. Nachmittags zwei bis halb vier. Durchschnittlich 16 Stunden täglich – oder Dreiviertel des Tags und Jahres.“ Noch radikaler wird die Bloßstellung des Zurückgezogenen vor dem Weltgeschehen, wenn Franksen mithilfe einer Trickgraphik die Reichskarte sich blutrot ausfüllen lässt. Das fünfte und letzte Mal verweist die Einfärbung der Karte auf die Brisanz der historischen Entwicklung Deutschlands. Parallel zur Montage über den Ersten Weltkrieg folgt nun eine weitere zum Zweiten Weltkrieg: zerbombte Häuser, Abbau polnischer Straßenschilder, Evakuierung, Abtransport von Verletzten, stotterndes Deutschlandlied. Franksen macht sich Zweigs Kritik gewissermaßen zu eigen, indem er Sternheims resignierten Kommentar zu diesen Bildern des Grauens aus dem Off einspielen lässt: „Ich erlebe wachend nur noch drei

⁸⁷ Arnold Zweig, Versuch über Sternheim, in: Gustav Krojanker (Hrsg.), Juden in der deutschen Literatur. Essays über zeitgenössische Schriftsteller, Berlin 1922, S. 304, geringfügig redaktionell bearbeitet von Jan Franksen.

Monate von zwölf. Ein Glück in dieser anarchischen Zeit. An den düsteren Umständen solcher zeitgenössischen Welt teilzunehmen, ist sinnlos.“

Ein letztes Mal, freistehend, sieht man Wehrmachts-Soldaten militärisch salutieren, dann reißt die rot kolorierte Sequenz ab und es erscheinen in strahlendem Weiß Grabsteine des Friedhofs von Ixelles bei Brüssel. Ein außergewöhnlich langer Schwenk über zahlreiche Kreuze und Grabmale führt schließlich auf die Ruhestätte Carl Sternheims. Wie zu Beginn verzichtet Franksen auch hier auf jeden erläuternden Hinweis. Von den Todesumständen Sternheims, der nach langer psychischer Krankheit im noch besetzten Belgien an einer Lungenentzündung starb, erfährt der Zuschauer nichts. An die Stelle eines eigenen Kommentars gibt der Filmemacher das Schlusswort Sternheim, als er aus dem Off ein Zitat aus einem seiner letzten Briefe verlesen lässt: „Aber über alldem steht, dass ich – bester Laune – völlig genug vom Leben habe und mein Ende als höchstes Erdengut auch erwarte!“⁸⁸

4.3.2 *Es... hat... gelohnt. Bildnis Alfred Kerr, Kritiker*

Wie geschickt Jan Franksen mit dokumentarischen und fiktionalen Elementen jonglieren kann, tritt in besonderem Maße bei seinem Portraitfilm *Es... hat... gelohnt* zutage. Nach Auffassung des SFB handelt es sich um eine „Semi-Dokumentation, die den Lebensweg des Theaterkritikers und politischen Publizisten Alfred Kerr nachzeichnet.“⁸⁹ Der Kommentar ist von Beginn an in Ich-Perspektive gehalten, Kerr stellt sich gewissermaßen selbst vor. Immer wieder tritt der Porträtierte auch ins Bild: Franksen lässt einen Schauspieler in seine Rolle schlüpfen; im historischen Gewand und in entsprechendem Bühnenbild erweckt er Kerr zum Leben. Ein weiteres Gestaltungsmittel sind Szenen ausgewählter Theaterinszenierungen, die Kerr einst rezensierte. Franksen stellt sie nach, um sie anschließend mit

⁸⁸ Im Original „...und *sein* Ende als höchstes Erdengut auch erwarte!“, Carl Sternheim, Brief 1035, Brüssel 11/4 1942, in: Brief II. Briefwechsel mit Thea Sternheim, Dorothea und Klaus Sternheim 1906–1942, Neuwied am Rhein 1988, S. 464.

⁸⁹ Rundfunk Berlin-Brandenburg, Fernseharchiv, FESAD-ID 218278.

Kritiken Kerrs zu konfrontieren. So entsteht auf differenzierte Art und Weise, was der Untertitel des Filmes verspricht: Ein *Bildnis Alfred Kerrs*.

Es ist in mehrreli Hinsicht die aufwändigste Produktion Franksens. Zunächst ist es mit Abstand der längste Film: Mit einer Länge von 1:42:31 Stunden sprengt er das übliche Format für Fernsehdokumentationen. Augenfällig sind darüber hinaus auch die Gründlichkeit der vorbereitenden Recherche und der hohe Personalaufwand: Der Abspann führt 33 Beteiligte auf – außergewöhnlich für den Filmemacher, der es ansonsten vorzieht, möglichst viele Funktionen auf sich selbst zu vereinen. Franksen verantwortet Buch und Regie, wird aber unterstützt durch ein breit aufgestelltes Team: Für das Bild zeichnen fünf Kameraleute verantwortlich. Bildtechnik, Bildmischung, Schnitt und Trick liegen jeweils in anderen Händen. Die nachgestellten Szenen erhalten ihren Charme und ihre Authentizität durch die Mitarbeit seiner Lebensgefährtin Monika Jacobs als Kostümbildnerin, eines Szenenbildners und zweier Maskenbildner. Vor die Kamera treten neun Schauspielerinnen und Schauspieler. Auch die Konzeption des Inhaltes ist beim Kerr-Film Teamarbeit: Neben der Regieassistentin Carmen Bärwaldt sind zwei sfb-Redakteure eingebunden, Lothar Kompatzki und Barbara Frankenstein, und – als wissenschaftlicher Mitarbeiter – Hermann Haarmann von der Freien Universität Berlin, der die Werke Kerrs ediert hat.⁹⁰ Einem breiten Publikum hatte Haarmann das Werk Kerrs zu diesem Zeitpunkt bereits durch eine Ausstellung nahegebracht⁹¹ sowie durch eine Lesung von Kerr-Texten durch Otto Sander auf der Frankfurter Buchmesse 1987, bei der Marcel Reich-Ranicki über Kerr gesprochen hatte.⁹² All dies bildete eine Basis, auf der Franksen aufbauen

⁹⁰ Vgl. Alfred Kerr, Werke in Einzelbänden, hrsg. von Hermann Haarmann, Berlin 1987ff., Frankfurt am Main 1998ff.

⁹¹ Vgl. Hermann Haarmann/Klaus Siebenhaar/Thomas Wölk (Hrsg.), Alfred Kerr, Lesebuch zu Leben und Werk. Begleitbuch zu der Ausstellung Alfred Kerr und das Berliner Theater, eine Produktion der Arbeitsstelle für Kommunikationsgeschichte u. Interkulturelle Publizistik (AKIP) an der Freien Universität Berlin in Zusammenarbeit mit dem Archiv der Akademie der Künste, Berlin 1987.

⁹² Details zur Veranstaltung sind auf der Homepage des Instituts für Kommunikationsgeschichte- und angewandte Kulturwissenschaften der FU Berlin dokumentiert: <http://ikk.userpage.fu-berlin.de/aufsaetze>

konnte. Im Jahr 1988, d. h. zu Beginn der Arbeit am Drehbuch, ist das für ihn ein ausschlaggebendes Argument für die Beschäftigung mit Kerr. Im ersten Tagebucheintrag zum Thema schreibt er am 25. Oktober 1988, über drei Jahre vor der Erstausstrahlung:

Jetzt steht also ein Film über Kerr zur Diskussion. Wiederum bin ich ganz ratlos. Ich schlug das ja nur vor, weil die Quellenlage günstig ist; eine innere Beziehung habe ich weder zu dem Mann, noch zu seinem Werk. Eine Aufgabe also, die ganz kühl und formalistisch zu bewältigen wäre. Noch habe ich nicht die leiseste Ahnung, wie.⁹³

Die anfängliche Reserve Franksens verfliegt schnell; zügig arbeitet er am Drehbuch, knapp ein Jahr nach dem Aufkommen der Idee kann er eine erste Fassung des Buches abschließen.⁹⁴ Das Thema hat ihn nun wirklich in Beschlag genommen, auch über die Fertigstellung dieses Skripts hinaus. Ein weiteres Jahr später – Franksen steckte längst mitten in den Vorbereitungen zum Film *Nach der ersten Zukunft* über den Schriftsteller Jurek Becker, der dann 1990 ausgestrahlt werden konnte – notiert Franksen: „Innerlich beschäftigt mich Becker noch nicht sehr; meine Gedanken kleben am Kerr.“⁹⁵ Besonders beschäftigt ihn die Frage nach dem geeigneten Filmformat. Einerseits lädt die schillernde Figur Alfred Kerrs zu einer kreativen, freien Umsetzung ein. Andererseits spricht die gute Quellenlage für einen dokumentaristischen Ansatz. Hinzu kommen widersprüchliche Anregungen der Beteiligten. 1990 notiert Franksen im Arbeitstagebuch:

Ende Mai war ich [...] in London und habe mit frau kerr [sic, gemeint ist Tochter Judith, CR] gesprochen. Sie bestärkte mich darin, einen dokumentarfilm [sic] zu machen; Komatzki [der zuständige sfb-Redakteur, CR] will eigentlich ein ‚experimentelles fernsehspiel‘. [sic] mir unklar, wie ich mich aus der affäre ziehen soll. [sic]⁹⁶

⁹³ [Collegeblock 1], JFN 1004, S. 13.

⁹⁴ Am 26. August 1989 schreibt er in sein Tagebuch: „Anfang der Woche beendete ich das Kerr-Drehbuch“, Ebd., S. 23.

⁹⁵ [Collegeblock 14], 1998, JFN 1016, S. 7, Eintrag vom 9. September 1989.

⁹⁶ [Collegeblock 1], JFN 1004, S. 25, Eintrag vom 15. Juni 1990.

Schließlich findet er in der Form der Semi-Dokumentation einen Kompromiss, der auf Zustimmung der Redaktion trifft. Im Oktober 1990 lädt sie zu ersten, konkreten Produktionsbesprechungen ein,⁹⁷ am 21. März 1992 schließlich wird der Kerr-Film ausgestrahlt.

Er beginnt mit einer Irritation: Die ersten drei Minuten des Films drehen sich weder um Kerrs Werk als Theaterkritiker noch um seine politische Publizistik. Das Thema ist zunächst das tödliche Attentat auf Walther Rathenau, dem Außenminister des Deutschen Reiches, im Jahre 1922. Kerr kommt zu Wort, indem er seine Freundschaft zu Rathenau und den Schock über dessen Ermordung beschreibt.

Ich war mit Walther Rathenau mehr als zwanzig Jahre befreundet. Lange lebten wir als Nachbarn im Grunewald. Am 24. Juni 1922, vormittags trat eine Verwandte meiner Frau bei uns ein, zitternd vor Erregung, und sprach mit leiser Stimme: „Sie haben Rathenau erschossen – da drüben liegt er.“ Sie zeigte durch die Grunewaldbäume nach der Königsallee. Der Mord geschah ein paar hundert Meter von unserer Wohnung.⁹⁸

Die Aussage gibt Franksen Gelegenheit, verschiedenstes Bildmaterial über Rathenau zu einer rasanten Collage zu montieren: Autofahrt mit einem offenen Mercedes durch Berlin-Grunewald und zum Ort des Anschlags an der Koenigsallee, ein historisches Photo vom Tatort, das Portraitgemälde Rathenaus von Edvard Munch und schließlich – nach einem Schwarzbild mit eingespieltem Knall (Schuss) – eine Nahaufnahme des Ministers. Nach dieser Sequenz erscheint erstmals der Darsteller Alfred Kerrs (Peter Matić) im Bild. Er spricht eindringlich und direkt in die Kamera.

Walther, der manchmal in diesem Auto mich morgens in die Stadt mitnahm, wird (beim ersten Schuß zu Tode getroffen in einer Tausendstelsekunde, zwischen dem Knall und der Wirkung,) immerhin funkthaft gewußt haben, was

⁹⁷ „Nach Berlin [aus Italien] zurückgekehrt verfasste ich eine[] 2. Fassung des ‚Kerr‘, und es scheint nun so auszusehen, als gingen wir tatsächlich in die produktions-besprechungen [sic]“, notiert Franksen am 5. Oktober 1990, Ebd., S. 31.

⁹⁸ „Es–hat–gelohnt“, JFN 56, S. 1.

vorging. Was hat er gefühlt? Vielleicht eine Bestätigung dessen, was er im Grunde schon für möglich hielt. Und doch vielleicht ein letztes Erstaunen.⁹⁹

Franksen macht neugierig auf Kerr, indem er zunächst ‚über Bande‘ spielt. Er richtet seinen Blick auf den Mord am Juden Rathenau, um auf die politische Situation zu verweisen.¹⁰⁰ Aggressive Judenfeindlichkeit und deutsch-nationaler Chauvinismus kommen bei diesem tödlichen Anschlag zusammen. Diese unglückselige Verquickung wird Kerr, ebenfalls Jude, noch in seinem Exil beschäftigen. 1935 legt er *Walther Rathenau. Erinnerungen eines Freundes* im Exilverlag Querido in Amsterdam vor.¹⁰¹ Aus diesem Werk zitiert Franksen im Rahmen dieses ganz sicher nicht zufällig gewählten Einstiegs, der die frühe Hinwendung zu einem latenten Antisemitismus in der Weimarer Republik markiert, der spätestens mit Hitlers Machtantritt Kerrs Leben und Werk zu zerstören droht. Drei Minuten nach Eröffnung des Films erfolgt der Sprung in die Chronologie: „Ich bin zu Breslau in der Weihnacht 1867, nicht lang nach zwölf Uhr geboren.“¹⁰²

Dieser Einstieg ist bedeutend einprägsamer als die Anfangssequenz, die ursprünglich geplant war. In der ersten Fassung seines Drehbuches hatte Franksen vorgesehen, mit Kerrs Exil zu beginnen. So eindringlich dieses Zitat in Schriftform wirken mag, so wenig geeignet ist es für die ersten Sekunden eines Fernsehfilms.

Leicht bewölktter Himmel (vom Flugzeug aus).

KERR (Off:) England. Man schreibt Herbst 1940. Im Ohr – nein: in der Seele klingen Winston Churchills Worte nach, unvergesslich. Es ist war [sic]: in keinem menschlichen Kampf hatten so Viele [sic] so Weniges [sic] so Vieles zu danken. Das gilt auch für uns, wir gehören dazu: wir Fremden; wir Verbannten; wir Gäste.¹⁰³

⁹⁹ Ebd., S. 1–2.

¹⁰⁰ Immer wieder beschäftigt Franksen dieses historische Ereignis, er thematisiert es auch in den nachfolgenden Filmen *Die Rathenau* und *Die Koenigsallee*.

¹⁰¹ Alfred Kerr, *Walther Rathenau. Erinnerungen eines Freundes*, Amsterdam 1935.

¹⁰² „Es-hat-gelohnt“, JFN 56, S. 2.

¹⁰³ „Es-hat-gelohnt“, JFN 53, S. 1. Die Sequenz zu Walter Rathenau war in dieser Fassung ebenfalls vorgesehen, allerdings erst ab Seite 23 des Drehbuches.

Da nicht Kerr, sondern der Blick aus einem Flugzeugfenster gezeigt werden sollte, erschlösse sich dem Zuschauer die Quelle dieser Zeilen vorerst nicht. Zudem ist die Übersetzung des Churchill-Zitates so holperig und im Manuskript durch fatale Tippfehler entstellt, dass sie unverständlich wird. Es entstammt der berühmten Rede Churchills vor dem Britischen Parlament, in der er die Royal Air Force dafür würdigt, deutsche Luftangriffe im Sommer 1940 trotz bescheidener Ausstattung bravourös abgewehrt zu haben: "Never in the field of human conflict was so much owed by so many to so few."¹⁰⁴ All das wird durch die im Drehbuch vorgesehene Einbindung in den Film nicht klar. Nach dem Ursprungsentwurf wäre dieses Zitat der Auftakt gewesen zu einer verwirrenden Parallelerzählung zwischen Berlin und London, die sich unabhängig von zeitlichen und räumlichen Abläufen fortgesetzt hätte.¹⁰⁵

Im Laufe seiner mehrjährigen Arbeit am Drehbuch entschied sich Franksen jedoch für eine zunehmend chronologische und auf weniger Spielorte eng geführte Struktur. In einer Zwischenfassung fällt zunächst der einleitende Block zu Churchill einer Streichung zum Opfer, sodass der Film mit einer autobiographischen Notiz zu Kerr begonnen hätte, klassisch bebildert mit „Historische[r] Stadtlandschaft Breslau“ und „Jugendbildnis“ bzw. Photos vom „Geburtshaus Kerrs“.¹⁰⁶ In der schließlich realisierten, der sogenannten 2. Fassung des Drehbuches ist diesem Block dann der eingangs beschriebene Einleitungsteil über Rathenau vorangestellt. Sie werden untermauert mit den Davidsbündlertänzen von Robert Schumann, die, wie der Zuschauer in einem späteren Teil des Filmes erfährt, eine besondere Bedeutung für Kerr haben:

Die Melodie von allerhand Schumannschen Davidsbündlerklängen hat mich in Jahr und Tag nicht verlassen. [...] [D]iese Rhythmen sind wie ein Gleichnis für Künstler, die wissen, daß sie am Leben sind; die einen lachend leiden-

¹⁰⁴ Winston Churchill, The Few. Speech to The House of Commons, House of Commons, London 1940.

¹⁰⁵ Vgl. „Es-hat-gelohnt“, JFN 53, S. 4.

¹⁰⁶ „Es-hat-gelohnt“, JFN 55, S. 1.

schaftlichen Anteil an Erneuerungen menschlicher Dinge fühlen. (Ich) will den Schutzherrn dieses Davidsbundes zum Schutzherrn der Kritik machen. In einem eigenen Zusammenhang: ich fordre vom wahren Kritiker: „Er gebe die Kritik des Hasses und der Liebe, temperiert durch historische Gerechtigkeit. Davidsbündlerkritik, die gleich dem biblischen König David zwei Werkzeuge liebt: die Schleuder und die Harfe.“ Für den Kritiker sind, wie ich glaube, diese zwei Werkzeuge symbolisch: die Schleuder und die Harfe.¹⁰⁷

Mehrfach kommt Franksen auf diese Melodien zurück, setzt sie als musikalisches Leitmotiv ein. Das optische Äquivalent dazu ist die Schreibstube Kerrs, liebevoll eingerichtet bis ins Detail. Immer wieder führt die Handlung in dieses Zimmer, mal reflektiert Kerr dort über seine Erlebnisse, mal arbeitet er dort an Theaterkritiken. Der Kerr-Darsteller Peter Matić durchschreitet würdevoll den Raum, raucht eine Zigarette am Schreibtisch oder hantiert mit seiner Lesebrille. Mit stilvollem Tweed-Anzug und mehreren Fingerringen ausgestattet drückt er eine Distinguirtheit aus, die auch auf Originalphotos festgehalten ist. Dieser Dresscode bestimmte seinerzeit auch Kerrs Auftritt im Zuschauerraum der Theater. Kerr wusste sich zu inszenieren und damit Respekt in der Berliner Theaterszene einzufordern. Man kann lebhaft zustimmen, wie der Schriftsteller und Kritiker Hans Sahl in jungen Jahren das Original wahrgenommen hat:

Kurz vor der Premiere, kurz bevor der Vorhang hochging, stand unten [...] im Mittelgang in der ersten Reihe ein Herr in einer Art von Gehrock mit einem Vatermörder, so einem altmodischen Kragen, hat ein kleines Bärtchen daß [...] wie ein kleines Aperçu auf der Oberlippe stand, und er stand dort und es ging von ihm eine [...] gewisse Autorität [aus]. Er stand auch da mit dem Gesicht zum Parkett und wollte von allen gesehen werden. Er war ein Bestandteil einer Premiere.

Am Morgen danach erschien, wie Hans Sahl in seinem O-Ton ebenfalls berichtet, bereits die Vornotiz von Kerr. Diese übermittelte der Kritiker bereits in der Pause telefonisch der Zeitungsredaktion und fasste darin in

¹⁰⁷ „Es–hat–gelohnt“, JFN 56, S. 10.

knappen Strichen seine ersten Eindrücke zusammen. Der prägnante Stil, den Kerr in die Theaterkritik brachte, hat das Genre geprägt – zu Kerrs Lebzeiten und darüber hinaus. Seiner Ansicht nach ist die Theaterkritik gar die vierte Gattung neben Epik, Dramatik und Lyrik. Dazu befragt Franksen Marcel Reich-Ranicki, der leidenschaftlich und sichtlich begeistert Kerr würdigt – und dazu auch Bezug nimmt auf Kerrs Vorliebe für die Davidsbündlertänze, die Robert Schumann als radikale Kritik am Wagnerianismus verstand. Reich-Ranicki extemporiert in freier Rede und spricht dabei direkt in die Kamera; eine Assoziation folgt auf die nächste. Insgesamt summieren sich seine Ausführungen auf 3:42 Minuten. Jan Franksen erkennt sofort den Gewinn des spontan-impulsiven Auftritts des damals sicherlich berühmtesten Literaturkritikers für den Film und lässt Reich-Ranicki also gewähren. So entsteht ein ungeschnittener Kurzvortrag, dem man gerne folgt. Um einen Eindruck von der außerordentlichen Wirkung zu vermitteln, sei der Wortlaut des ungewöhnlich langen Statements hier vollständig zitiert:

Alfred Kerr war ein Philologe und ein Journalist. Aber seine Kritiken waren weder philologische Gutachten noch journalistische Berichte. Er hat die Steifheit und die Trockenheit aus der deutschen Kritik vertrieben. Seine Instrumente waren die Schleuder und die Harfe. Liebe wollte er in der Kritik sehen – und Hass! Beides war für ihn wichtig. Er schrieb bruchstückhaft. Dem Aphoristischen galt seine große Liebe. Immer wieder hat er neu angesetzt in seinen Kritiken. Sie sollten möglichst knapp und möglichst suggestiv sein. Er geriet in Begeisterung und er konnte wie kein anderer vor ihm in der deutschen Kritik und kein anderer nach ihm die Leser in Begeisterung versetzen. Und so gab es zu seinen Zeiten im Deutschen Reich mehr Kerr-Bewunderer als Theaterenthusiasten, denn Zehntausende, wenn nicht Hunderttausende, in Aschaffenburg, Flensburg und Konstanz lasen seine Kritiken, Menschen, die nie die Chance hatten, nach Berlin zu kommen, und auch die Vorstellungen zu sehen. Denn er, Kerr, hat aus der Kritik ein Spektakel gemacht, ein öffentliches, geistiges Spektakel, wie es wiederum vor ihm nie [eines] gegeben hat. Er glaubte an die Erlösung durch das Theater – nicht unbedingt – aber an die Erlösung durch die Theaterkritik. Theorien waren ihm fremd, von Programmen wollte er nun gar nichts wissen. Aber, als er alle seine Kritiken las, um einen Band zusammenzustellen, den ersten Band seiner Kritiken, da hat

er sich auch einmal eine Theorie geleistet. Warum nicht? Das macht ja den Schriftstellern immer Spaß! Und die Theorie lautet etwa so: Die Dichtung zerfällt in Epik, Lyrik und Dramatik. So bis heute! Ab heute – sagte Kerr – Epik, Lyrik, Dramatik und Kritik. Er hat angeknüpft nicht an Lessing, sondern an die jungen Romantiker, an Friedrich Schlegel, August Wilhelm Schlegel, an Novalis. Was heißt das? Lessing sagte: Der Kritiker, der Rezensent muss nicht besser können, was er tadeln. Die Romantiker sagten, die jungen, der Kritiker muss ein Dichter sein. Er muss das, was er urteilt selber machen und noch besser machen. Das eben war auch Kerrs Theorie: Der Kritiker müsse ein Dichter sein. Ja, war das nicht eigentlich ein Missbrauch der Kritik? Sicher ist, dass er sie ganz und gar seinen persönlichen, literarischen Zielen untergeordnet hat. Aber, wenn es ein Missbrauch war, dann war es der glanzvollste in der Geschichte der Kritik. Er, Alfred Kerr, hat aus dem Kritiker eine beinahe mythische Figur gemacht. Und wenn man ihm auch Eitelkeit vorwarf, nun ja, die Eitelkeit war der Motor seiner kritischen Prosa. Er mag eitel gewesen sein, aber keiner hat für das Theater, für das Drama seiner Epoche so viel getan, wie er, Alfred Kerr.

Theaterkritik als Spektakel: Was man sich darunter vorstellen kann, zeigt Franksen, als er im Verlauf des Films sechs exemplarische Theatervorstellungen und Kerrs Reaktionen darauf nachstellt. Er beginnt, wie bereits erwähnt, mit *Vor Sonnenaufgang*, dem Stück, das Gerhart Hauptmann dank Kerrs Engagement und unbestrittener Herrschaft über das deutschsprachige Theater zum Durchbruch verhalf. Franksen entschließt sich allerdings, nicht direkt in die Inszenierung einzusteigen, sondern kontextualisiert sie auf zwei Ebenen. Zunächst stellt er die Erstaufführung in ihren historischen Zusammenhang. Authentisches Klammermaterial aus Berlin vor der Jahrhundertwende mit akkurat gekleideten Passanten, marschierenden Soldaten und prunkvollen Fassaden wechseln sich ab mit Sequenzen aus Fabriken, von ratternden Industriemaschinen, Männer an Güterloren und Kinderarbeitern, die Öfen befeuern. Immer wieder werden Details des großformatigen realistischen Gemäldes *Das Eisenwalzwerk* von Adolph von Menzel eingeblendet – im Film dient es als Vorbote des Hauptmannschen Naturalismus. Im Kommentartext erfährt der Zuschauer vom Wer-

degang Kerrs („*Studium, Promotion, erste Schreiberfolge*“¹⁰⁸, 1895 Beginn der Laufbahn als Theaterkritiker, erste Begegnung mit Hauptmann) und den Rahmenbedingungen der zu kritisierenden Aufführung:

Das Berliner Theater stand damals unter dem Diktat der preußischen Polizeizensur. Die Forderung nach einer freien Bühne für die unterdrückte Gegenwartsdramatik wurde 1889 von den prominenten Theaterkritikern aufgegriffen und verwirklicht. Die Zensur wurde umgangen, indem man die Sonntagsvormittagsvorstellungen im Lessing-Theater als Veranstaltungen eines literarischen Vereins deklarierte. [...] Schon als zweite Aufführung brachte [Anm.: der Leiter des Vereins, Otto] Brahm Gerhart Hauptmanns Erstlingsdrama *Vor Sonnenaufgang* heraus. Sie geriet zu einem der größten Skandale der Berliner Theatergeschichte.

Die von Franksen ausgewählte Szene beginnt nicht mit der dramatischen Handlung selbst, sondern mit einer Kamerafahrt, die den Charakter der Inszenierung offenbart: Eine Totale zeigt, dass die Szene in einem Fernsehstudio nachgestellt wird. Von der Decke des Studios hängen Scheinwerfer herab, die Silhouetten von Kameraleuten und ihren Studiokameras sind zu erkennen, ebenfalls kann man die Dekoration einer anderen Produktion im Dunkeln erahnen. Ein Schriftinsert kündigt an: „GERHART HAUPTMANN, ‚Vor Sonnenaufgang‘, 1889“. Dieser Auftakt ist nach der brechtschen Maxime des epischen Theaters gestaltet: Der Gestus des Zeigens wird durch nichts gestört. Die Offenlegung des Produktionsvorgangs ist höchstes Gebot. Einfühlungs- und Suggestionsangebote werden strikt unterbunden. Deshalb auch nähert sich die Kamera schleichend der Bühne, sodass man sofort erkennt, wie die Schauspieler außerhalb des Szenenbildes auf ihren Auftritt warten. Es senkt sich ein Kulissen-Element, das die Photographie eines Zuschauerraumes überdeckt. Kaum ist die Dekoration komplett, treten die Darsteller ins Bild: Sabine Wegner (hier als Helene, im weiteren Verlauf übernimmt sie fast alle Frauenrollen der thematisier-

¹⁰⁸ Ebd., S. 4.

ten Theaterstücke) und Axel Wadtke (der später noch als Melchior, Gessler, Karl Thomas und Galy Gay zu sehen sein wird).

LOTH: Lesen Sie ... na! ... kennen Sie den Kampf um Rom von Dahn?

HELENE: Nein! Dient das Buch einem praktischen Zweck?

LOTH: Einem vernünftigen Zweck überhaupt. Es malt die Menschen nicht, wie sie sind, sondern wie sie einmal werden sollen.

HELENE: Das ist schön. (Kleine Pause) Man redet soviel von Zola und Ibsen. Sind das große Dichter?

LOTH: Es sind gar keine Dichter, sondern notwendige Übel, Fräulein. Was Zola und Ibsen bieten ist Medizin.

HELENE (unwillkürlich): Ach, dann wäre es doch vielleicht für mich etwas.¹⁰⁹

So führt der etwa fünfhalbminütige Ausschnitt ins Stück, der darüber hinaus einen guten Einblick in die folgenden Konfliktlinien gibt. Der Dialog zwischen dem intellektuellen Loth und der bäuerlichen, aber aufgeweckten Helene offenbart zudem den politischen Charakter des Dramas.

HELENE: [...] welche Verhältnisse nennen Sie zum Beispiel verkehrt?

LOTH: Es ist zum Beispiel verkehrt, den Mord im Frieden zu bestrafen und den Mord im Krieg zu belohnen. Es ist verkehrt, den Henker zu verachten und selbst, wie es die Soldaten tun, mit einem Menschenabschlachtungsinstrument, wie es Degen und Säbel sind, stolz herumzulaufen. Verkehrt ist es, die Religion Christi, diese Religion der Duldung, Vergebung und Liebe, als Staatsreligion zu haben und dabei ganze Völker zu vollendeten Massenschlächtern heranzubilden. Es kostet Mühe, sich durch alle diese Verkehrtheiten hindurchzuringen; man muß früh anfangen.¹¹⁰

Mit einer Schwarzblende endet die Sequenz. Kerr erscheint. Aufrecht steht er in seinem Arbeitszimmer, vor seinem Schreibtisch, im Zentrum des Bildes.¹¹¹ Er beginnt, über seinen Eindruck von der Uraufführung

¹⁰⁹ Ebd., S. 5.

¹¹⁰ Ebd., S. 7.

¹¹¹ Es ist auffällig, dass sich Franksen bei den Auftritten des Kerr-Schauspielers sehr eng an den wenigen Originalphotographien Kerrs orientiert, siehe dazu: Haarmann u. a. (Hrsg.), Alfred Kerr, Lesebuch.

zu sprechen. Aus dem Hintergrund ist das Geräusch einer mechanischen Schreibmaschine zu vernehmen. Woher es kommt, wird erst durch eine allmähliche Veränderung des Bildausschnittes offenbar: Hinter einem hohen Bücherstapel tritt eine Sekretärin ins Bild. Nun ist deutlich: Kerr diktiert eine Kritik.

Anno dazumal waren wir kaum losgelassen in die freie Welt; ahnungsvoll; frech; mit der hohen Liebe für ein Mädchen und der Brunst für eine Kellnerin; voller Wünsche für die Erdentwicklung; und saßen im zweiten Rang. Wir fühlten einen Dichter sich auf Deutschland herniederlassen. Freiheit und Frühling. Alle guten Geister führten ihn herauf. Nicht etwa das Holde zwischen einem gewissen Alfred Loth und einer gewissen Helene, so lieb es sang, gab den Ausschlag. Sondern das andere, das im Winde winkend wehte. Freiheit! Freiheit! Freiheit! Es sollte vorüber sein, bei uns, mit dem Leeren und Spießigen; mit dem Hinwegtasten von dem, was für das Innerste ganzer Menschen bewegend war. Hier stand ein Deutscher; einer, der etwas öffnete. Einer, der nicht bloß Schönheit – sondern vor allem ein Paroli gab. Ein Kerl. Ein Umstrahlter. Und ein menschlicher Mensch. Abwehr schnob durch den Saal. Die Bürger schäumten. Oben standen wir auf und riefen: „Maul halten...!!“ Und ich schrie: „Hauptmann... Hauptmann! ...“¹¹²

Damit deutet Franksen an, welchen Eindruck Hauptmann auf den jungen Kritiker machte durch die Direktheit von Handlung und Sprachgestaltung. Dass die Szene einer Abtreibung auf der Bühne, angedeutet hinter einem großen Sofa, in damaliger Zeit einen handfesten Theaterskandal auslöste, leuchtet sofort ein – ein Arzt soll aus Protest gar seine Geburtszange auf die Bühne geworfen und die Aufführung schimpfend verlassen haben. Davon ist im Film keine Rede. Franksen will etwas anderes aussagen: Welche kulturelle und gesellschaftliche Bedeutung Kerr dem Autor Hauptmann und dem Regisseur beimisst. Die Tochter Judith Kerr

¹¹² Was Franksen verschweigt: Es handelt sich nicht um eine Kritik der Uraufführung, sondern Kerr erinnert sich 20 Jahre später aus Anlass einer Gedenkaufführung an seine Reaktion: Alfred Kerr, „Gerhart Hauptmann: Vor Sonnenaufgang“, in: Der Tag, 2. Dezember 1909, zit. nach: Alfred Kerr, „Ich sage, was zu sagen ist“. Theaterkritiken 1893–1919 (Werke in Einzelbänden / Alfred Kerr VII,1), Frankfurt am Main 1998, S. 404–407.

erzählt, dass ihr Vater auch private Kontakte zu Hauptmann geknüpft hat. Sie erinnert sich an den Moment, da Kerr und Hauptmann Bruderschaft getrunken haben: Die Seniorin berichtet amüsiert, dass ihr damals, als sie acht Jahre alt war, der Vater ein Schlückchen Champagner angeboten habe, „denn er wollte, dass wir uns daran erinnern“ – dieses Ziel habe er durchaus erreicht.

Fünf weitere Theaterstücke präsentiert Franksen auf diese Weise: Ein geleitet werden die Spielszenen stets durch einen Kamerablick hinter die Kulissen – zumeist Variationen von „relativ abstrakten Aufnahmen einer Drehbühne mit Versatzstücken sowie weiteren Nah-Einstellungen der Bühnenmechanerie“¹¹³. Es folgt eine kurze, exemplarische Spielszene im angedeuteten Bühnen- und Kostümbild. Schließlich diktiert Kerr seine Gedanken dazu – ergänzt durch O-Töne Dritter. Zu Wort kommen im Film die Kinder Judith und Sir Michael Kerr und die Exil-Publizisten Sebastian Haffner und Alfred Joachim Fischer. Die aufgerufenen Stükke sind Henrik Ipsens *Gespenster*, Frank Wedekinds *Friühlings Erwachen*, Schillers *Wilhelm Tell* in der expressionistischen Interpretation durch Leopold Jessner, Ernst Tollers *Hoppla, wir leben!* und Bertolt Brechts *Mann ist Mann*. Franksens Umsetzung der Toller-Inszenierung sticht aus dieser Reihe hervor, da dem Filmemacher hierbei besondere Kreativität abverlangt wurde – und zudem Fingerspitzengefühl bei der Gewichtung der Verdienste von Autor und Regisseur: „Triumphator der Aufführung am Nollendorfplatz“, das weiß nämlich Franksen sehr wohl, „war nicht der Autor Toller, sondern der Regisseur Piscator.“ Der Grund liegt in der besonderen Umsetzung, die Herbert Jhering, der erklärte Kerr-Gegenspieler auf dem Gebiet der Berliner Theaterkritik, mit den Worten zusammenfasst: „Dieses Bühnenbild, dieser Apparat mit verschiebbaren, durchsichtigen Wänden, Projektionsflächen und Filmschleiern vorn und hinten, gibt alles her. Eine phänomenale, technische Phantasie hat Wunder geschaffen.“¹¹⁴ All dies

¹¹³ „Es–hat–gelohnt“, JFN 56, S. 4.

¹¹⁴ Herbert Jhering, „Hoppla, wir leben!“. Piscator-Bühne, in: Berliner Börsen-Courier (1927) 414, zit. nach: Theater in Aktion. Kritiken aus drei Jahrzehnten 1913–1933, Berlin 1987, S. 282–285.

sind Kunstgriffe, die auf der Bühne offenbar eine beeindruckende Wirkung erzielt haben – auf dem Fernsehschirm jedoch ihren Reiz einbüßen müssten. Es galt also, äquivalente Techniken zu finden, um Piscators faszinierend neuen Regieansatz sinnhaft machen zu können. Franksen setzt zu diesem Zwecke auf eine Photocollage, die immer stärker vergrößert wird. Sie zeigt eine heruntergekommene Arbeiterwohnung, in der Tollers Handlung spielen könnte. Diese kommentiert Franksen wie folgt:

Ein Revolutionär, Karl Thomas, verliert, anno 1919 kurz vor der Hinrichtung begnadigt, den Verstand. Er bleibt acht Jahre im Irrenhaus und kehrt, anno 1927, in eine veränderte Welt zurück. [Der] Revolutionär findet einen alten Kameraden aus der Delinquentenzelle als Minister des neuen Staates wieder, sein Mädchen als eine von der Liebe emanzipierte Agitatorin. Arbeitslos schmarotzt er bei ihr, bis sie ihn hinauswirft ...¹¹⁵

Das Bühnenbild ist bewusst stilisiert, statt besagter Projektionsfläche setzt Franksen eine Bild-im-Bild-Montage ein. In den oberen, rechten Quadranten der Bildfläche montiert er Fremdmaterial und illustriert damit, untermalt von Projektorengeräuschen, welche historischen Einschnitte Karl Thomas während seiner Zeit im Irrenhaus verpasst hat:

- 1919 Vertrag von Versailles.
- 1920 Börsenunruhen in New York.
- 1921 Faschismus in Italien.
- 1922 Hunger in Wien.
- 1923 Inflation in Deutschland.
- 1924 Lenins Tod in Moskau.
- 1925 Gandhi in Indien.
- 1926 Kämpfe in China.

Die entsprechenden Jahreszahlen werden per Computer-Trick nach damaligem Standard (stark ruckelnd und verpixelt) auf das Bild montiert und dann bis zur Unlesbarkeit herausgezoomt. Dazwischen ist immer wieder die Totale einer Zelle zu sehen, in der Thomas hinter Gittern sitzt. Schließ-

¹¹⁵ „Es-hat-gelohnt“, JFN 56, S. 26.

lich wird sogar eine tickende Uhr in Nahaufnahme halbtransparent überblendet. Von sich vergrößernden Jahreszahlen über abrupte Ortswechsel bis hin zu Doppelbelichtungen: Franksen zieht alle Register seiner Filmarbeit, die sich so auf der Theaterbühne überhaupt nicht hätten umsetzen lassen. Gerade damit trifft er den Kern der Piscator-Inszenierung, die durch den Einsatz der damals neuesten Bühnentechnik (Filmaufnahmen, Spruchbänder, Umbau des Bühnenraums) Maßstäbe setzte. Durch eine wie auch immer geartete Imitation des Original-Bühnenbildes wäre ihm dies vermutlich nicht gelungen.

Der Lebenslauf Kerrs wird im Film nicht nur anhand seiner Theaterkritiken nachgezeichnet, sondern auch unter Bezugnahme auf seine Weltanschauung – angefangen mit seiner Haltung zum Judentum. Das „Schma Iisroel“, so Kerr, „diese dunkel-machtvollen Klänge, sind für meine Weltkenntnis, wie sich versteht, nicht mehr gültig. Sie haben jedoch ewige Geltung für meine Phantasie.“¹¹⁶ Als roter Faden durch diesen zeitgeschichtlichen Teil, der im Verlauf des Filmes immer weiter fortgeschrieben wird, lässt sich Kerrs Identifikation mit Deutschland erkennen. Zunächst, noch vor dem Ersten Weltkrieg, erscheint Kerr als glühender Patriot, der sich nicht scheute, Haßgedichte auf die Feinde Deutschlands zu veröffentlichen:

Als ich zum ersten Mal einstens aus Frankreich heimkam, ging ich, am Abend war es, ans Klavier; spielte Schumann (aus Zwickau), spielte Beethoven; Akkorde, Pausen, Scheidungen, Stillen, Fragen, Rufe dieses L. van Beethoven – und wußte, daß ich ein Deutscher bin ...¹¹⁷

Ein erster Einschnitt ist der Erste Weltkrieg, den Franksen eindringlich darstellt durch Original-Filmmaterial, das mit sogenannter toter Atmo untermalt wird, vulgo mit Stille. Die Inflation Ende der 1920er Jahre thematisiert Franksen anhand eines Ausschnittes aus Hans Richters Essayfilm *Inflation* (1927), der bereits im Theoriteil der vorliegenden Arbeit

¹¹⁶ Ebd., S. 4.

¹¹⁷ Ebd., S. 22.

Erwähnung fand: Geldscheine und Münzen stürzen in schwarze Leere, der Bankier lüftet seinen Hut, um zu betteln. Starke expressionistische Einstellungen, die die Verzweiflung jener Tage verbildlichen. Kerr jedoch, so heißt es im Text, bleibt „ein tapferer Verfechter der Weimarer Republik“ bis zu ihrem Ende. Die Machtübergabe an die Nationalsozialisten wird ohne viele Worte visualisiert durch den Blick auf eine Theaterbühne: Der Eiserne Vorhang fällt unter schrillendem Läuten des Warnalarms. In Deutschland herrscht nun „Hitler, das ist der Mob, der Nietzsche gelesen hat. Das ist der Mussolini im Ausverkauf. Das ist der Ochlokrat, der den Individualisten äfft. Das ist die Brutalität per Nachmachung...“¹¹⁸ Wie zuvor die Alarmglocke des Theaters, so schreckt dann das Telefon in Kerrs Arbeitszimmer den Zuschauer auf. Am Apparat teilt man mit: Kerr werde der Pass entzogen. Er weiß, was das bedeutet. Schnellstmöglich verlässt er das Land, „nur den Rucksack über, mit dem Allernötigsten.“¹¹⁹ Von der Flucht informiert Franksen den Zuschauer sehr emotional: Zu Bildern eines Zuges, der den Anhalter Bahnhof verlässt, wird aus dem Off Kerrs Brief an seine Frau Julia verlesen:

KERR (OFF): Liebe süße Maus, bring mir folgendes mit (in dem blonden Koffer; wenn der nicht reicht, auch in dem grünen) –: 1) Die kleine Schreibmaschine, vorsichtig tragen, daß sie nicht herunterfällt! 2) 2 Chrono-Plan-Texte; 3) Hellgrauer Anzug; Neuer brauner Anzug; zwei schwarze Anzüge 4) bunte Hemden soviel wie reingehen ... [...] Süße Maus! – ihr süßen Mäuse! Ich war so glücklich mit Euch dreien ... Zuggeräusche.¹²⁰

Kerr, der Patriot und Beförderer des deutschen Theaters, kommentiert seine Ankunft in Prag mit den Worten: „Ich empfand an diesem Abend das tiefe Glück, jenseits der deutschen Grenze zu sein – und trank erleichtert ein großes, großes Glas Pilsener Bier.“¹²¹ Der Bruch mit seinem „geliebte[n]

¹¹⁸ Aus Kerrs *Die Diktatur des Hausknechts*, zit. nach: „Es – hat – gelohnt“, JFN 55, S. 39.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd., S. 40, Unterstreichung im Original.

¹²¹ Ebd.

Deutschland“¹²² im Gefolge der Vertreibung gipfelt in der Selbstversicherung: „Ich ginge nach Deutschland nie mehr zurück, auch wenn ich es morgen könnte. [...] Ich habe viele Vaterländer in den letzten zweitausend Jahren gehabt, durchquert, verlassen. Jedes Vaterland war, trotz Unbequemlichkeiten, ein Zuwachs.“¹²³ Was Kerr in der Zwischenzeit durchleiden musste, bringt Franksen in markanten Sequenzen auf den Punkt. Nur 38 Sekunden dauert die Passage zur Bücherverbrennung, doch geht sie unter die Haut. Franksen verwendet zunächst die Filmaufnahmen vom 10. Mai 1933, überblendet dann in einen langsam Schwenk über die Buchrücken des damaligen Gesamtwerks Kerrs. Dazu ist der Originalton der Bücherverbrennung zu hören: „Gegen dunkelhafte Verhunzung der deutschen Sprache, für Pflege des kostbarsten Gutes unseres Volkes! Ich übergebe dem Feuer die Schriften von Alfred Kerr.“ Schließlich sind noch einmal die Flammen auf dem Opernplatz zu sehen.

Ein prägendes Erlebnis Kerrs im Exil sind die Luftangriffe auf England, die Franksen zunächst zu Beginn des Films thematisieren wollte. Diese Passage findet nun ihren Platz im Schlussteil des Filmes, der sich fortsetzt durch das Hochziehen des Eisernen Vorhangs, der im Theater den Auftakt für den Beginn einer Aufführung markiert: „Deutschlands Kapitulation“ am 7./8. Mai 1945. Deutschland ist befreit, die Bühnen sind offen für den freien Geist. Es erscheint die Friedenstaube von Picasso, das Symbol des Berliner Ensembles. Doch das Land liegt in Trümmern. 1948 reist Kerr nach Deutschland, zu seiner Frau nach Nürnberg. Über Luftbilder dieser völlig zerstörten Stadt lässt Franksen Kerr folgenden Text sprechen:

Weiter. Man sieht mit achtzig in manchem Punkt klarer: man beobachtet deutlicher, denkt unverhüllter – indem man rückblickend feststellt: das ganze war eine höchst fragwürdige Geschichte. Aber nett. Das meiste, was ringsum geschah, war ein bisschen schwindelhaft, ein bisschen roh, ein bisschen töricht – aber oft auch sehr lieblich. Es waren halt Kinder. Morgen sprengen

¹²² Ebd., S. 22, ein Zitat aus dem Jahre 1903.

¹²³ Aus einem Brief von Alfred Kerr an Kurt Hiller, London 27. Juli 1941, zit. nach: „Es – hat – gelohnt“, JFN 55, S. 44.

diese Kinder vielleicht ihren Planeten ein bisschen in die Luft. Aber irgend jemand wird immer noch übrig sein, der sagen kann, wie herrlich dieses Rätsel gewesen ist. (Hoffentlich sprengen sie nicht.)

Franksen erklärt dazu in einer letztlich verworfenen Fassung des Drehbuches: „Die Diskrepanz zwischen Bild und Wort ist bewußt gesetzt; sie soll Kerrs Optimismus auch angesichts der schauerlichsten Konsequenzen menschlichen Handelns verdeutlichen.“¹²⁴ Somit bereitet die Passage auf die Schlussworte Kerrs vor. Noch einmal erscheint der Kerr-Darsteller im On und lüftet das Geheimnis um den Titel des Filmes.

Unter den Kindern mit ihren Rempeleien und Rüpeleien, die sie Kämpfe nennen, sagte mal ein Überkind, Byron, Folgendes: „Sterben ist leicht... leben ist viel schwerer.“ Wirklich? Ich war ganz gern für das Schwerere. Man sieht zwar, wie es eines Tages kommen wird: Die Agonie ist nicht bequem, Der Atem rasselt ungewohnt, Der Hirnrest haucht trotzdem: Es... hat... ge... lohnt.¹²⁵

Auf eine geplante Inszenierung der Todesstunde Kerrs verzichtet Franken.¹²⁶ Stattdessen liest Michael Kerr vom Blatt einen Text über den Tod des Vaters vor.

September 1948 ist er zum erstenmal geflogen, nach Hamburg. Hat darauf bestanden, am selben Abend ins Theater zu gehen und erlitt einen Schlaganfall während der Aufführung. Hat noch drei Wochen halb gelähmt im British Hospital gelebt und einige Briefe an uns geschrieben. Meine Mutter [...] hat ihm dann geholfen, mit Hilfe eines Arztes ein großes Schlafmittel zu bekommen. Um Mitternacht 11./12. Oktober hat er es genommen. Seine letzten geschriebenen Worte waren: „Ich habe das Leben sehr geliebt, aber es beendet, als es zur Qual wurde.“

¹²⁴ „Es-hat-gelohnt“, JFN 55, S. 47, im Original unterstrichen.

¹²⁵ Ebd., S. 46.

¹²⁶ Im Drehbuch vorgesehen: „Karges Krankenzimmer. Bett, weiß bezogen: Kissen, Decke; Nachttisch. Spot, der sehr langsam eingezogen wird. Die Einstellung sollte durchaus künstlich, ‚inszeniert‘ wirken. (Assoziation: Totenbahre.)“, Ebd.

Der Blick aus einem Flugzeugfenster dient als Schlussbild. Noch einmal sind Worte Kerrs zu hören, dazu Davidsbündlertänze.

Sonniger Schnee über den Wolken. Sieht wie Eswüste aus. Darüber klarer Himmel. Herrlich in leuchtender Verlassenheit; schön und hoffnungslos. Wenigstens hat man es noch einmal gesehn. Glanz – Glanz verwundert miterlebt, vor dem Abkratzen. Man sieht vielleicht noch (wer weiß) ganz andre Schneegefilde – und sie werden nicht besonnt sein.

Es... hat... gelohnt ist ein herausragendes Beispiel für Franksens Ansatz, anhand der Brüche in persönlichen Lebensgeschichten auf geschichtliche Umstände hinzuweisen. Mitunter lassen sich die von ihm gewählten Biographien auch ins Verhältnis zueinander setzen und ergänzen sich. Besonders starke Querverweise bestehen zwischen seinem Kerr- und Rathenau-Film.

4.3.3 *Die Rathenaus*

Walther Rathenau, der im Kerr-Film bereits Erwähnung fand, zog Jan Franksens besondere Aufmerksamkeit auf sich. Über Jahre hinweg sammelte und studierte er Material über dessen Leben und Werk. Schließlich widmete er ihm und seinem Vater einen eigenen Film, der 1994 ausgestrahlt wurde: die gut einstündige Semidokumentation *Die Rathenaus*. Dem Industriellen und Politiker spricht Franksen eine historische Schlüsselrolle zu: „Ich denke Rathenau ist, gerade in seiner Gebrochenheit ein wirkliche[r] ‚Held‘ dieses Jahr[h]underts.“¹²⁷ Nachdem sich 1992 schlagartig die Quellenlage verbesserte, warb er sogleich für eine filmische Umsetzung. Franksen schreibt in seinen ersten *Skizzen* zum Thema:

Der Nachlaß von Walther Rathenau galt bis vor kurzer Zeit als verschollen. In diesem Jahr (1992) tauchte er völlig unerwartet in einem Moskauer Archiv wieder auf. Das Gesamtkonvolut wird auf 60 – 70 000 Blätter geschätzt

¹²⁷ Brief von Ann Schäfer, arte-Redaktion, an Jan Franksen, 15. Juli 1997, JFN 49, S. 2.

(Briefe, Zeichnungen, Fotos, Materialien zur Tätigkeit in der AEG, politische Aufzeichnungen). Laut Prof. [Ernst, CR] Schulin, dem Herausgeber der tex-kritischen [sic] Ausgabe der Werke Rathenaus, ist wohl nicht aufgrund der neuen Materialien mit einem völlig neuen Rathenau-Bild zu rechnen, aber nuancierter, aufschlußreicher und erklärbarer dürfte uns nun vieles Aus [sic] seinem Leben und seiner vielseitigen Tätigkeit werden. Der Nachlaß soll im ersten Halbjahr 93 nach Deutschland transferiert werden (Bundes-Archiv Koblenz) und erschlossen werden.¹²⁸

Am 18. November 1992 hatte Franksen schließlich trotz parallelaufender Projekte ein erstes Exposé verfassen können, welches er bei der Abteilung Fernsehspiel des sfb einreichte. Im Anschreiben erwähnt Franksen, dass der geplante Film im Zusammenhang mit *Es... hat... gelohnt* stehe.

Ich erlaube mir eine kleine Anregung: Sie sprachen davon, daß ein Rathenau-Film nicht isoliert stehen sollte, vielmehr den Platz in einer kleinen Reihe finden sollte. Ich könnte mir vorstellen, daß man einen solchen Film mit meinem Kerr-Film in Beziehung setzen könnte und darüberhinaus [sic] noch einen dritten Film ins Auge fassen konnte. Mein Vorschlag: Theodor Lessing.¹²⁹

Von einem Lessing-Film war später nicht mehr die Rede; eine dreiteilige Reihe kam dennoch zustande. Zunächst bekam Franksen den Auftrag zum Film *Die Rathenau*, später kam der Straßenfilm *Die Koenigsallee* hinzu, der sich dem Wohnviertel von Kerr, Rathenau und anderen prominenten, jüdischen Intellektuellen wie Samuel Fischer und Lion Feuchtwanger widmete.

Unter dem Arbeitstitel *Von kommenden Dingen*, den Franksen einem der Hauptwerke Rathenaus entliehen hat, skizzierte Franksen,

daß es in diesem Film nicht nur um den „Praktiker“ Rathenau, den Wirtschaftsführer und Politiker gehen wird, sondern auch um den sozialpolitischen Visionär, der seine diesbezüglichen Vorstellungen in einem reichhaltigen schriftstellerischen Werk dargelegt hat. Vor allem seine beiden Hauptwerke

¹²⁸ „Von kommenden Dingen“ (Arbeitstitel), [1992], JFN 84, S. 1.

¹²⁹ Brief von Jan Franksen an Ulrich Thiele, sfb Abt. Fernsehspiel, 18. November 1992, JFN 85, S. 1.

„Die Mechanik des Geistes“ und „Von kommenden Dingen“, in denen er das „Reich der Seele“ jenseits des materialisten [sic] Fortschritts als das eigentliche Ziel der menschlichen Geschichte postuliert, werden zu brücksichtigen [sic] sein. Rathenau, der mehr als 80 Aufsichtsratposten wahrnahm, war zugleich ein inbrünstiger, das Mystische streifender Prophet.¹³⁰

Aufgrund der Vielzahl der Begabungen und Tätigkeiten Rathenaus als Industrieller, Militär, Außenminister und Schriftsteller ist die Materialfülle zu seiner Person üppig – das spiegelt sich auch in den Unterlagen Jan Franksens wider, der unzählige Aufsätze, Bücher und Photographien zu Rathenau ansammelt.¹³¹ In seinen *Skizzen* beschreibt der Regisseur sein Vorhaben wie folgt:

Zur formalen Gestaltung des Films kann beim gegenwärtigen Stand der Überlegungen noch nicht allzu viel gesagt werden. Es wird wohl – was die szenischen Sequenzen anbelangt – von den bereits edierten ‚Gesprächen‘ Rathenaus auszugehen sein; Reichhaltiges Material bilden die Briefe, vor allem der fast 1000 Seiten umfassende Briefwechsel mit Maximilian Harden, dem Herausgeber der ‚Zukunft‘, dessen Mitarbeiter Rathenau war. [...] Über das Persönliche hinausgehend, liegt hier eine Fundgrube von Material, das den Film zum Zeit-Panorama ausdehnen könnte.¹³²

Als weitere Inspirationsquelle kommt eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums hinzu, *Walther Rathenau, Die Extreme berühren sich: 1867–1922*, die vom 9. Dezember 1993 bis 8. Februar 1994 im Berliner

¹³⁰ „Von kommenden Dingen“ (Arbeitstitel), [1992], JFN 84, S. 1.

¹³¹ Photokopien zahlreicher wissenschaftlicher Aufsätze finden sich hier: [Material Rathenau], JFN 100. Ausgewählte Photographien liegen in einer gesonderten Mappe: [Photographien Rathenau], JFN 78. Franksen legte auch eine Presseschau an unter Berücksichtigung der FAZ, der *Berliner Illustrierten Zeitung* und der Zeit: [Zeitungsausschnitte Die Rathenaus], JFN 93. Eine Übersicht über verfügbare Literatur ließ er bei der Autorenbuchhandlung Berlin erstellen: [Buchrecherche Die Rathenaus], JFN 95. Informationen zu den Wirkungsstätten Rathenaus gruppierte er in den Mappen [Arbeitsmaterial Bitterfeld], JFN 96 und [Arbeitsmaterial Denkmalpflege], JFN 97, letztere behandelt sowohl Rathenaus Villa in Brandenburg als auch die Kraftübertragungswerke Rheinfelden. Dazu liegt auch die Verschriftlichung eines Diavortrages vor: Vortrag Kraftwerk Rheinfelden, JFN 99. Hinzu kommen Broschüren der Firma AEG [Arbeitsmaterial AEG], JFN 98.

¹³² „Von kommenden Dingen“ (Arbeitstitel) [II], 18. November 1992, JFN 85, S. 2.

Zeughaus zu sehen war.¹³³ Zudem erhält Franksen Zugang zum Firmenarchiv der AEG, das großzügig Material zur Verfügung stellt.

Mit wissenschaftlichem Eifer und Akribie setzt er sich daran, die gesammelten Unterlagen und Dokumente zu ordnen. Zunächst legt Franksen handschriftlich ein Literaturverzeichnis mit einem eigenen System aus Siglen und Querverweisen an.¹³⁴ Dabei berücksichtigt er sowohl Primärquellen wie Walter Rathenaus *Streitschrift vom Glauben* sowie dessen Briefe (deren Editionen er mit BrI und II abkürzt), aber auch Sekundärquellen wie die Biographie von Ernst Schulin, *Walther Rathenau. Repräsentant, Kritiker und Opfer seiner Zeit*.¹³⁵ Relevante Fundstellen versieht er mit einem Schlagwort („Zur russ. Revolution → Schulin 92“) und setzt sie in Beziehung zueinander. Derartig vorsortierte Materialien arbeitet Franksen in einen maschinenschriftlich verfassten „Strukturplan“¹³⁶ ein und reichert diesen in einem nächsten Schritt zu einer ausformulierten Zitatensammlung an, die er bereits *Rohdrehbuch* nennt. Größtenteils hat er ausgewählte Passagen aus Sekundärliteratur abgetippt, teilweise auch handschriftlich ergänzt¹³⁷ oder in kopierter und aufgeklebter Form eingebracht.¹³⁸ Weitere Geistesblitze hält er handschriftlich auf 29 kleinen Karteikarten fest.¹³⁹ Die Übergänge zum Thema *Koenigsallee* sind dabei fließend – die Mehrzahl der Karten bezieht sich auf Rathenaus Nachbarn in Berlin-Grunewald. Trotz der Versuchung, die Recherchen auf diese Weise immer weiter

¹³³ Hans Wilderotter (Hrsg.), *Die Extreme berühren sich – Walther Rathenau 1867–1922. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums in Zusammenarbeit mit dem Leo Baeck Institute, New York, Berlin 1993*.

¹³⁴ Dafür verwendet er einen alten Collegeblock, in dem er zuletzt in den 1970er Jahren Notizen zur Filmtheorie festgehalten hatte. Ab Seite 41 folgen Notizen zu Rathenau. Somit bündelt er mehr oder weniger absichtlich Inspirationen zur Filmgestaltung und zum -inhalt. [Collegeblock 4], JFN 1007.

¹³⁵ Ernst Schulin, *Walther Rathenau. Repräsentant, Kritiker und Opfer seiner Zeit*, Göttingen 1979.

¹³⁶ Strukturplan, JFN 83.

¹³⁷ Vgl. „Die Rathenaus“, JFN 79, S. 5.

¹³⁸ Vgl. Walther Rathenau, *Tagebuch 1907–1922*, Düsseldorf 1967, S. 283, aufgeklebt auf: „Die Rathenaus“, JFN 79, S. 7.

¹³⁹ Vgl. [Kartei Die Rathenaus], JFN 89.

auszudehnen, ist Franksen doch klar: Um die Geschichte verfilmen zu können, ist Komplexitätsreduktion nötig.

Der Versuch zwei so ungewöhnliche Männer wie es Emil und Walther Rathenau waren, in einem 45-Minuten-Film darzustellen, muß scheitern, wollte man auf Vollständigkeit aus sein. Der ins Auge gefaßte Film wird einen anderen Weg gehen: er wird den Konflikt zwischen Vater und Sohn in den Mittelpunkt stellen.¹⁴⁰

Der Kontrast zwischen Vater und Sohn wird der rote Faden des Drehbuches, auch wenn Franksen dafür sein ansonsten favorisiertes chronologisches Organisationsmuster aufgeben muss.

Der äußere Rahmen soll gesetzt werden durch einen fortlaufenden Dialog zwischen Vater und Sohn; soll heißen: Der Film erzählt seine Geschichte alternierend einmal aus der Sicht des Vaters, einmal aus der Sicht des Sohnes, wobei der jeweilige biografische Hintergrund nur gleichsam „aphoristisch“ zitiert werden soll, und die äußere Chronologie zugunsten der inneren Chronologie des Dialogs zwischen Vater und Sohn aufgegeben werden kann. Ob es sinnvoll und notwendig ist, sie im On erscheinen zu lassen, kann erst die Arbeit am Drehbuch ergeben. Fest steht in jedem Fall, das die zu sprechenden Texte, so weit dies eben möglich ist, Original-Texte sein sollen.¹⁴¹

Und so stellt Franksen gleich zu Beginn des Filmes zwei Statements von Vater Emil und Sohn Walther Rathenau gegeneinander. Die beiden Zitate erscheinen so elementar verschieden wie Feuer und Wasser, deren Filmaufnahmen sogleich um Aufmerksamkeit konkurrieren. Spannung erzeugen nahezu expressionistische Einstellungen brennender und Funken sprühender Kohle, die sich im Takt von Igor Strawinskys Ballettmusik abwechseln mit ruhigen Aufnahmen sprudelnder Fluten eines Flusses. Die darauffolgenden Zitate von Emil Rathenau (laut Schriftinsert von ca. 1890) und

¹⁴⁰ Exposé „Die Rathenau“ von Jan Franksen, JFN 87, S. 2.

¹⁴¹ „Von kommenden Dingen“ (Arbeitstitel), [1992], JFN 84, S. 3.

seines Sohnes Walther (von 1916) werden von verschiedenen Sprechern vorgetragen, während Photos ihrer Urheber eingeblendet werden.

EMIL RATHENAU (OFF): „Wir müssen für die Aktionäre Geld verdienen, eine andere Aufgabe haben wir nicht, dafür sind wir angestellt, wir haben nur dann unsere Schuldigkeit getan, wenn das Unternehmen großen Gewinn bringt.“ (Riedler, 207)

WALTHER RATHENAU (OFF): „Wir sind nicht da um des Besitzes Willen, nicht um der Macht willen, auch nicht um des Glückes Willen, sondern wir sind da zur Verklärung des Göttlichen aus menschlichem Geiste.“ (WII, 497)¹⁴²

Es folgt eine kurze Sequenz, die eine große Traube Arbeiter zeigt, die in die AEG-Werke strömen. Schließlich verfolgt die Kamera eine Freileitung mitsamt Masten im Gegenlicht, die schließlich in einem Umspannwerk der AEG endet.

Trotz der Reduktion seiner Erzählung auf den Vater-Sohn-Konflikt gelingt es Franksen, in der Semidokumentation eine ungeheure Vielzahl an Bildfunden unterzubringen. Die von seiner Assistentin Carmen Bärwaldt angelegte Schnittliste umfasst 12 Seiten á 19 Zeilen – also insgesamt 228 Bild-Einheiten. Dazu zählen Filmausschnitte, Photographien, Kupferstiche und Gemälde aus verschiedensten Archivbeständen und Sammlungen. Franksen verwendet nicht nur die üblichen Quellen für historisches Bildmaterial, Chronos-Film und das Ullstein-Archiv, sondern berücksichtigt auch die Bestände des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin, des Deutschen Historischen Museums, des Deutschen Museums München, der Stiftung Preußischer Kulturbesitz und – sehr umfangreich – Photomaterial aus dem AEG-Firmenarchiv Frankfurt am Main. So entsteht eine Quellensammlung von hoher wissenschaftlicher Qualität, die keineswegs nur zur Bebilderung von Franksens Text dient, sondern auch für sich genommen dokumentarischen Wert beanspruchen kann. Sie um-

¹⁴² Im Drehbuch, „Die Rathenau“, 10. Januar 1994, JFN 81, S. 1, legt Jan Franksen stets die zitierten Quellen offen, in diesem Falle sind dies: Alois Riedler, Emil Rathenau und das Werden der Großwirtschaft, Berlin 1916, S. 207, sowie der Schlussatz von Walther Rathenau, Von kommenden Dingen (1917), in: Hauptwerke und Gespräche, München / Heidelberg 1977, S. 497.

fasst Bildnisse von Mitgliedern der Familie Rathenau, Zeichnungen und Photographien aus den Fabrikhallen und Kraftwerken der Dynastie und Belege der Zeitgeschichte wie Filmaufnahmen der Trauerfeier für Walther Rathenau im Reichstag.

Um ein konzises Ineinandergreifen der Dokumente zu ermöglichen, verzichtet Franksen auf einige geplante Exkurse, beispielsweise in den Bereich der Literatur. So hatte Franksen in seinen *Skizzen* vorgesehen, Walther Rathenau über den Umweg einer bei Robert Musil auftretenden Romanfigur zu charakterisieren: „Musil hat ihn im ‚Mann ohne Eigenschaften‘ in der Gestalt des Dr. Arnheim nicht ohne Ironie, und sicherlich nicht objektiv, geschildert als den Mann, der nichts ‚Geringeres verkündete, als die Vereinigung von Seele und Wirtschaft‘.“¹⁴³ In der Drehbuchfassung vom 10. April 1994 war der Verweis zunächst noch vorgesehen, durch ein Zitat von Max Liebermann, der sich im *Querschnitt* kritisch über die Veröffentlichung besagten Romans geäußert hatte und in seinem Rundumschlag auch Walther Rathenau, seinen Vetter, erwähnt:

Da habe ich jetzt diesen Roman von Musil gelesen. [Von Franksen gestrichen: „Wie heißt er gleich? Richtig: ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘. Ein furchtbare Buch. Aber hoch interessant!“] Wissen Sie, da kommt doch der Rathenau vor, das war ja mein Vetter, ich habe ihn gut gekannt. Mich wundert nur, woher dieser Musil das hat. Er beschreibt ihn so eindringlich und rücksichtslos, wie nur jemand schreiben kann, der denselben Charakter hat. Der Mann schreibt nicht leicht, aber der kann was, der weiß was.¹⁴⁴

Schließlich kürzt Franksen diese Passage mit einem diagonalen Bleistiftstrich aus dem Drehbuch. Übrig bleibt die direkte Charakterisierung Rathenaus durch Musil: „Rathenau, das sind wir alle in einem“. Aus dem Tagebuch des Schriftstellers vom 11. Januar 1914 zitiert Franksen:

¹⁴³ „Von kommenden Dingen“ (Arbeitstitel), [1992], JFN 84, S. 1.

¹⁴⁴ „Die Rathenau“, 10. Januar 1994, JFN 81, S. 3. Franksen zitiert Max Liebermann, Unterhaltung, in: Der Querschnitt, Oktober 1931.

Dr. Walther Rathenau. Ein wundervoller englischer Anzug. [...] Faszinierend gewölbte Brust und Seitenebenen abwärts. Etwas Negroides im Schädel. Phönisches. Stirn und vorderes Schädeldach bilden ein Kugelsegment. [...] Er sagte gern: Aber lieber Doktor und faßt einen freundschaftlich am Oberarm. Er ist gewohnt, die Diskussion sofort an sich zu reißen. Er ist doktrinär und dabei großer Herr.¹⁴⁵

Ergänzt wird diese Beschreibung später durch eine indirekte Bemerkung von Stefan Zweig, der dem Porträtierten wohler gesonnen war: „Rathenau war Chemiker den Studien nach, Industrieller und Bankier in seinem sichtbaren Werk, Künstler nach Neigung und Politiker aus nationalem Bewußtsein.“¹⁴⁶ Das Gerüst des Filmes allerdings stellen nicht Zitate Dritter dar, sondern Worte von Emil und Walther Rathenau. Auch in diesem Film arbeitet Franksen mit Schauspielern, die von Monika Jacobs einfühlsam kostümiert wurden. Peter Fitz stellt Emil Rathenau dar, den knallharten Geschäftsmann, der 1881 auf der internationalen Elektrizitätsausstellung in Paris von Thomas Edisons Erfahrung der Glühlampe erfährt, das Potential erkennt und die Deutsche Edison-Gesellschaft für angewandte Elektrizität gründet, aus der schließlich die AEG hervorgeht. Franksen setzt den Industrie-Pionier in seinen Fabriken in Szene, zunächst in sehr totalen Einstellungen, sodass der Mensch fast als Teil seiner Maschinen erscheint, als winziges Detail in übergroßen Hallen. Später kommt der Zuschauer Emil Rathenau dann näher; Franksen wechselt – für ihn ungewöhnlich – zu dynamischer, fast reportageartiger Bildführung. Während Rathenau-Darsteller Fitz beispielsweise von der serienmäßigen Herstellung der Dampfmaschinen schwärmt, begleitet ihn die Kamera auf einen Rundgang durch die Fabrikhalle. Sein Sohn Walther wird von Gerd Wameling dargestellt. Er tritt an unterschiedlichen Orten in den Räumlichkeiten und im Garten des Schlosses Freienwalde auf, dem vormaligen Sommersitz der preußischen Königin Friederike Luise, das Walther Rathenau 1909 käuflich erwarb.

¹⁴⁵ „Die Rathenaus“, 10. Januar 1994, JFN 81, S. 2.

¹⁴⁶ [Die Rathenaus, Einstellungen], JFN 80, S. 1.

In bewährter Art unterfüttert Franksen, die Argumentation seines Films stützend, diese fiktionalisierte Selbstdarstellung der Protagonisten mit Interview-Auszügen von Experten. In diesem Falle kommen der bereits erwähnte Historiker Ernst Schulin, der Soziologe Jürgen Kuczynski, nach den Worten Franksens der „Nestor der marxistischen Sozialwissenschaft“, sowie der Kunsthistoriker und streitbare Kenner Wilhelminischer Industriekultur Tilman Buddensieg zu Wort. Letzterer erhält die Gelegenheit, über dreieinhalb Minuten Länge zum Design der AEG-Produkte zu referieren – eine Innovation, die seiner Einschätzung nach von Emil Rathenau zu verantworten sei.

Der Film legt sein Hauptaugenmerk nicht auf die wirtschaftlichen, technischen und politischen Leistungen der Rathenaus, sondern auf persönliche Entwicklungen und Konflikte. Walther Rathenau sprüht vor Ideen und Talenten, kann sein Leben aber aus mehrlei Gründen nicht nach eigenen Vorstellungen gestalten. Eine militärische Laufbahn bleibt ihm als ungetauften Juden verwehrt. Trotz ausgeprägter künstlerischer Neigungen zwingt ihm sein Vater zu einem naturwissenschaftlichen Studium und schließlich „eine Karriere in seinem Elektro-Imperium auf“¹⁴⁷. Seine Homosexualität muss er zu jener Zeit verbergen. Doch am Ende seines Lebens, so heißt es in der Annotation des Films,

hatte Walther Rathenau mehr erreicht, als von ihm erwartet wurde. Er hatte den Konzern am Weltmarkt trotz verlorenem Ersten Weltkrieg stabilisiert, war trotz schwieriger philosophischer Themen ein erfolgreicher Schriftsteller geworden, hatte seinen Frieden mit dem Vater gemacht und hatte auf der Konferenz von Genua einen ersten politischen Erfolg als Außenminister der ersten deutschen Republik.¹⁴⁸

Franksen zeichnet diese Entwicklungen optisch ansprechend nach und bemüht dabei – so nach der Beschreibung des Todes von Emil Rathenau – immer wieder die Trias aus Feuer, Wasser und Elektrizität, die schon

¹⁴⁷ Rundfunk Berlin-Brandenburg, Fernseharchiv, FESAD-ID 223140.

¹⁴⁸ Ebd.

zentral für die Einstiegssequenz war. Nicht zufällig variiert er im Laufe des Films immer wieder, gleichsam im Eigenzitat, Bilder von Zahnrädern und Industriehallen. Diese bildliche Selbstbezüglichkeit beschränkt Franksen nicht auf den einzelnen Film, sondern baut immer wieder Verweise auf die anderen beiden Filme seiner Reihe ein: Die Darstellung des Mordanschlags auf Walther Rathenau im Jahr 1922 übernimmt er unverändert aus dem Film *Es... hat... gelohnt* und wird sie auch im Film *Koenigsallee* nutzen. Auf der Kommentarebene wird die Szene jeweils unterschiedlich bewertet. In diesem Falle stellt Franksen den Mord in den brisanten Zusammenhang von Politik und Tat aus nationalistischer, antisemitischer Gesinnung der Attentäter:

Die Mörder und ihre Hintermänner wollten den wirksamsten Vertreter der verhaßten Republik treffen. Das ist ihnen gelungen. Zu bedenken bleibt: Hinter dem unmittelbaren Tatmotiv verbarg sich etwas Allgemeineres: Man verzieh Rathenau, dem Juden, nicht, daß er Geist hatte und Geld. Ewiges Ressentiment aller Schlechtweggekommenen, eine der Wurzeln des modernen Antisemitismus.¹⁴⁹

Dann schließt Franksen den Film mit den Worten des damaligen *Vorwärts*-Chefredakteurs Friedrich Stampfer:

Vormittags Massendemonstrationen im Lustgarten. Über zweihunderttausend Menschen; ein Meer von Menschen, über dem zahllose rote und schwarz-rotgoldene Fahnen wehen. [...] Der Leiter eines der größten kapitalistischen Unternehmen der Welt war getötet worden, und kommunistische Arbeiter weinten an seinem Grab und fluchten seinen Mördern.¹⁵⁰

Noch einmal wird die Vielschichtigkeit wie auch die Widersprüchlichkeit der Persönlichkeit Rathenaus resümiert. Das „Fragwürdige der Biografie“ und die „Wirkung einer Person auf [...] Andere“¹⁵¹ treten deutlich zutage.

¹⁴⁹ [Die Rathenaus, Einstellungen], JFN 80, S. 12.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ [Collegeblock 4], JFN 1007, S. 37.

4.4 Im Dialog mit Zeitgenossen

Fragwürdigkeit und Brüche in Biographien historischer Persönlichkeiten aufzuzeigen, ist eine durchaus spannende und anspruchsvolle Aufgabe, der sich Franksen mit großer Leidenschaft annimmt. Gesteigert wird die Herausforderung an den Filmemacher noch, wenn es sich bei den Porträtierten um Zeitgenossen handelt. Manche Wege der filmischen Darstellung verschließen sich, andere tun sich auf. So erscheint das Fiktionalisieren historischer Sachverhalte durch nachgestellte Szenen abwegig, da die Möglichkeit eines direkten Dialogs besteht. Im Rahmen von Interviews kann Franksen die Betroffenen direkt mit seinen Thesen konfrontieren. Als authentisches Material steht nicht nur Klammermaterial zur Verfügung, sondern der Filmemacher kann Eigendrehs realisieren, um seinen Protagonisten nahe zu kommen. Diesbezüglich entwickelt Franksen seine essayistischen Techniken weiter, wie ein Blick auf seine Filme über die Schriftsteller Jurek Becker und Franz Fühmann sowie über den Architekten Hermann Henselmann zeigt. Allen dreien ist gemein, dass ihre Biographien gezeichnet sind von den Brüchen der jüngsten deutschen Geschichte. Franksen legt stets den Fokus auf Kontinuitäten und Widersprüchlichkeiten, denen die Künstler im Nationalsozialismus, im real existierenden Sozialismus und im wiedervereinigten Deutschland ausgesetzt waren.

4.4.1 *Nach der ersten Zukunft. Der Schriftsteller Jurek Becker*

Wer unvoreingenommen beginnt, den Film *Nach der ersten Zukunft* (1990) anzusehen, mag ihn zunächst für eine Naturdokumentation halten. Ein ruhiger Schwenk über einen steinigen Hang endet bei einer Gruppe Pinguine. Eines der Tiere schwimmt durch ein Gewässer, ein anderes steht auf einem Felsen und beobachtet sozusagen die Szenerie. Nach einigen Sekunden beginnt der Sprecher mit seinem Vortrag.

Pinguine, so habe ich gelesen, seien außerhalb ihrer Heimat, in zoologischen Gärten etwa, äußerst schwer zu halten. Die natürlichen Bedingungen, unter denen sie lebten, seien so beschaffen, dass es Krankheitskeime kaum gebe. Das habe zur Folge, dass der Organismus der Pinguine, da er solche Keime praktisch nie abzuwehren habe, auf deren Abwehr praktisch nicht eingerichtet sei. Nur gegen Kälte verfüge er über große Widerstandskraft. In den zoologischen Gärten nun, wo es von Bakterien aus aller Herren Länder nur so wimmle, sei die Lage der Pinguine fatal. Nahezu schutzlos, hieß es, seien sie Krankheitskeimen ausgeliefert, über die andere Tiere gewissermaßen nur lächelten. Und selbst winzigste Gefahren, [...] könnten für die Pinguine tödlich sein. Die Gewöhnungszeit sei lang und erfordere von den Pflegern außerordentliche Geduld.¹⁵²

Nur ein intimer Kenner der Prosa Jurek Beckers vermag schon jetzt zu erkennen, dass diese Worte keineswegs eine Abhandlung über das Immunsystem von Zootieren einleiten. Es handelt sich um einen Auszug aus Beckers kaum bekannter Erzählung *Der Nachteil eines Vorteils* aus dem Band *Nach der ersten Zukunft*, dem auch Franksens Film seinen Titel leih. Ein Text, der als Gleichnis auf den DDR-Schriftsteller gelesen werden kann, der sein neues Publikum im Westen und schließlich im wiedervereinigten Deutschland findet und kein Immunsystem für die Kritik der dortigen Umgebung mitbringt. Hinweise zur Interpretation dieses Einstiegs wird Franksen im Verlaufe des 43-minütigen Schriftstellerportraits nachreichen; der Überraschungseffekt des wirkmächtigen Einstiegs ist ihm schon nach den ersten Sekunden sicher, eine Bildidee, die nicht nur am Anfang des Filmes, sondern auch am Anfang von Franksens Recherchen zum Schriftsteller steht. Bereits im September 1989, ein halbes Jahr vor der Ausstrahlung, schreibt Franksen in sein Tagebuch:

Becker-Film: Pinguine am Anfang u. am Ende (?) [...] Über einen DDR-Autor lassen sich eigent. nur politische Filme machen; jedenfalls aus unserer

¹⁵² Jurek Becker, Der Nachteil eines Vorteils, in: *Nach der ersten Zukunft. Erzählungen*, Frankfurt am Main 1980, S. 13.

Sicht; das steht in jedem Fall mit im Vordergrund – und das Literarische folgt erst mit langem Abstand.¹⁵³

Damit legt er sich mit wenigen Zeilen gleichzeitig auf ein wiederkehrendes Motiv und ein Konzept dieses Filmes fest, der als einer der besten biographischen Filme Franksens angesehen werden kann. Auch der Regisseur selbst hebt diesen Film in seinen Aufzeichnungen positiv hervor: Nach dem Abschluss des Schnittes, am 17. April 1990, einen Tag vor der Überspielung des fertigen Filmes, notiert Franksen: „Der Film scheint mir im großen und ganzen gelungen.“¹⁵⁴ Der Mann, mit dessen Vita und Werk er sich ein halbes Jahr intensiv auseinandergesetzt hatte, erscheint im direkten Anschluss an die Pinguin-Sequenz im Bild: Jurek Becker in seinem Arbeitszimmer, somit im natürlichen ‚Lebensraum‘ des Schriftstellers. Die Zentralkomposition zeigt Becker zunächst von hinten, zwischen zwei Bücherwänden zu seiner Rechten und Linken, am Schreibtisch sitzend. Franksen schneidet auf eine Over-the-Shoulder-Einstellung, die den Blick auf zahlreiche Manuskriptseiten freigibt. Auch hier wieder ein typisches, der Romantik abgeschautes Motiv; es erinnert an die Erzählsequenz aus Adelbert von Chamisso Märchennovelle *Peter Schlemihl*, in der der Schriftsteller Chamisso sich selbst über die Schulter schaut¹⁵⁵ – eine überaus überzeugende Variation des Doppelgänger-Motivs, dessen sich Franksen bereits beim Film *Der Wanderer und sein Schatten* bediente. Jurek Becker, mit Lesebrille, legt handschriftlich einen Gedanken nieder. In einer sehr nahen Einstellung sieht man ihn schließlich frontal; Becker führt sich selbst ein, mit seinem stärksten O-Ton, und stört damit verbal die Bilder von der inszenierten Idylle eines Schriftstellers in seinem Habitat. „Ich will nicht so tun, als müsse ich schreiben“, eröffnet Becker dem irritierten Publikum, indem er seine Berufung als Poet gleichsam in Frage stellt. Er selbst könne

¹⁵³ [Collegeblock 14], 1998, JFN 1016, S. 1.

¹⁵⁴ [Collegeblock 1], JFN 1004, S. 25.

¹⁵⁵ Vgl. Dagmar Walach, Adelbert von Chamisso: Peter Schlemihls wundersame Geschichte (1814), in: Paul Michael Lützeler (Hrsg.), Romane und Erzählungen der deutschen Romantik. Neue Interpretationen, Stuttgart 1981, S. 285–301, bes. S. 296.

sich durchaus vorstellen, auch ohne das Schreiben zu leben. Zwar erfülle ihn diese Tätigkeit mit dem Gefühl von Zufriedenheit, aber:

Ich bin mir nicht sicher, ob das, wenn ich das pathetisch sagen darf, bis an das Ende meiner Tage so sein wird. Möglicherweise stecken in jemandem, der Schriftsteller ist, ein paar Geschichte, ein paar Bücher, und wenn die draußen sind, sind sie eben draußen.

Den Gedanken an diese ungewisse Zukunft kontrastiert Franksen mit einer Sequenz über die Herkunft Beckers. Auf dem Tricktisch liegt eine schwarz-weiße Photographie eines Mannes. Das Bild verdichtet sich auf die Augenpartie, die unverkennbare Ähnlichkeit zum Protagonisten hat. Knapp aber informativ ist Franksens verbaler Kommentar dazu: „Der Vater.“ Eine Bildcollage aus authentischen Photos von Konzentrationslagern, einschließlich eines Krematoriums und eines Massengrabes, kombiniert Franksen mit gesprochenen Textauszügen, die er dem Vater gleichsam in den Mund legt: „Du musst nicht denken, so ein Lager wäre von einem Tag auf den anderen zuende. [...] Die Baracke verfolgt Dich. [...] Du fürchtest: So fängt der Wahnsinn an.“ Allein diese Worte stammen nicht von Jurek Beckers Vater. Um dessen Lebens- und Leidensgeschichte eindringlich darzustellen, mischt Franksen Fakt und Fiktion. Die Germanistin Miriam Runge beschreibt diese Technik in ihrem Aufsatz *Jurek Becker zwischen Autorschaft und Zeitzeugenschaft* und bewertet sie als „komplexe Inszenierung“:

Am Anfang steht der Verweis auf den (fotografierten) Vater Max Becker, der als Jude tatsächlich Ghetto- und KZ-Aufenthalte überlebt hat. Die Montage der Filmsequenz erweckt den Eindruck, als sei der Sprecher aus dem Off der moralische Zeuge. Jurek Beckers Beziehung zum Holocaust erscheint somit erstens als eine familiäre. Bei dem Text, den die Stimme aus dem Off spricht, handelt es sich tatsächlich aber nicht um ein Zitat Max Beckers, sondern um eine Aussage des Protagonisten in Jurek Beckers Roman *Der Boxer* (1976), der Vaterfigur Aron Blank. Die Reportage von Jan Franksen rekurriert somit zweitens auf den Holocaust als ein zentrales Thema des literarischen Oeuvres Beckers, lässt daher aber die Grenze zwischen dem autobiographischen Hintergrund Beckers einerseits und seinem literarischen Werk, das den Holocaust

thematisiert, andererseits verwischen. Das literarische Werk wird so zum Zeitzeugenbericht. Der Autor rückt in die Nähe des Zeitzeugen.¹⁵⁶

Franksen macht sich die autobiographischen Anleihen in Jurek Beckers Werk zunutze, um seinerseits Fakt (der Lebensgeschichte Beckers und seines Vaters) und Fiktion (in Form von Beckers fiktionalen Texten) zu verweben. Zu dieser Verschränkung im Text tritt eine weitere Vermischung der Erzählebenen in bildlicher Form: Zur Bebilderung der Vita zieht er abwechselnd Dokumente aus Vergangenheit und Gegenwart heran und verweist so auf die Auswirkungen der lebensgeschichtlichen Erfahrungen auf die Jetzzeit. Franksen durchsetzt Archivaufnahmen des damaligen Ghettos Łódź mit ‚heutigen‘ Architekturaufnahmen dieses Ortes (mittlerweile Franksens filmisches Markenzeichen). Nachdem der Zuschauer dieses Wechselspiel aus historischen Photographien und aktuellem Bewegtbild einige Male möglicherweise unreflektiert mitverfolgen konnte, unterstreicht Franksen diese Brüche durch einen Kommentar Beckers aus dem Off. Der Schriftsteller spricht über die Beschaffenheit seiner Kindheitserinnerungen.

Ich sehe einzelne Bilder, aber ich sehe keine Vorgänge. Und wissen Sie, das ist schon so lange her, dass ich ja gar nicht mehr genau unterscheiden kann, ob ich mich wirklich an die Bilder erinnere, oder ob ich mich deswegen an diese Bilder erinnere, weil ich schon ein paarmal darüber erzählt habe. Das heißt, möglicherweise hat da eine gewisse Verschmelzung von Phantasie und Tatsächlichem stattgefunden. Aber ganz zweifelsfrei kann ich sagen, dass meine Erinnerungen, wenn ich sie habe, sehr, sehr dünn und dürfig sind, und auch sehr partiell.

Durch den Wechsel von Standbildern aus der Vergangenheit und laufenden Bildern aus der Gegenwart illustriert Franksen die Brüchigkeit von Beckers Erinnerung. Fortgesetzt wird dieser Mnemosyne-Gestus, indem

¹⁵⁶ Runge, „Vielleicht ist der Unterschied …“, S. 85.

Franksen immer auch die Herkunft der gezeigten Photos offenlegt und damit die Intention des eigenen Kunstgriffs transparent macht. Dazu Jurek Becker: „Vor einiger Zeit habe ich Fotos bekommen, die jemand bekommen hat bei einem Wiener Antiquar. Farbfotos aus dem Ghetto von Łódź, eine große Anzahl.“¹⁵⁷ Becker, dessen Familie in Konzentrationslager verschleppt und – mit Ausnahme von ihm und seinem Vater – vollständig vernichtet wurde, bedeuteten diese Photos verständlicherweise sehr viel, obwohl er gar keinen direkten, d. h. persönlichen Bezug zu ihnen hat. Sie stehen allerdings als Dokumente für eine historische Tatsache, für die Ermordung der Juden durch den Nationalsozialismus.

Ich habe mir diese Bilder angesehen, und ich habe bemerkt, dass mich besonders auf den Fotos Frauen eines gewissen Alters interessiert haben, wahrscheinlich, weil ich mir sagte, eine dieser Frauen könnte meine Mutter sein. Aber ich habe keine Erinnerung an sie.

Bilder als Medium der Erinnerung – dieses Thema zieht sich wie ein roter Faden durch das Kapitel von Franksens Becker-Film. Er selbst erschafft stellvertretend eindrucksvolle Bilderwelten, um die Familiengeschichte Beckers thematisieren zu können: Grabsteine auf dem jüdischen Friedhof von Łódź im Nebel und die Leere der Stadt Chełmno, dem einstigen Standort des Vernichtungslagers Kulmhof. Jurek Becker erzählt im Off von den drei ersten deutschen Sätzen, die er als Kind im Lager hörte und in seine Sprache aufnahm: „Alles alle“, „Dalli Dalli“ und „Antreten, Zählap-pell!“. Er sei damals, so berichtet er selbst, auf dem geistigen Niveau eines Drei- oder Vierjährigen verharrt. „Mit diesem Instrumentarium habe ich mich mit meinem Vater verständigt – zuerst.“ Becker überlebte den Holocaust getrennt von seinem Vater, in unterschiedlichen Lagern; er traf ihn erst nach der Befreiung wieder. Diese einschneidende Erfahrung prägte Beckers Leben. Das Wiedersehen mit seinem Vater visualisiert Franksen

¹⁵⁷ Das Interviewtranskript ist im Gegensatz zum Drehbuch im Nachlass vorhanden. In einem herausgekürzten Teil des Gesprächs erläutert Becker, dass eine Ausstellung der Photos aus Łódź in Frankfurt geplant sei und er als Schriftsteller gebeten wurde, einen Text für den Ausstellungs-katalog zu verfassen. Autoren der Gegenwart, JFN 104, S. 7.

anhand fiktionalen Materials – er hütet sich allerdings davor, dieses als authentisches Dokument zu präsentieren. Er macht die Überführung von der dokumentarischen Ebene zum Spielfilm sofort sichtbar. Der Zwischenstitel lautet: „Filmausschnitt ‚Der Boxer‘“. Eine anrührende Szene aus der Verfilmung von Jurek Beckers Roman zeigt die Sprachlosigkeit zwischen Vater und Sohn, die sich, wiedervereint, zunächst kaum erkennen.

VATER: Wenn ich Dein Vater bin, dann bist Du mein Sohn, verstehst Du das?

SOHN: Nein. [...]

VATER: Aber das ist doch ganz leicht: Ich bin Dein Vater, Du bist mein Sohn. Das sind einfach so Wörter dafür. Verstehst Du das jetzt? Dann sag es bitte noch einmal. [...]

SOHN: Du bist mein Sohn.

VATER: Nein! Das ist ja falsch ... (Vater ist verzweifelt, weint)

Franksens gestalterisches Mittel, Fakt und Fiktion miteinander zu verweben, zielt auf eine andere, ästhetisch beglaubigte Realität, die sich von der Realgeschichte absetzt. Um den Unterschied klarzustellen, greift Franksen auf ein Interview zurück, dass Heinz Ludwig Arnold, der Gründer der Literaturzeitschrift *text + kritik* und ausgewiesener Becker-Kenner, mit dem Schriftsteller geführt hat.¹⁵⁸

ARNOLD: Herr Becker, hat die Wiederbegegnung mit Ihrem Vater so ähnlich stattgefunden, wie Sie das für Aaron Blank und seinen Sohn Mark im Boxer beschrieben haben?

BECKER: Nein, die war ganz anders.

Was war denn „ganz anders“ am ersten Zusammentreffen mit seinem Vater als Siebenjähriger in einem Lazarett? Der Vater, so Becker, sei für ihn ein Mann gewesen, an den er sich „nicht erinnern konnte.“ Eingeprägt habe er sich vor allem, dass er sich beim Wiedersehen an seinem scharfkanti-

¹⁵⁸ Was aus dem Abspann des Filmes nicht hervorgeht, ist den Produktionsunterlagen des SFB zu entnehmen: Heinz Ludwig Arnold war als Co-Autor dieses Franksen-Filmes tätig. Zeugen der Gegenwart: Jurek Becker, 3. Oktober 1989–6. Juli 1990, rbb-UHA 107, Bd. 16.

gen Krankenbett das Schienbein aufgerissen habe – zur großen Aufregung seines Vaters. Diesen Erinnerungssplitter nimmt Arnold zum Anlass, ihn nach der Rolle seines Vaters bei der Erarbeitung seines literarischen Werks zu befragen. Becker bezeichnet seinen Vater als „einzige Brücke“ für ihn zur Welt des Judentums. Diese Rolle ist überaus wichtig, ja konstitutiv für den Roman *Jakob der Lügner*, dessen Verfilmung durch Frank Beyer aus dem Jahr 1974 Franksen in Ausschnitten in den eigenen Film einbaut. Ansonsten, so vermerkt Becker verschmitzt, sei die Beziehung zum Vater natürlich immer dann ein wichtiger Einfluss, wenn er von Vätern im Allgemeinen schreibe.

Nach dem ersten Drittel des Filmes, das sich mit der Kindheit Beckers befasst, schlägt Franksen ein neues Kapitel auf: „Leben in Ost-Berlin“. Es beginnt – analog zur Einführungssequenz – mit einer Bild-Text-Collage. Diesmal führt nicht eine Naturaufnahme in das Kapitel ein, sondern eine Stadtansicht von Berlins Mitte, durch die sich die S-Bahn schlängelt. Franksen zeigt Fahrtbilder entlang der Museumsinsel, die angesichts des Veröffentlichungszeitpunktes kurz nach Öffnung der Mauer bereits für sich genommen für das westdeutsche Publikum von dokumentarischem Interesse gewesen sein dürften. Zu hören ist ein Ausschnitt aus Beckers Roman *Schlaflose Tage* aus dem Jahre 1978, der hinführt zum Thema: Alltag in der DDR. Die zitierte kurze Passage umkreist das Brecht-Gedicht *Lob des Zweifels*¹⁵⁹ und Schulunterricht, der „zum Zweifeln geradezu ermuntert“ – ganz im Gegensatz zu sozialistischen Erziehungsidealen. Die restlichen Fahrtbilder stehen frei, sodass der Zuschauer Raum hat, eigene Assoziationen zu Schule und Erziehung in der DDR zu entwickeln. Schließlich tritt Becker selbst ins Bild, der von der U-Bahn-Station Dimitroffstraße aus zu dem Haus läuft, in dem er gemeinsam mit seinem Vater wohnte. Was aussieht wie Antextbilder zu einem Originalton Beckers, lässt Franksen für sich stehen.

¹⁵⁹ Bertolt Brecht, *Lob des Zweifels*, in: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 14, Berlin/Weimar/Frankfurt am Main 1993, S. 459–461.

In einem verbalen Parforceritt handelt Franksen dann Schulzeit und erste Studienerfahrungen ab, ebenso die Bekanntschaft mit Manfred Krug, jenem Jugendfreund, der später auch beruflich sein wichtigster Partner werden sollte. Zielstrebig steuert Franksen auf den Kern der Sache zu, Beckers Begeisterung für den Sozialismus. Bei den „Weltfestspielen der Jugend und Studenten“ 1950, so berichtet Becker selbst, wollte er als Jugendlicher unbedingt „einer von denen sein, einer von diesen bunten, (...) freundlichen, optimistischen Kerlen“. Er tritt in die FDJ ein. „Der Tod Stalins war der Tod einer sehr, sehr nahen Person. Auch wenn ich das heute als sehr merkwürdig empfinde, es war ein Gefühl von Leere.“ Das Ende seiner unbedingten Loyalität wurde schließlich ausgelöst durch den Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes 1968 in Prag. Das sei eine „Zäsur“ gewesen, sagt Becker – unterschnitten mit historischen Filmaufnahmen des „Prager Frühlings“, die schließlich zum Standbild einfrieren. Es folgt eine weitere Interviewpassage: Schriftsteller in der DDR sein – was bedeutete das?

Literatur in der DDR hat bei vielen Leuten einen erheblich höheren Stellenwert als hier. [...] Weil Literatur in der DDR eine Art Ersatzfunktion übernommen hat. In Literatur war es zu großen Teilen zumindest noch möglich, eine Art von Meinungsverschiedenheit auszutragen, die in den Medien der DDR undenkbar war.

Mit einer Sequenz über die Ausbürgerung Wolf Biermanns 1976 endet die Rückschau auf das „Leben in Ost-Berlin“, denn Becker, der sich mit Biermann solidarisierte, brach endgültig mit der DDR und lebte seit 1977 im Westteil der Stadt, „jahrelang mit zwei Ausweisen, einem ost- und westdeutschen.“ Und wieder ist es die S-Bahn, die den Zuschauer gleichsam in das neue Kapitel hereintransportiert, jetzt allerdings mit der Überschrift „Leben in West-Berlin“. Zur Einfahrt in den Bahnhof Zoo wird Jurek Beckers Text *Anstiftung zum Verrat* verlesen.

Das Selbstverständliche, das beinah wie Schlaf ist, kurz unterbrechen. Ein paar Minuten ohne die bewährten Argumente auskommen. Dann eine Stunde, einen Tag. Ein Spiel spielen: Die Rolle seines Feindes übernehmen. [...]

Das Spiel erst dann beenden, wenn die Rolle leergespielt ist. Ohne Ungeduld auf diesen Augenblick warten. Kommt er nicht, dann immer weiterspielen, im Notfall bis ans Ende.¹⁶⁰

Ein weiter Panoramablick eröffnet sich Jurek Becker vom Kreuzberg aus, auf den Jan Franksen seinen Protagonisten für die Aufnahme positioniert hat. Eine filmische Fahrt durch den Bergmannkiez entspricht als West-Gegenstück dem vormals gezeigten Gang durch Prenzlauer Berg. Aus dem Off preist Becker die Lebendigkeit dieses Viertels. Ganz im Gegensatz zu der so beschriebenen Dynamik steht der eher überlegt ruhige, sorgfältig nach Formulierungen suchende Arbeitsstil des Schriftstellers, den Franksen bewundernd kommentiert: „Jurek Becker ist ein fleißiger Mann. Er arbeitet Wort für Wort, Satz für Satz. Auf zweifelhafte Inspiration wartet er nicht. Das erfordert Disziplin.“ Becker dann dazu:

Die Regeln, die ich mir aufgestellt habe für den Tagesablauf, dienen weniger dazu, ein bestimmtes Arbeitspensum zu erledigen, als mir ein permanent schlechtes Gewissen zu machen, weil ich sie nicht einhalte. Aber eigentlich arbeite ich ziemlich beamtisch. Ich versuche, morgens am Schreibtisch zu sitzen, und nicht vor dem Nachmittag aufzuhören.

Nun, eine halbe Stunde nach Einblendung des Titels *Nach der ersten Zukunft* macht Franksen erneut von seiner Technik Gebrauch, zunächst kryptisch erscheinende Anspielungen durch direkte Thematisierung aufzulösen. Im Interview fragt Arnold nach der Bedeutung des Titels, den Franksen zugleich für seinen Essay übernommen hat.

ARNOLD: Was war diese erste Zukunft? War das die Hoffnung auf den Sozialismus, und was war dann die zweite Zukunft und kam überhaupt eine zweite Zukunft?

BECKER: (überlegt) Ganz zweifellos habe ich mich seit ich hier im Westen lebe, privatisiert. So in dem Maße, wie ich mich vorher für ein sehr gesellschaftliches Wesen gehalten habe, halte ich mich mehr und mehr für ein

¹⁶⁰ Jurek Becker, *Nach der ersten Zukunft*. Erzählungen, Frankfurt am Main 1980, S. 200.

zelnes Wesen. [...] Je nach Stimmung und je nach Unternehmen bedaure ich das eine oder bejuble ich das andere.

Die Antwort darauf, worin er nun die „zweite Zukunft“ sehe, bleibt er also zunächst schuldig.

Liebling Kreuzberg, das ist die überaus erfolgreiche Fernsehserie, mit der Becker einem breiten Fernsehpublikum bekannt wurde. Ihr wird ein eigener Abschnitt des Filmes gewidmet, der sich wieder durch eine fast unmerkliche Vermischung von Dokumentation und Fiktion auszeichnet. Er beginnt mit Bildern, die Jurek Becker am Maybachufer in Berlin-Kreuzberg zeigen, während er aus dem Off seine Arbeit an den Drehbüchern beschreibt und kommentiert. Die nächste Einstellung zeigt die Marheineke-Markthalle an der Bergmannstraße – ein Bild, das keineswegs als Fremdkörper erscheint, zumal sowohl die Wetterbedingungen als auch die unveränderte Bildästhetik und -qualität den Zuschauer in der Sicherheit der Kontinuität wiegen. Becker erscheint im Bild, an einem Verkaufsstand, und man erwartet eine Fortsetzung der Dokumentation über sein neues Wohnviertel in West-Berlin. Lediglich die Einblendung der Titelmelodie von *Liebling Kreuzberg* (komponiert von Klaus Doldinger) lässt erahnen, dass Franksen bereits längst Ausschnitte aus der Fernsehserie verwendet. Offensichtlich wird dies erst, als der fiktive Rechtsanwalt Robert Liebling (gespielt von Beckers engem Freund Manfred Krug) auftaucht. Aus einem Café heraus erblickt er Becker, der in weiblicher Begleitung über die Bleibtreustraße schlendert. Die Serienfigur beobachtet gleichsam ihren Schöpfer – zur größten Überraschung nicht nur des Zuschauers: „Das gibt's doch nicht ...“, frotzelt Liebling in der ihm eigenen Art. Erst gegen Ende der Spielszene wird deutlich, dass es sich um einen Originalausschnitt aus einer Folge von *Liebling Kreuzberg* handelt, in der Jurek Becker eine Gastrolle übernimmt: Seine Begleiterin entpuppt sich als Staatsanwältin Rosmarie Monk (Diana Körner), Becker selbst wird als Ehemann „Herbert

Monk“ vorgestellt.¹⁶¹ So spielt Franksen auf humorvoll-ironische Art und Weise gleichzeitig auf den Drehbuchautoren und dessen Werk an. Zur weiteren Kommentierung greift er auf einen Ausschnitt aus der sfb-Talkshow *Leute* (14. November 1986) zurück: Im Café Kranzler sitzen Jurek Becker und Manfred Krug gemeinsam auf der Couch. Als der Talk-Moderator Wolfgang Menge erklärt, dass *Liebling Kreuzberg* aus seiner Sicht „das beste war, was ich im deutschen Fernsehen an Serien gesehen habe“, spendet das Publikum spontan Applaus – und Becker und Krug umarmen sich herzlich. Eine Freundschaftsgeste, die alles sagt über die berufliche und private Beziehung der beiden.

Per Schwarzblende abgegrenzt von diesem Glücksmoment folgen Bilder vom jüdischen Friedhof in Weißensee: „1972 starb der Vater.“ Und wieder verwendet Franksen einen fiktionalen Text Beckers, um dessen tatsächliche Biographie zu beleuchten – dieses Mal aus *Bronsteins Kinder*. Zitiert wird die Romanfigur Hans Bronstein:

Ich bin nicht der Sohn eines Opfers des Faschismus. [...] Als ich geboren wurde, war er längst kein Opfer mehr. – Das ist man sein Leben lang, mein Lieber, sagt Lepschitz. Das wird man niemals los. Und Rahel Lepschitz sagt: Man kann sich nicht aussuchen, wessen Sohn man ist.

Die Frage, in welchem Maße die Familiengeschichte prägend für Becker sei, beschäftigte Jan Franksen in besonderem Maße. Auch in seinem Tagebuch fragt er nach dem Einfluss der Erinnerungen auf Leben und Werk:

Hat B [gemeint ist Jurek Becker, cr] auch erst mit zunehmenden Jahren bemerkt, daß die Erinnerungen nicht ab, sondern zunehmen? Daß angetane (oder zugefügte) Verletzungen stets Gegenwart bleiben, auch dann, wenn kein anderer Lebender davon weiß?¹⁶²

¹⁶¹ *Liebling Kreuzberg*, 3. Staffel, Episode 4, *Ausnahmsweise umsonst*, Erstausstrahlung: 26. März 1990.

¹⁶² [Collegeblock 14], 1998, JFN 1016, S. 2, o.D.

Keine Passage des Manuskripts greift diese Frage explizit auf. Stattdessen lässt sich beobachten, dass der gesamte Film die offene oder unterschwellige Wirkung der Erinnerung umkreist. Anstatt diese so essentiell wichtige Problematik von erinnerter Erfahrung für das aktuelle Leben verbal zu kommentieren, versucht Franksen eine Antwort mit filmischen Mitteln zu geben. Einen ersten Beitrag dazu lieferte bereits die Erwähnung der Erinnerungen Beckers an seine Kindheit im Ghetto. Nun ergänzt Franksen eine Kombination des Romanausschnittes mit geradezu kontemplativen Bildern von Grabsteinen auf dem Friedhof Weißensee. Das langsame Erzähltempo lädt den Zuschauer ein, Rückschlüsse auf das Geschaute zu ziehen. Ihm soll die Freiheit zu eigenen Reflexionen gegeben werden. Mit nur einem Satz holt Franksen den Zuschauer dann zurück in die Gegenwart: „Das Grab des Vaters.“ Nach einigen Sekunden, in denen die schlichte Grabstätte abgebildet wird, ergreift Arnold (im On) das Wort und fragt Becker:

ARNOLD: Ich denke dabei an Kafkas *Brief an den Vater*. Sind Ihre Bücher zum jüdischen Komplex, in dem aber auch Sie und Ihr Verhältnis zum Vater reflektiert ist, sind das so eine Art von „Briefe an den Vater“? An Ihren Vater?
BECKER: Darauf kann ich kaum antworten. Ich kenne meine Beziehung zu meinem Vater recht gut. [...] Ich kenne den Brief an den Vater Kafkas sehr gut. Ich habe nie daran gedacht, dieses beides in ein Verhältnis zueinander zu setzen.

Die Kamera fängt Beckers spontane Reaktion direkt ein, dem man förmlich beim Nachdenken zuschauen kann. Dann wehrt Becker Arnolds sehr persönliche Frage ab, die Anspielung geht offenbar in die falsche Richtung. Arnold ist sich der vermeintlichen Abwegigkeit der Parallele durchaus bewusst, wie die Einführung zu der Frage zu erkennen gibt. Diese kann man dem Interviewtranskript entnehmen, das im Franksen-Nachlass liegt. Arnold und Becker hatten sich zuvor über Kafka ausgetauscht, den Letzterer einmal einen „tröstlichen Autor“ genannt habe. In diesem Zusammenhang kommt die Frage nach der Parallele von Beckers Werk zu Kafkas *Briefen an den Vater* auf. Arnold erläutert seinem Interviewpartner: „Viel-

leicht ist das ein bisschen an den Haaren herbeigezogen, aber es hört sich gut an ...¹⁶³ Davon ist im Film natürlich keine Rede. Franksen macht sich vielmehr den Kafka-Vergleich zu eigen, denn der *Brief an den Vater* ist längst zum Synonym für die literarische Behandlung des Vater-Sohn-Verhältnisses geworden. Becker in diese Tradition einzureihen, ist durchaus nachvollziehbar – bei allem Bemühen, erst einmal jede Fortschreibung, die eigene zumal, zu leugnen. Dieser Versuch muss scheitern, und schließlich fängt sich Becker. Er findet doch noch eine sehr galante Antwort, wohl wissend, dass er damit nicht den Kern der Sache trifft: „Im Unterschied zu Kafka, der sich ja wirklich an seinen Vater gerichtet hat, habe ich dies nicht versucht, wahrscheinlich zum Glück nicht.“ Becker weiß um seine Rolle als Sohn, auch wenn er diese ablehnt. Damit gibt die Interviewpassage zwar keinen historisch verbürgten Aufschluss über das Verhältnis zum Vater, verweist aber auf die zentrale Rolle, die dessen literarische Verarbeitung im Werk Beckers spielt.

Franksens Muster, Becker mit Texten Dritter zu konfrontieren, wird bis zum Schluss des Filmes durchgehalten – und zwar erfolgreich. Diesmal geht es um das Verschwinden der DDR, zunächst illustriert durch FilmAufnahmen von Umbauten im Regierungsviertel Ost-Berlins, Fahrtbilder durch einen innerdeutschen Grenzübergang am Leipziger Platz und schließlich aufsteigende Vogelschwärme vor dem Brandenburger Tor, eine deutliche Metapher für den historischen Aufbruch. Dann – maschinengeschrieben auf weißem Papier – erscheint ein Gedicht von Heiner Müller im Bild, das im November 1989 in Berlin kursierte: *Selbstkritik*.

Meine Herausgeber wühlen in alten Texten
 Manchmal wenn ich sie lese überläuft es mich kalt Das
 Habe ich geschrieben IM BESITZ DER WAHRHEIT
 Sechzig Jahre vor meinem mutmaßlichen Tod
 Auf dem Bildschirm sehe ich meine Landsleute
 Mit Händen und Füßen abstimmen gegen die Wahrheit

¹⁶³ Autoren der Gegenwart, JFN 104, S. 28.

Die vor vierzig Jahren mein Besitz war
Welches Grab schützt mich vor meiner Jugend¹⁶⁴

Dann sieht man Becker im On, das Gedicht in einem lichtdurchfluteten Raum lesend. Er setzt die Lesebrille ab und äußert sich sehr eindrücklich und ernsthaft zu dem eben Vorgetragenen.

Ja, das sagt mir etwas, das sagt mir viel. Es ist das Erschrecken über eine einmal empfundene Sicherheit. Es ist das Erschrecken über Zweifellosigkeit, die ich auch hatte. Es ist der unerfüllbare Wunsch, ein anderer gewesen zu sein. Ich behaupte, dass im Überwinden der Zweifellosigkeit ein großer Fortschritt liegt.

Mit dieser Reaktion auf das Gedicht, direkt in die Kamera gesprochen, zieht Jurek Becker gleichsam Bilanz: Die durch keinen Zweifel zu erschütternde Zustimmung zur DDR als Zukunftsmodell, an das gerade Intellektuelle sich verzweifelt klammerten als die bessere Alternative zum Kapitalismus westdeutscher Prägung, war auch für Becker bestimmd. Damit wird erschließbar, was es mit der „zweiten Zukunft“ auf sich hat: Das Ende der Zweifellosigkeit, das ist Jurek Beckers Definition der Wende. Das Neue ist der Zweifel, er grundiert all die Texte, die Franksen den Kapiteln seines Filmes vorangestellt hat: Sowohl die Passage zum *Lob des Zweifels* aus *Schlaflose Tage* als auch Beckers Text *Anstiftung zum Verrat* lassen sich als Varianten der Freiheit zum Zweifeln deuten. Der Kreis zum Anfang des Filmes schließt sich, als Jan Franksen die Einstiegssequenz wieder aufgreift. Er führt den Zuschauer ins Pinguin-Gehege zurück. Ein Sinnbild, das man erst jetzt zu deuten vermag: Jurek Becker, fremd in seinem neuen Lebensraum.

Ihr wißt, dass es nicht wenige sind, die mir das Wort im Munde umdrehen?
Du hast es uns so herrlich oft erklärt. Ich kann nicht vorsichtig genug sein.
Sie prüfen jeden meiner Sätze. Sie drehen ihn fünfmal um, ob er ihnen etwas

¹⁶⁴ Heiner Müller, Selbtkritik, in: Die Gedichte (Werke 1), Frankfurt am Main 1998, S. 232–233.

nützt, das heißtt, ob sie ihn gegen mich verwenden können. [...] Vergesst es nicht, und habt in Zukunft ein bißchen mehr Verständnis für meine Wachsamkeit, die ihr doch nicht für übertrieben haltet – aber nein – ohne sie wären wir schon wer weiß wo. Aber ja: Fang doch bitte jetzt endlich zu erzählen an.¹⁶⁵

4.4.2 *Stalinallee. Eine Straße als Symbol*

Die 45-minütige Dokumentation *Stalinallee. Eine Straße als Symbol* aus dem Jahr 1991 zählt zu den konventionellsten Filmen Jan Franksens. Trotzdem – oder vielleicht gerade deswegen – erhielt sie den größten Zuspruch. Bei der 28. Verleihung des Adolf-Grimme-Preises wurde Franksen 1992 für *Stalinallee* mit dem Sonderpreis des Kultusministers des Landes Nordrhein-Westfalen ausgezeichnet. Die Begründung der Jury hebt weniger auf die Machart des Filmes, als vielmehr auf das außergewöhnliche Thema ab:

Architektur und Städtebau werden im Fernsehen stiefkinderlich behandelt. Jan Franksen zeigt, daß gerade diese Bereiche der Kunst besondere Bedeutung haben: jeder lebt in der gebauten Umgebung, jeder nimmt sie wahr, jeder wird von ihr beeinflußt. Und er zeigt exemplarisch an der Entstehungsgeschichte der Stalinallee in Ostberlin, daß Architektur und Städtebau immer auch Ausdruck der gesellschaftlichen Entwürfe und der politischen Machtverhältnisse sind. In einer Montage aus gegenwärtigen Aufnahmen, historischen Dokumenten und sparsam eingesetzten erläuternden Interviews wird der Zusammenhang von ideologischen Ansprüchen und künstlerisch-praktischer Umsetzung verdeutlicht. Zeitgefühl, Rahmenbedingungen, Kontraste zu politisch bedingten Gegenentwürfen werden einbezogen, um das ‚Denkmal‘ Stalinallee – geplant und gebaut als bewußte Umwidmung bürgerlicher Formen für die Arbeiterklasse – in einem viefältigen [sic] Geflecht von Voraussetzungen verstehbar werden zu lassen. Franksen hat dabei eine Reihe von bislang unbekannten Filmdokumenten aufgespürt, die den Zusammenhang von

¹⁶⁵ Franksen verwendet hier den Text *Großvater*, macht aber nicht kenntlich, welche Sätze von den Enkeln kommen, die ihren Großvater dazu überreden wollen, ihnen von früher zu erzählen, und was dieser darauf antwortet. Original in: Becker, Nach der ersten Zukunft, S. 12.

Politik, Kultur und Alltagsleben sowie den [sic] zeithistorischen Stimmungen und Strömungen besonders anschaulich machen. Daß zugleich immer auch die Ost/West-Schnittlinie berührt ist, verleiht dem Film einen zusätzlichen Wert.¹⁶⁶

Bewusst stellt sich Franksen mit *Stalinallee* gegen den Trend des Fernsehens zur Personalisierung und versucht, das Thema Städtebau unter den politischen Bedingungen in Ost- und West-Berlin auf allgemeinerer Ebene verfilmbar zu machen. Das drückt sich schon im Titel des Filmes aus. Am 5. Oktober 1990, nach einer ersten Besprechung mit Redakteur Jürgen Tomm, hatte Franksen noch in seinem Tagebuch notiert: „Mit T. besprach ich, nicht erfolglos, das thena [sic] ‚henselmann u. d. sozialistische stadtplanung‘ (arbeitstitel).“¹⁶⁷ In daraufhin entwickelten Exposés weitet Franksen bereits den Blick vom prominentesten Architekten der DDR, Hermann Henselmann, auf seine ebenfalls an der Planung der Stalinallee beteiligten Kollegen und ändert den Arbeitstitel in *Henselmann und Co.* Hinweise auf die Architektur im „real existierenden Sozialismus“. Der Titel der Sendefassung schließlich stellt ein Bekenntnis zur Abstraktion dar: *Stalinallee. Eine Straße als Symbol*. Die Schwerpunktsetzung fällt auch den Kritikern ins Auge. Der *Tagespiegel* bemerkt beispielsweise, dass der Film nicht auf Henselmann zugeschnitten sei, sondern der Fokus auf der Architektur liege. Es wird spekuliert, dies sei durch das hohe Alter des Protagonisten bedingt.¹⁶⁸ Aus den Produktionsunterlagen im Nachlass geht hingegen sehr klar hervor, dass die Fokussierung auf die Strukturen der Städteplanung um eine der großen Ostberliner Verkehrsadern von Ost nach West von Anfang an zum Konzept gehörte. In seinem ersten Exposé legt Franksen fest:

In dem geplanten Film soll es nicht so sehr um die Person Henselmanns gehen, auch nicht in erster Linie um die Partei als dem eigentlichen Auftraggeber, es soll vielmehr die Frage in den Mittelpunkt gerückt werden: warum

¹⁶⁶ [28. Adolf Grimme Preis], JFN 41, S. 1.

¹⁶⁷ [Collegeblock 1], JFN 1004, S. 31.

¹⁶⁸ Vgl. Artikel in: [28. Adolf Grimme Preis], JFN 41.

die projektierte „sozialistische Architektur“ in der ehemaligen DDR zu diesem markanten und entscheidenden Zeitpunkt nicht ausging von den sozialen Architektur-Programmen und Erprobungen der 20ziger Jahre, die sich ja alle – mehr oder weniger nebulös – als „sozialistisch“ empfanden (Bruno Taut, Bauhaus, Le Corbusier). [...] Der Film wird sich weniger um Bewertungen dieser Entwicklung und ihrer Ergebnisse bemühen (so schlecht diese im übrigen sein mögen), sondern wird seinen Augenmerk auf die angedeutete historische Fragestellung konzentrieren, ihre Hintergründe und Motive versuchen klarzustellen.¹⁶⁹

Und so sind die Luftaufnahmen der Berliner Innenstadt, die aus dem Helikopter aufgenommen wurden, keineswegs nur als einführende und verortende Totale zu werten, sondern stehen sinnbildlich für die Haltung des Filmemachers: Franksen betrachtet die Entscheidungen der Städteplaner aus kritischer Distanz. Luftaufnahmen ziehen sich als tragende Dokumente durch den gesamten Film, sie gliedern ihn regelfreit: Verwendet werden aktuelle Aufnahmen der Allee und seiner Seitenstraßen, schwarz-weiße Luftbilder vom Berlin der Weimarer Zeit und auch vom zerbombten Nachkriegsberlin. Stets bindet Franksen solche Übersichtsaufnahmen in seinen Film ein, die den Blick aufs Große ermöglichen – auch im übertragenen Sinn. Die ersten Textzeilen stimmen auf den nüchternen Duktus ein, den Franksen zu Beginn des Filmes pflegt. Er steht ganz im Kontrast zur martialischen Musikuntermalung des Komponisten und Nationalpreisträger der DDR Hanns Eisler mit Ausschnitten aus seiner *Kleinen Sinfonie op. 29*.

Wir nähern uns, von Osten kommend, der Innenstadt Berlins. Vor uns liegt die Frankfurter Allee, die als breite Magistrale auf das Zentrum der Stadt zuläuft. Sie mündet in die heutige Karl-Marx-Allee, die von 1949 bis 1961 „Stalinallee“ hieß -: das markanteste Stadtbauwerk der ehemaligen DDR.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Die Stalinallee, JFN 38, S. 1.

¹⁷⁰ Stalinallee, JFN 36, S. 1.

Für einen Franksen-Film fast schon überraschend: Der ausgiebige Einsatz von Kommentartext. Zwar sind es bei *Stalinallee* die Experten-O-Töne, die die entscheidenden Informationen enthalten, beispielsweise vom Architekturtheoretiker Bruno Flierl¹⁷¹ und vom Historiker Jonas Geist, der gleich zu Beginn des Films mit einer 2:20 Minuten langen Beschreibung des Bauensembles zu Wort kommt. Aber immer wieder ist es Franksens Text, der die einzelnen Beobachtungen und Bewertungen verbindet, wie im Übrigen in klassischen Dokumentarfilmen üblich.

Der Abschnitt zwischen den beiden als Herrschaftszeichen gesetzten Plätzen, dem „Frankfurter Tor“ und dem „Strausberger Platz“, bildet den eigentlichen Kern der monumentalen Wohnstraße. Er umfasst rund 2.000 Wohnungen in sieben- bis neugeschossigen Wohngebäuden längs der Straße sowie in den elfgeschossigen Turmbauten. [...] Breiter als die Straße „Unter den Linden“ angelegt, war diese Allee geplant als „Boulevard der Werktätigen“, als erste sozialistische Straße Deutschlands. Ein Propagandabau, doch zugleich auch ein Zweckbau.¹⁷²

Franksens große Sachkenntnis kommt nicht von ungefähr: Die Vorrrecherche war gründlich; alleine die im Nachlass noch erhaltenen Materialien sind sehr umfangreich und vielschichtig. Sie reichen von Architekturzeit-schriften und Aufsätzen über Henselmann und die Stalinallee, einem aktuellen Gutachten im Auftrag des Bezirksamtes Friedrichshain über die städtebauliche Sanierungs- und Entwicklungsplanung des Bereiches Karl-Marx-Allee/Frankfurter Allee *Für ein neues Berlin* (Dezember 1990) bis hin zum papiernen Modellierbogen *Wir bauen unser Berliner Stadtzentrum*, „für unsere Jugend ab 10 Jahre“ zur dreidimensionalen Anschauung der Wohnbauten.¹⁷³

¹⁷¹ Bruno Flierl sendet Franksen nach Erstausstrahlung eine Postkarte mit lobenden Worten zu: „Okay! Gratulation! In wenig Zeit viel Information. Gut fand ich die Montage der Wochenschauausschnitte, die das polit.-ideologische Flair dieser Jahre wiedererweckten.“ [Korrespondenz Stalinallee], JFN 43.

¹⁷² Stalinallee, JFN 36, S. 1–2.

¹⁷³ Vgl. [Arbeitsmaterial Stalinallee], JFN 42.

Die Liebe fürs Detail zeigt sich auch im Film selbst. Zahlreiche Nahaufnahmen lenken den Blick auf Ornamente, architektonische Besonderheiten und Kunst am Bau. Die Aufnahmen und auch die Bildmontage sind keineswegs essayistisch, sondern im Gegenteil sehr konventionell gehalten. Eine einzige Bildidee fällt aus dem Rahmen. In der Totalen zunächst kaum wahrnehmbar, aber durch Verlängerung der Brennweite immer deutlicher erkennbar mischt sich eine Pferdekutsche unter die Fahrzeuge im Verkehrsfluss um den Strausberger Platz. Ein Fortbewegungsmittel aus längst vergangenen Tagen zieht vorbei an den Wohnhäusern, die knapp vier Jahrzehnte nach ihrer Errichtung ebenfalls schon aus der Zeit gefallen wirken. Auf der Sitzbank zu erkennen: Hermann Henselmann, 86-jährig, der die Fahrt gemeinsam mit seiner Ehefrau sichtlich genießt. Jan Franksen kommt mit diesem Antexter ohne Umschweife zum springenden Punkt: Henselmann sei „ein Visionär und zugleich Realist, ja Opportunist, ein Architekt des unbedingten Bauwillens, der zeitweilig bereit war, diesem Drang seine elementarsten künstlerischen Überzeugungen zu opfern“. Aus dem Off hört man schließlich Henselmanns Stellungnahme zu seinem Engagement in Sachen Stalinallee.

Es trat plötzlich, innerhalb eines historischen Prozesses, den ich revolutionär nennen würde – Sie vielleicht anders – trat plötzlich ein neuer Auftraggeber auf, und dieser Auftraggeber war eine Klasse, die Arbeiterklasse. [...] Armut und Unwissen sind immer Geburthelfer eines neuen Baustils, in dem Maße wie dann dieser neue Auftraggeber reich wird – wohlhabend – und wissend. Das Interessanteste an dieser Zeit war die Unbefangenheit, mit der eine junge Klasse, die das Gefühl hatte: jetzt gehört uns die Welt, jetzt gehört uns die Zeit, wie die aus dem Feuer ihrer revolutionären Bewegung einen neuen Bau-
stil gebären will ...¹⁷⁴

Und nahezu ironisch fügt er hinzu: „... ob es auch einer wird, das ist immer eine Frage. Aber das war in der Renaissance genauso!“ Ein leichtes Fragezeichen hinter der sonst so gradlinig und im Ton großer Selbstgewissheit

¹⁷⁴ Die Interview-Passagen sind im Drehbuch nicht ausgewertet, daher werden sie hier und im Folgenden nach einem eigenen Transkript zitiert.

vorgetragenen Interpretation des historischen Geschehens ist zu spüren, ein Fragezeichen, das Franksen gerne aufnimmt und mit fast spöttischen Seitenhieben verstärkt. Ein Beispiel ist das in Stein gemeißelte Motto über einem Portal, das Franksen hervorhebt: „Solch ein Gewimmel möcht ich sehn, auf freiem Grund mit freiem Volke stehn!“ – „... ein Spruch aus dem *Faust* des Großbürgers Goethe.“ Auch das Portal erinnere an „bürgerliche Vorbilder“, Zuschnitt und Einrichtung der Wohnungen seien „großzügig, fast luxuriös“. Immer wieder thematisiert Franksen vermeintliche oder auch tatsächliche Widersprüchlichkeiten des sozialistischen Architekturmodells. So zitiert er beispielsweise Bertolt Brecht, einen Vertrauten Henselmanns, zunächst mit einem Lobgesang auf die neue Architektur, der ebenso pompös wirkt, wie die in die Höhe ragenden Fassaden entlang der Allee.

Unsere Architekten müssen zur Kenntnis nehmen ..., daß die neue führende Klasse von den Architekten schönes Bauen verlangt ... daß sie den Satz „zweckdienlich ist immer schön“ nicht anerkennt ..., daß die neue führende Klasse ihr Bauen nicht mit dem Bau von drei Millionen Einfamilienhäusern oder etwas komfortablen Mietskasernen beginnt, sondern mit dem Bau von Wohnpalästen ...¹⁷⁵

Eine Viertelstunde später kommt Franksen dann auf Brecht zurück und zeigt dessen eigene Wohn- und Arbeitsräume an der Chausseestraße, fernab der Stalinallee.

Brecht selbst identifizierte sich rückhaltlos mit den architektonischen Grundauffassungen der 50er Jahre. [...] Für sich selbst aber entschied der Dichter: „... es ist wirklich ratsam, in Häusern und Möbeln zu wohnen, die mindestens 120 Jahre alt sind, also in früher kapitalistischer Umgebung, bis man eine spätere sozialistische haben wird ...“¹⁷⁶

¹⁷⁵ Vgl. Bertolt Brecht, Notizen über eine neue Architektur (1952), in: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 23, Berlin/Weimar/Frankfurt am Main 1993, S. 204–205.

¹⁷⁶ Stalinallee, JFN 36, S. 10–11. Franksen zitiert Bertolt Brecht, Brief an Peter Suhrkamp, Frühjahr 1954, in: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 30, Berlin/Weimar/Frankfurt am Main 1998, S. 231–232.

Eine Kommentierung von Ideal und Lebenswirklichkeit in Wort und Bild, die ihre Wirkung nicht verfehlt. So findet sich in der Zuschauerpost die irritierte Nachfrage eines Architekturhistorikers: „Wir machen der siegreichen Arbeiterklasse einen neuen Stil, aber bis er ausgereift ist[,] wohnen wir lieber in Häusern von vor 120 Jahren. [...] Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie mir mitteilen würden, wo bei Brecht man das nachlesen kann.“¹⁷⁷

Um den historischen Kontext sinnfällig und nachvollziehbar zu machen, greift Franksen auf Dokumente der Chronos-Film, des Berliner Archivs für Kunst und Geschichte sowie auf Ausschnitte der DEFA-Wochenschau zurück.¹⁷⁸ Dieses Material baut er auf zwei unterschiedliche Weisen in seinen Film ein. Auch Nachrichtenbeiträge der DEFA zieht er heran. Sie dienen als historisches Dokument in Originalton. Die sonstigen Archivbilder verwebt er zu einem regelrechten Film im Film, zu einer im wahrsten Sinne essayistischen Collage: ein Markenzeichen der Franksenschen Filmarbeit insgesamt. Sie soll der Verbildlichung des neuen Bauens in der DDR visuelle Trifigkeit verschaffen. Die sozialistische Architektur, so heißt es erläuternd, solle „den Sieg ankündigen über das alte Wohnungselend des Proletariats“¹⁷⁹. Sie kündet von der Überwindung der proletarischen Elendsquartiere, Mietskasernen und Hinterhöfe der Jahrhundertwende, einmal mehr untermauert durch Musik Hanns Eislers (*Orchester-Suite Nr. 2*). Es folgt eine unkommentierte Bilderfolge von dreiminütiger Länge, die einen Bogen schlägt vom Leben der Arbeiter in dunklen Hinterhöfen, mehrfach genutzten Kinderbetten, über die Balkonrede Kaiser Wilhelms II. zum Kriegsbeginn („Es muss denn das Schwert nun entscheiden ...“) bis hin zu Aufmärschen preußischer Soldaten vor dem Brandenburger Tor. Schließlich, ganz ohne Atmo oder Musikbett, kommen Photos von beinamputierten Kriegsversehrten und ein Extrablatt *Vorwärts* mit der Schlag-

¹⁷⁷ Brief von Wolfgang Voigt an Jan Franksen, Hamburg, 9. Juli 1991, in: [Korrespondenz Stalinallee], JFN 43.

¹⁷⁸ Die Schnittliste mit Angaben zur Herkunft des Archivmaterials liegt im Nachlass: [Schnittliste Stalinallee], JFN 39.

¹⁷⁹ Stalinallee, JFN 36, S. 4.

zeile „Der Kaiser hat abgedankt!“ ins Bild. Die Montage geht nahtlos in die Fortsetzung des von Franksen kommentierten Films über. Bindeglied sind – einmal mehr – Luftbilder Berlins, darunter solche, die die zwischen 1925 und 1933 errichtete Hufeisensiedlung von Bruno Taut zeigen. „Die Kommunistische Partei stand diesem Siedlungsbau skeptisch gegenüber, lehnte ihn häufig als ‚reformistisch‘ ab“¹⁸⁰, stellt Franksen dazu fest und verfolgt diese Reserve sozialistischer Kreise bzw. der politischen DDR-Eliten bis in die 1950er-Jahre weiter. Franksen zitiert das *Neue Deutschland*, das mit Bezug auf den Bau der Stalinallee „äußerst polemisch feststellte“:¹⁸¹

Es ist kaum zu bestreiten, daß ein Umschwung in der deutschen Architektur erforderlich ist. Hier hat die langwährende Herrschaft der abgeschmackt formalistischen Richtung zu Überwiegen einer grauen, trockenen, formlosen Architektur geführt. Man darf sich nicht dadurch in Verwirrung bringen lassen, daß die Nazis die gesunde Abneigung des Volkes gegen diese amerikanischen Kulturbarbareien für ihre chauvinistischen Zwecke mißbrauchten. Der Bauhausstil ist ganz und gar nicht deutsch, sondern kosmopolitisch.¹⁸²

In dieselbe Richtung geht die Kritik Walter Ulrichts an den Wiederaufbauprogrammen nach dem Zweiten Weltkrieg, die er auf dem III. Parteitag der SED geäußert hat:

Der grundsätzliche Fehler dieser Architekten besteht darin, daß sie nicht an die Gliederung der Architektur Berlins anknüpfen, sondern in ihren kosmopolitischen Phantasien glauben, daß man in Berlin Häuser bauen solle, die ebensogut in die südafrikanische Landschaft passen.¹⁸³

Das sind Statements, die von erschreckender Ignoranz zeugen und auch vor latentem Rassismus nicht haltmachen. Die Führungsclique der SED huldigte einem miefigen Provinzialismus, der eigentlich jeder Avantgar-

¹⁸⁰ Ebd., S. 6.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Zit. nach Ebd., S. 6–7; ein Verweis auf die Original-Fundstelle im *Neuen Deutschland* ist in Franksens Unterlagen nicht enthalten.

¹⁸³ Ebd., S. 9.

de skeptisch gegenüberstand. Dass auch Henselmann, der immerhin nach Ende des Zweiten Weltkriegs zeitweise Mitarbeiter bei Walter Gropius war, diesem Paradigmenwechsel folgte, bleibt erstaunlich genug und weckt Franksens Neugier. So bereitet er durch ausgiebige historische Exkurse, die später auch den Größenwahnsinn der geplanten Reichshauptstadt Germania thematisieren, die Frage nach Henselmanns Sinneswandel vor, denn „Hermann Henselmann, der Bewunderer Corbusiers und Anhänger des Bauhauses, änderte – praktisch über Nacht – seine architektonischen Grundanschauungen.“¹⁸⁴ Die Dramatik dieser gestalterischen Kehrtwende macht Franksen anschaulich, indem er dessen Pläne und ihre Moskauer Vorbilder des Sozialistischen Klassizismus mit seinem Frühwerk konfrontiert. Dafür verwendet Franksen zwei Photographien einer von Henselmann in den 20er Jahren gebauten Villa am Genfer See. Die Architektur ist streng der Bauhaus-Moderne verpflichtet, mitsamt entsprechender Inneneinrichtung. Ins Auge fallen ihre klare, schlichte Formensprache, das Spiel mit Schwarz-Weiß-Kontrasten, die großen Fensterfronten. Angesichts der Pläne für die Wohnpaläste der Stalinallee liegt die Frage an den Architekten auf der Hand: „Wie konnte er diesen Sinneswandel vor sich selbst rechtfertigen?“¹⁸⁵ Eine überzeugende Begründung für die *künstlerische* Wende vermag keiner, auch Henselmann nicht, zu geben. Weder entlang des von Franksen herangezogenen Archivmaterials, noch im Interview selbst erschließt sich dem Zuschauer diese Abwendung. Stattdessen verfällt der Architekt ins Formelhafte, verweist auf Brecht. „Die mir geläufige Autonomie des Künstlers lehnte er strikt ab. Das Bündnis zur revolutionären Arbeiterklasse ist und bleibt die Grundlage der sozialistischen Kunst.“¹⁸⁶

Dieses Henselmannsche Credo relativiert Franksen nicht nur mit dem Rückgriff auf dessen Frühwerk, sondern auch mit einem Blick auf die Konkurrenz im Westen. Solch ein Exkurs war dem Autor offensichtlich

¹⁸⁴ Ebd., S. 10.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Ebd.

von Anfang an wichtig, denn schon in seinem ersten Exposé kündigte er an: „Der Film wird (ohne polemische Absicht!) diese Bauten mit denen des etwas zeitversetzt entstandenen Hansa-Viertels konfrontieren“.¹⁸⁷ Die Synopsis mit dieser „westliche[n] Entsprechung der Stalinallee“ leitet Franksen mit einer über einminütigen Luftaufnahme ein. Vom Ende der Stalinallee am Alexanderplatz wird der Blick über die Straße Unter den Linden und den Großen Stern bis hin zum Hansaviertel gelenkt. Dort angekommen stellt Franksen die Architektur des Viertels als politisches Statement des Westens vor. Als Beleg zieht er eine Rede des damaligen Bausenators Karl Mahler zur Interbau 1957 heran, die Anlass war für die Errichtung des Hansaviertels. „So soll die Ausstellung keine Baumesse sein, sondern ein klares Bekenntnis zur Architektur der westlichen Welt: Sie soll zeigen, was wir unter modernem Städtebau und anständigem Wohnbau verstehen, im Gegensatz zu dem falschen Prunk der Stalinallee.“ Diese Worte, kombiniert mit Außentotalen des Viertels, schließen den Vergleich bereits ab.

Keine zwei Minuten dauert die Passage. Man sieht weder architektonische Details noch Innenaufnahmen der Häuser. Franksen springt wieder zurück zu historischen Dokumenten zur Stalinallee. Offenbar ist diese Stelle stark gekürzt worden. Statt nämlich den Ost-West-Vergleich zu vertiefen, widmet sich Franksen der Bauentwicklung innerhalb der DDR – Rationalisierung der Bautechnik und damit verbundene Umstellung auf das Plattenbau-System. Eine beeindruckende Kranfahrt durch eine Lagerstätte für Bauplatten verbunden mit einem Luftbild einer Plattenbau-Siedlung in Marzahn-Hellersdorf machen die Dimensionen dieser Umstellung deutlich. Diese markiert nach den Worten Franksens das Scheitern der „Hoffnung auf Wohnpaläste für Arbeiter“¹⁸⁸. Auch mit Blick auf den Verfall des ehemaligen Vorzeigeobjekts des Ostberliner Städtebaus, auf die Stalinallee nach der Wende, schlussfolgert Franksen: „Der Traum von der sozialisti-

¹⁸⁷ Die Stalinallee, JFN 38, S. 2.

¹⁸⁸ Stalinallee, JFN 36, S. 16.

schen Straße, die zugleich die Utopie einer klassenlosen Gesellschaft heraufbeschwore, ist ausgeträumt. Was bleibt, ist ein historisches Denkmal.“¹⁸⁹

Mehrere abschließende Blöcke, die Franksen in seiner Drehvorlage vom März 1991 noch vorgesehen hatte, sind letztlich Kürzungen zum Opfer gefallen: Die Stalinallee als „Objekt des Denkmalschutzes“¹⁹⁰ sollte ausgeführt werden, auch durch ein Interview mit dem damaligen Berliner Senator für Städtebau, Volker Hassemer. Zudem sollten die „ungelösten Wohnungsbauprobleme in Ost- und Westberlin“¹⁹¹ thematisiert werden, einerseits anhand der „Hausbesetzerkämpfe, Mainzerstraße (15.11.90)“, andererseits anhand eines geplanten Sanierungsprojektes in Prenzlauer Berg.¹⁹² Nicht nur der Aufbau, auch der Text des Schlussteils war vielfachen Änderungen unterworfen. Fest stand in allen Fassungen: Die Zukunft der ehemaligen Stalinallee soll den Schlussakkord setzen. Die Frage nach dem Namen der Magistrale drängt sich angesichts der veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse im wiedervereinigten Berlin förmlich auf. Dazu hält Franksen verschiedene Antworten parat. Noch einmal erscheint Henselmann, der seine Kutschfahrt über die Allee fortsetzt, und schließlich aus dem Bild verschwindet. Dazu heißt es im Off:

Die Allee ist ein Unikat geblieben. [...] Bemühungen der Stadtplaner werden dahingehen, sie in das Gesamtkonzept der Neuplanung der Berliner Innenstadt einzubinden. Welchen Namen wird die Straße dann tragen? Sicher nicht den, unter dem sie berühmt wurde.¹⁹³

In seinem ursprünglichen Manuskript hieß es noch maximal verschachtelt: „Wahrscheinlich wird sie in ganzer Länge wieder Frankfurter Allee heißen, denn der Name des Mannes, den sie jetzt trägt – Karl Marx –, hat auch keinen guten Klang mehr. Auch das mag sich wieder ändern

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Die Stalinallee, JFN 38, S. 17.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ [Kommentar Stalinallee], JFN 37, S. 8.

– wie so vieles.“¹⁹⁴ Eine erste Korrektur dieses maschinenschriftlich festgehaltenen Satzes ist die Relativierung des Vergleichs Stalin/Marx. Franksens Einschätzung, dass „auch“ der neue Name keinen guten Klang mehr habe, wird durch handschriftliche Klammern um jenes Adverb entschärft. Sein Kommentar, dass die Bewertung der Person Marx sich auch „wieder ändern“ könnte, „wie so vieles“, wird von ihm zunächst unter-, dann schließlich durchgestrichen – zu derlei Gedankenspielen verlässt Franksen offenbar der Mut. Er ersetzt den Schlusssatz durch eine banale Begründung: „Und eine ‚Karl-Marx-Allee‘, wie sie jetzt heißt, gibt es im Westteil der Stadt schon.“¹⁹⁵ Doch auch damit nicht genug der Entpolitisierung. Er experimentiert mit der ebenfalls handschriftlich fixierten Abänderung: „Es ist nützlich, wenn schon im Zentrum angezeigt wird, daß es nicht nur Berlin gibt, sondern auch Frankfurt – an der Oder.“¹⁹⁶ Schließlich ringt er sich dazu durch, auf eine Bewertung komplett zu verzichten – mit einem beherzten Strich quer durch alle drei Varianten. In der Sendaufzeichnung heißt es schließlich: „Welchen Namen wird die Straße dann tragen? Sicher nicht den, unter dem sie berühmt wurde. Wahrscheinlich wird sie auf ganzer Länge wieder Frankfurter Allee heißen.“¹⁹⁷ Es folgt der Abspann.

Stalinallee gehört zu den wenigen Filmen Franksens, zu denen ein Presseecho archiviert wurde.¹⁹⁸ Interessant daran ist, wie unterschiedlich die Meinungen der Rezensenten ausfallen. Die *Märkische Allgemeine Zeitung* – zu dieser Zeit war das ehemalige SED-Organ gerade an die Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH verkauft worden – lobt Jan Franksens Bemühungen, „ein möglichst objektives Portrait abzuliefern“.¹⁹⁹

Und das gelingt ihm im Rückgriff auf Material der inzwischen geöffneten DEFA-Archive zumindest in historischer Sicht einigermaßen. Durchaus überzeugend arbeitet Franksen heraus, wie dieses markante Stück Berliner Bau-

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ *Stalinallee*, JFN 36, S. 17.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Enthalten in: *Die Stalinallee*, Film von Jan Franksen 940.54208, rbb-UHA 101, Bd. 7.

¹⁹⁹ R.B., in: *Märkische Allgemeine Zeitung*, 8. Juli 1991, S. 4.

geschichte schnell in den Sog des „Kalten Krieges“ geriet und zum Objekt törichter ideologischer Auseinandersetzungen degenerierte. Gerade hier wäre seinem 45-Minuten-Feature indes mehr Tiefgang zu wünschen gewesen, weil die historische Realität nun einmal vertrackter ist als im oberflächlichen Blick erscheint.²⁰⁰

Heftig fällt hingegen die Kritik in der Tageszeitung *Tribüne* aus. Das ehemalige Organ des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes²⁰¹ veröffentlicht einen veritablen, polemischen Verriss.

Hermann Henselmann, der 1951 karrieristisch hochfliegend die Allee entwarf und dafür über Nacht seine Bauhaus-Überzeugung verriet, fährt 1991 per Droschke und zwei klapprigen Pferden über die heruntergekommene Prachtmeile des Sozialismus. Welche Metapher auf 40 Jahre DDR in dieser Sequenz steckt, scheint dem sfb-Filmmacher Jan Franksen fast entgangen. Er schützte sie mit Kommentaren zu, mit lauter angelesemem Zeug. Wir sahen eine Art braven Hausaufsatz, ein Füllhorn der Nichtigkeiten. Ein Kameramann holperte über den brüchig gewordenen Asphalt oder flog im Hubschrauber, aber er zeigte nichts. Dabei passierte es, daß der Nichtberliner Zuschauer den Eindruck gewinnen mußte, der andauernd zitierte Bertolt Brecht habe in der Stalinallee gewohnt. Dem Regisseur gefiel es, nach einer Ansicht des Strausberger Platzes die Arbeitsräume Brechts zu präsentieren. In der Stalinallee wohnten andere Dichter, weniger bekannte.²⁰²

Ist die Kritik an Franksens Bekenntnis zur abstrahierenden, verallgemeinernden Filmarbeit noch nachvollziehbar – man könnte durchaus die Lebendigkeit einer klassischen Reportage vermissen –, so erscheint der Vorwurf mangelnder Ausdrucksstärke der historischen Dokumente doch als absurd. Auch lassen die Zitate Brechts keinerlei Trennschärfe zu den Kommentaren zur Allee selbst vermissen. Die Widersprüchlichkeit von Brechts artikuliertem und seinem praktizierten Architekturgeschmack ist so offensichtlich herausgearbeitet worden, dass die Unvereinbarkeit von

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Ein Blatt, dass wenige Monate später, im September 1991 eingestellt wurde.

²⁰² d.s., in: *Tribüne*, 9. Juli 1991.

Ideal und Wirklichkeit urbanen Wohnens sogleich ins Auge fällt. Aus welcher politischen Richtung der Wind weht bei dieser durchweg schlechten Beurteilung des Films, zeigt sich zum Ende der Kritik:

Franksen wußte nichts und glaubte alles zu wissen. Man faßt die Ignoranz nicht. Es gibt in Ostberlin Leute, die könnten über jede Bordsteinkante Geschichten erzählen. Die Mauer ist noch hoch. Der sfb sendet nur für Wilmersdorf oder Charlottenburg.²⁰³

Franksen wird die Borniertheit eines westdeutschen Regisseurs unterstellt, der die Geschichte Ostberlins und die Mentalität der Ostberliner nicht versteht, nicht verstehen will oder kann. Die ideologisch-ästhetische Mauer sei noch zu hoch, als dass ein unvoreingenommener Blick auf die Stalinallee hätte geworfen werden können. Ein Hinweis auf mögliche Ressentiments, die geboren aus der Unwissenheit und dem Unverständnis eines Westberliners der Realität des Ostberliner Lebensgefühls gegenüber seinen filmischen Blick trüben könnten.

Ute Thon, der Rezensentin der *taz*, kommt die aktuelle architekturkritische Debatte über den Umgang mit der Stalinallee und andere „Monumente“²⁰⁴ deutscher Vergangenheit zu kurz. „Und das ist schade [...]. Franksen beschränkt sich in seiner 45minütigen Dokumentation auf die zeitgeschichtlichen Hintergründe, die zum Bau der Stalinallee führten.“²⁰⁵ Mit ihrem Hinweis streift die Kritikerin ein Problemfeld, das mit den Begriffen „Monument“ und „Lebenswelt“ umschrieben werden kann. Jens Kulenkampff hat darauf hingewiesen, wie eng beide zusammenhängen und sich bedingen: Monamente „sind Denkmäler. Es macht aber einen grundsätzlichen Unterschied, ob ein Denkmal ein Erinnerungszeichen oder ein Zeugnis ist“.²⁰⁶ Auch Architektur kann in dieses Beziehungsge-

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Aleida Assmann / Dietrich Harth (Hrsg.), *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Frankfurt am Main 1991.

²⁰⁵ Ute Thon, Sozialistisches Schöner-Wohnen-Gefühl. „Stalinallee“—sfb-Dokumentation über ein umstrittenes Stück gebauter Geschichte in Berlin, in: *die tageszeitung*, 6. Juli 1991, S. 26.

²⁰⁶ Jens Kulenkampff, Notiz über die Begriffe „Monument“ und „Lebenswelt“, in: Aleida Assmann / Dietrich Harth (Hrsg.), *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Frankfurt am Main 1991, S. 26.

flecht fallen. Die Stalinallee bringt alle Voraussetzungen mit, um sowohl als Erinnerungszeichen als auch als Zeugnis rezipiert zu werden. Die Magistrale mit dem Ursprungsnamen Stalinallee konserviert Geschichte, die Geschichte einer verordneten Verehrung des großen Feldherrn und ‚Befreiers vom Hitlerfaschismus‘. Sie ist ohne Zweifel ein Erinnerungszeichen, das Eingang gefunden hat in die Lebenswelt der DDR-Bürger. Dieser Zuwachs an doppelter Bedeutsamkeit im Ostteil Berlins ist nicht zu übersehen, und insofern bilden „Monument (als Erinnerungszeichen) und Lebenswelt keinen Gegensatz“.²⁰⁷ Franksen berührt mit *Stalinallee* sozusagen einen neuralgischen Punkt in der deutschen Erinnerungskultur der Nachwendezeit.²⁰⁸ Ute Thon springt somit in ihrer Rezension eigentlich zu kurz, wenngleich sie betont, der Film sei insgesamt gut gelungen. „Die Stärke der Dokumentation liegt in der Fülle des gezeigten Archivmaterials.“²⁰⁹ Es bleibe allerdings ein gravierendes Desiderat:

Eine plausible Erklärung für den offensichtlichen Sinneswandel, für die eklatanten Widersprüche, die die SED-Kader mit seichten Propagandatexten zu überbrücken suchten, liefert der Film nicht. So wirkt das sfb-Stück aus der Redaktion Zeitgeschichte seltsam entrückt, fast unbeeindruckt von der derzeitigen Hauptstadtdebatte um Berlinforum, Potsdamer Platz und Deutsches Museum.²¹⁰

Dem Erfolg des Filmes tat das keinen Abbruch. Nach seiner Erstausstrahlung am 7. Juli 1991 auf den Sendern der Nordkette folgten jahrelange Wiederholungen und Übernahmen der Sendung: Im März 1992 auf Eins Plus, im Oktober 1994 und im Januar 1995 auf BI, im Mai 1998 auf Phoenix und im September 1999 noch einmal auf BI.²¹¹

²⁰⁷ Ebd., S. 32.

²⁰⁸ Das bezeugt auch die von Jurek Becker im Film *Nach der ersten Zukunft* offen geäußerte Trauer über Stalins Tod.

²⁰⁹ Ute Thon, Sozialistisches Schöner-Wohnen-Gefühl. „Stalinallee“ – sfb-Dokumentation über ein umstrittenes Stück gebauter Geschichte in Berlin, in: die tageszeitung, 6. Juli 1991, S. 26

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Vgl. Rundfunk Berlin-Brandenburg, Fernseharchiv, FESAD-ID 217523.

4.4.3 *Im Berg: Bemerkungen zu Franz Fühmann*

Auch ein dritter Film Franksens befasst sich mit Bruchstellen einer deutschen Identität, die sich kontrovers diskutieren lassen. Als zentrales Bild und Ausgangspunkt für sein 1992 ausgestrahltes Portrait des Schriftstellers Franz Fühmann wählt Franksen eine Metapher, die er auch in den Titel übernimmt: *Im Berg*, gleichzeitig der Titel von Fühmanns unvollendetem letzten Roman. Der Dichter als Arbeiter unter Tage – ein Bild, das vielfältige Deutungen ermöglicht. Doch sind die sprachlichen Bilder Fühmanns geeignet, sie auf dessen eigene Vita zu münzen? Die Kritiker entzweien sich sogleich an dieser Frage. In der *Märkischen Allgemeinen* wird der Ansatz Franksens lobend hervorgehoben: „Metaphern von Berg, Wald und Halde lassen Platz für Assoziationen.“²¹² Anders sieht dies die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Vier Wochen vor der Ausstrahlung des Films erscheint dort eine ausführliche Kritik. Thomas Rietzschel, vor seiner Übersiedelung in die Bundesrepublik Literaturwissenschaftler und ausgewiesener Expressionismuskenner in der DDR, danach Kulturkorrespondent der FAZ, schreibt einen veritablen Verriss.²¹³ Die „Bilder tragen erstarrte Züge so ebenmäßig, daß sie schon wieder beliebig anmuten“²¹⁴, befindet er – schlimmer noch: sie lenkten von Fühmanns Anfälligkeit für den Totalitarismus ab. Nach Rietzsches Ansicht werde zu wenig kritisiert, dass sich Fühmann zunächst dem Nationalsozialismus, dann dem Marxismus anschloss. Stattdessen präsentiere Franksen Fühmann als „Genie“ der Wandlung.

Solchermaßen auf Verehrung fixiert, bemühte sich Jan Franksen vergebens um die psychologische Vertiefung, die die literarische Aufmachung seines Films, der kein „Feature“ sein sollte, zunächst erwarten ließ. Wie sich der Dichter die Welt zu erklären versuchte, in dem er sich einst auf Märchen und

²¹² Hans Maennling, in: *Märkische Allgemeine Zeitung*, S. 14.

²¹³ Diese Kritik ist die einzige, die die FAZ über einen Film Franksens publiziert hat. Sie ist im Künstlernachlass nicht enthalten. Der StB nahm sie hingegen zu den Akten: *Im Berg – Bemerkungen zu Franz Fühmann*, 17. Februar 1992–10. November 1993, rbb-UHA 101, Bd. 5.

²¹⁴ Thomas Rietzschel, Freundlich verschwiegen. „*Im Berg*: Ein Film über den Dichter Franz Fühmann (n3). Tagebuch, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11. August 1992, S. 22.

Mythen besann, dachte der Dokumentarist die Biographie Fühmanns zu erläutern, indem er die Bilder mit Zitaten unterlegte, sie auf literarische Motive und Metaphern bezog. Doch das Werk eines Autors ist mehr als ein schlichter Kommentar des Lebens; zu dessen Deutung taugt es nur da, wo wir vertraut sind mit den Umständen, denen es seine Entstehung verdankt. Wenn aber das literarische Wort vor der Information rangiert, beschleicht den Zuschauer schnell der Verdacht, daß es dem Verschweigen diene, dem Verschweigen vermeintlicher Peinlichkeiten, wenn nicht gar mangelnder Sachkenntnis. Wie anspruchsvoll die filmische Dokumentation immer daherkommen mag, die künstlerische Dramaturgie allein kann doch nie die Recherche ersetzen.²¹⁵

In offenkundiger Unkenntnis von Franksens ausgedehnter Recherche zur Vorbereitung eines solchen Filmes²¹⁶ stellt er die Sachkenntnis des Filmemachers in Frage. Seine Kritik erstreckt sich dabei nicht nur auf die Bild-, sondern auch auf die Wortebene.

Wer das offene Wort scheut, weil er niemandem zu nahe treten will, der bekommt die historischen Figuren, die er vorführen möchte, nie zu fassen. [...] Eine ganze Stunde lang waren Zitate zu hören, poetische Sentenzen und getragene Worte der Erinnerung, verbunden mit Kommentaren, die eher zu Ehrfurcht anhielten, als daß sie Auskunft gegeben hätten über das Schicksal eines Dichters, dem die Welt unheimlich wurde, weil er sich selbst durchschaute.²¹⁷

Als Beleg dafür zieht Rietzschel ausgerechnet ein Faktum heran, das in Franksens Film überhaupt nicht verschwiegen wird: Fühmanns Verehrung für den Expressionisten Georg Trakl, die den Dichter in Konflikt mit der sozialistischen Kulturpolitik brachte. Dazu später mehr. Dass diese Spannung sehr wohl im Film thematisiert wird, räumt der FAZ-Autor sogar ein – hält aber trotzdem an seiner Kritik fest.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ In diesem Falle dokumentiert durch: [Notizen Fühmann], JFN 63, [Unterlagen Fühmann], JFN 66, [Fühmann, Zitate], JFN 68, [Arbeitsmaterial Fühmann], JFN 73.

²¹⁷ Thomas Rietzschel, Freundlich verschwiegen. „Im Berg“: Ein Film über den Dichter Franz Fühmann (N3). Tagebuch, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11. August 1992, S. 22.

Sicher, Sachverhalte dieser Art werden in dem Film von Jan Franksen durchaus erwähnt, nur scheute sich der Autor, sie als das Versagen zu verstehen, als das sie Fühmann selbst empfinden mußte, ein Versagen, für das er mit „Bitterkeit, Resignation und Ekel“ bezahlte, zumal er der Niederlage vergebens mit Alkohol beizukommen suchte. Solches freilich wird diskret verschwiegen, ohne daß es dem Porträt zum Vorteil gereichte.²¹⁸

Denn, so wird dem FAZ-Leser dargelegt, die Distanz des Filmemachers zum Portraitierten sei nicht groß genug, wenn sich dieser bildlich ausdrückte:

Die Autoren literarischer Porträts erweisen sich in aller Regel einen Bärendienst, wenn sie der Versuchung erliegen, abermals poetisch zu verschlüsseln, was sie über die Poeten erfahren haben. Auch der filmische Essay verlangt neben dem begründeten Urteil die Klarheit des Gedankens, einen durchsichtigen Entwurf, wie wir ihn etwa in Franz Fühmanns großer Arbeit über Georg Trakl finden. Aus ihr hätte Jan Franksen schließlich auch erfahren können, daß der Historiker keine übertriebenen Rücksichten nehmen darf, daß der Biograph alle erwähnen sollte, was dazu beiträgt, den Schöpfer eines Werkes zu begreifen.²¹⁹

Doch hat Franksen tatsächlich versäumt, Fühmanns selbst empfundenes Versagen in seinen Film aufzunehmen? Schon die ersten Sekunden des Filmes lassen daran zweifeln, dass der FAZ-Verriss gerechtfertigt ist. Der Film wird nämlich eröffnet mit einem Zitat aus dem Testament Franz Fühmanns: „Ich habe grausame Schmerzen“, hört der Zuschauer und erblickt ein Photo eines nachdenklich wirkenden Fühmann. „Der bitterste ist der, gescheitert zu sein: In der Literatur und in der Hoffnung auf eine Gesellschaft, wie wir sie alle einmal erträumten.“ Damit macht Franksen gleich zu Beginn des Filmes deutlich, dass es bei seinen *Bemerkungen zu Franz Fühmann* um das zentrale Thema jeden Künstlertums gehen soll: um das Scheitern. Das Eingangsbild zeigt den historischen Zusammenhang von Fühmanns Aussage klar: eine unscharfe, grobkörnige Schwarz-

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Ebd.

Weiß-Aufnahme eines Wohnblocks im Stile des sozialistischen Plattenbaus mitsamt davorstehender DDR-Fahrzeuge. Im Anschluss erfährt der Zuschauer nach und nach von den Brüchen im Leben des Schriftstellers. Fühmann, aufgewachsen im Dritten Reich und damals überzeugter Hitlerjunge, schwor der nationalsozialistischen Ideologie ab, um flammender Verfechter des Sozialismus zu werden. Auch diese Begeisterung verflog und verkehrte sich ins Gegenteil, bis er schließlich – regelrecht verstoßen vom DDR-Literaturbetrieb – in Einsamkeit starb.

Diesen erstaunlichen Lebenslauf spult Franksen nicht chronologisch ab, sondern setzt ein mit der Vorstellung von Fühmanns letztem Rückzugsort, seinem abgelegenen Häuschen im Wald von Märkisch Buchholz, „eine gute Autostunde in südöstlicher Richtung von Berlin entfernt“. Um Arbeitsplatz und Arbeitsweise des Schriftstellers zu charakterisieren, braucht Franksen nur drei Bilder. Beim ersten bleibt er im Medium Film und in der Gegenwart. Er schwenkt die verschlossene Tür des Gebäudes ab. Darauf folgt ein schwarz-weißes Photo des Schriftstellers im Arbeitszimmer: Hinter einem Klapptischchen mit Schreibmaschine sitzt der Autor, umgeben von Büchern und Kartons, und richtet seine Aufmerksamkeit auf ein Manuskriptblatt, das vor ihm liegt.

In selbstgewählter, kärglichster Umgebung, doch in wohltuender Abgeschiedenheit arbeitete der Dichter von morgens sechs bis in den Nachmittag hinein, redigierte, überklebte, schrieb um. Kaum ein Satz, der nicht eine vielfältige Metamorphose durchmachte. Das Schreiben fiel Fühmann nicht leicht.

Während dieses Kommentars fällt der Blick auf eine Typoskriptseite, die wahrlich einen Blickfang darstellt. Sie ähnelt einer Collage aus Schreibmaschinenpapier, dem Papier eines karierten Schulheftes, blauem Millimeterpapier und dem vergilbten Pendant dieses Papiers. Über all diese zusammengeklebten Streifen hinweg verteilt sich der maschinenschriftliche Text, der, auf diese Weise aufgenommen, kaum lesbar ist. Mit dicken Filzstift-Strichen wurde dieser zudem schon bearbeitet. Franksen kombiniert die optische Aussagekraft dieses Typoskripts mit Impressionen der unmittelbaren Umgebung. Die Garage, die Fühmann zur Bibliothek umgebaut

hatte, der verschlafene Ortskern mitsamt kleinem Lebensmittelgeschäft und die Natur ringsum: Franksen portraitiert die Gegend in ruhigen, geradezu poetischen Bildern. Neben den für Franksen typischen Schwenks über Hausfassaden stellt er einzelne Gegenstände – einem Stillleben gleich – ins Zentrum dieser einführenden Sequenz. Da ist die Schubkarre auf Fühmanns Grundstück, die ihm als Transportmittel diente, und sein Fahrrad, mit dem er ins Dorf fuhr. Bewohner des Ortes sind zu sehen, ebenfalls auf Fahrrädern, die keine weiten Reisen erlauben. Berlin liegt gefühlt am anderen Ende der Welt, die Stadt Märkisch Buchholz – eine der kleinsten Städte in Deutschland – erscheint als Mikrokosmos. Einzig die gelbe Telefonzelle vor dem Postamt zeugt, so Franksen, vom „unumgänglichen Kontakt mit der Außenwelt“. Ein Schwenk leitet den Blick des Zuschauers auf ein Waldstück. Brandenburgische Naturidylle.

Nur ein Schnitt trennt die Totale der märkischen Landschaft von einer Nahaufnahme zweier entgegengesetzt laufender Seilscheiben eines Förderturms. Das Vogelzwitschern weicht dem Surren des Thomas-Münzer-Schachtes in Sangerhausen/Südharz. So springt Franksen unvermittelt zum Hauptmotiv seines Filmes: zu jenem Bergwerk, an dem Fühmanns Roman *Im Berg* spielen sollte. Dieses letzte Werk Fühmanns konnte der Autor nicht fertigstellen; Fragmente des Romans sind jedoch erhalten und veröffentlicht worden. Franksen zitiert daraus, während er Bilder der Einfahrt in den Schacht zeigt. Oder sind es autobiographische Bemerkungen Fühmanns? Eine Frage, die Franksen stets unbeantwortet lässt.

In dem Augenblick, als ich begriff, dass die Grube mein Ort war, hatte ich mich als ihr Herr gefühlt. Es war eine ungeheure Inbesitznahme gewesen. Inbesitznahme auch von Zukunft und Schicksal und ebenso auch Unterwerfung und Bindung. Das, was man Urerlebnis nennt.

Doch dann, völlig überraschend, tritt Fühmann selbst ins Bild. Eine Rückblende auf ein Interview aus dem Jahre 1978, das der Literaturredakteur Wilfried F. Schoeller vom Hessischen Rundfunk mit dem Schriftsteller geführt hatte. Darin erläutert der Schriftsteller seine Faszination für das Bergwerk.

Es ist ein ungeheures Symbol, das Bergwerk, alles, was unter Tage geht, Bewegungen, die da unten sind und Dinge, die sich da unten verzweigen. Das ist ein ungeheures Symbol, und ich habe da, glaube ich, wirklich guten Kontakt zu den Kumpels, die dort leben und ich lebe von Zeit zu Zeit auch bei ihnen und arbeite mit ihnen ...

Während dieser Sätze entspannen sich Fühmanns Gesichtszüge zusehends. Er richtet sich sehr spontan und persönlich an den westdeutschen Journalisten:

Verzeihen Sie, dass ich das sage, aber ich muss das sagen, weil es da manchmal blödsinnige Vorstellungen gibt: [Ich lebe und arbeite mit den Kumpels, CR] nicht, weil ich irgendeinen Auftrag habe – da würde ich drauf pfeifen –, sondern, weil ich es will. Ich bin dorthin eingeladen worden zu einer Lesung und war fasziniert von dieser Welt und sagte, die muss ich mir erobern, und versuche, das zu machen.

Davon zeugt auch die Aussage eines Bergmanns, dass Fühmann nicht nur viele Fragen zur Arbeit unter Tage stellt, sondern auch selbst gelegentlich mitarbeitet um zu erleben, wie das ist. Dann mache er sich Notizen, die er später verarbeite.

Bevor man erkennen kann, welche Symbolkraft für Fühmann in der Arbeit unter Tage steckt, sind Exkurse in die verschiedenen Abschnitte von dessen Vita nötig. Die Einblicke beginnen mit der Kindheit im Riesengebirge. Franksen verwendet historisches Bildmaterial und flankiert dieses durch Zitate aus Fühmanns Schriften, die zum Teil im On stattfinden. Der Schauspieler Jürgen Hentsch tritt ins Bild; er nimmt Platz vor Fühmanns Haus in Märkisch Buchholz und liest im Laufe des Filmes immer wieder aus Fühmanns Aufzeichnungen. So auch aus Erinnerungen an die Schulzeit auf einem Jesuitenkolleg, wo er dazu angeleitet worden sei, sich Höllenqualen mit allen Sinnen vorzustellen und einzuprägen. Nicht weniger beeindruckend ist die spätere Schilderung der Gefühle, die nationalsozialistischer Drill in dem Kind erweckte. Unterlegt mit Bildern eines Lagerfeuers – zunächst in Farbe, später in Schwarz-weiß – werden Erinnerungen Fühmanns an eine Mutprobe vorgetragen:

Ich wusste, dass man diesen Sprung durchs Feuer morgen Nacht von mir fordern werde, bei der Aufnahme in den Sudetendeutschen Turnverein und ich fürchtete bis zum letzten Moment, über eine Wurzel zu stolpern und der Länge nach in die Glut zu schlagen. Aber ich hatte schon gelernt, dass es deutsch war, sich selbst zu überwinden. [...] Und so sprang ich, gleich den Kameraden, durchs Feuer und fühlte mich geweiht. Ich war nun kein Mensch mehr, wie irgendein anderer, nicht einmal wie irgendein anderer Deutscher, von diesen Tschechen oder Juden oder Zigeunern sowieso abgesehen. Über denen stand jeder von uns Deutschen. Und ich fühlte ein tiefes Recht, diese anderen verachten und gegebenenfalls zertreten zu dürfen.²²⁰

An die Stelle der zunächst symbolischen Bilder des Feuers tritt im Verlaufe dieser Einlassungen Klammermaterial der Hitlerjugend, die sich durch Wimpel und Flaggen zu erkennen gibt. Weiche Blenden visualisieren den fließenden Übergang des dort geweckten Überlegenheitsgedankens in Kriegstreiberei. Zu sehen sind bald aufmarschierende Rekruten, bald Kampfszenen aus dem Zweiten Weltkrieg. Franksens Collage nimmt vorweg, was der junge Fühmann zunächst ausblendete. Dieser findet Gefallen an der ihm eingepflegten Ideologie. Es kommt sogar, so erfährt der Zuschauer, zu einer persönlichen Begegnung mit Adolf Hitler beim „Großdeutschen Turn- und Sportfest 1938“ in Breslau.

In Achterreihen kamen wir ins Stadion hereingezogen und hatten im Sprechchor: „Wir wollen heim ins Reich“ gerufen. Und rings auf den Rängen die Menschen haben uns zugejubelt und geklatscht und getrampelt. [...] Und da war auf der Bühne der Führer gestanden, ganz nah vor uns. Ganz nah und groß und allein. Ein Gott der Geschichte. [...] Und da hatte ich jäh gewusst, dass mein Leben dem Führer geweiht war für immerdar.

Franksen setzt erwähntes Zusammentreffen mit Archivmaterial in Szene – ebenso wie den Zweiten Weltkrieg, in dem Fühmann für Nazideutschland kämpft. Der Zuschauer erfährt, dass er noch vor Kriegsende Georg Trakl

²²⁰ Franksen zitiert hier: Franz Fühmann, Den Katzenartigen wollten wir verbrennen. Ein Lesebuch, München 1988, S. 178.

für sich entdeckte, den Dichter, der im ersten Weltkrieg traumatisiert und in den Selbstmord getrieben wurde. Seine Lyrik sei es, die Fühmann „von nun an begleitete wie eine Wunde, die sich nicht schließen will“. Auch dazu lässt Franksen Fühmann selbst zu Wort kommen, der von sich selbst in dritter Person spricht. Er als

Nazijunge, Hitlersoldat, aus einer nationalsozialistischen Familie stammend, kommt nun in den Sog des Zusammenbruchs und Zusammengeschlagenwerdens dieses Systems. Dort stößt er auf Trakl und seitdem geht Trakl mit ihm. Die nächste Station: Der Weg in die Kriegsgefangenschaft. [...] Der Nazi-junge wurde nun umgestülpt, das heißt: er stülpte sich selbst um. Der Welt-eroberer, der mochte sich in die Erde verkriechen, und schwor aller künftiger Betätigung überhaupt ab und wollte nur irgendwie, was weiß ich, ein Leben im Geiste führen. Zukunft war vollkommen schwarz. Und dahin nahm ich Trakl mit und nahm nun halt aus Trakl das, was ich dafür brauchte.

Er kommt zunächst in ein sowjetisches Arbeitslager, dann in eine antifaschistische Schule und studiert dort den Marxismus „in seiner stalinistischen Gestalt“, wie er sich ausdrückt. Dazu gehört auch eine Belehrung, dass der verehrte Trakl nun „als Inbegriff des zu Verwerfenden“ zu sehen sei, nämlich als „Inbegriff der Dekadenz“. Trotz allem: Fühmann geht auf eigenen Wunsch in die neu gegründete DDR. „Hier hoffte der zum Kommunismus Bekehrte, am Aufbau eines antifaschistischen Deutschlands mitwirken zu können“, erläutert Franksen diesen Schritt – untermauert von der Hymne *Auferstanden aus Ruinen*. Doch auch diese Hoffnung erfüllt sich nicht. Über die literarische Auseinandersetzung mit Trakl und dem Bildhauer Ernst Barlach löst er sich zunehmend von der Linie der DDR-Kulturpolitik. Zum endgültigen Bruch kommt es nach der Ausbürgerung Wolf Biermanns. Er protestiert dagegen als Erstunterzeichner und bekommt die Folgen zu spüren – in Form zunehmender Repressionen. Kritischen Nachwuchsdichtern der DDR diente er als Vorbild. Dies betonen die Interviewpartner Christa Wolf (in einem Interview aus dem Jahre 1986, das ebenfalls Wilfried F. Schoeller führte) und Uwe Kolbe, der Lyri-

ker, der von Fühmann sehr gefördert worden war.²²¹ Nach der Darstellung dieser Umbrüche in Fühmanns Vita kommt Franksen auf das Bild des Bergwerkes zurück – dieses Mal als symbolische Umschreibung vom „Sieg der Dichtung über die Doktrin“:

Ein Bergwerk war etwas historisch Gewordenes. Nicht nach dem Willen irgendwelcher Begründer, sondern nach seinem Angelegt-Sein. Es musste so wachsen, wie der Flöz lief. Nun, das wusste doch jedermann. Auch ich hatte es gewusst. Allein jetzt erst begriff ich zugleich, dass auch die Literatur etwas solcher Art historisch gewordenes, und eben auch angelegtes darstellte. Angelegtes! Nicht der Willkür entsprungenes. In ihrer Gänze wie im Individuellen. Sie war doch auch etwas mit Schächten und Stollen und Querschlägen. Und Fahrten, verbrochenen Strecken. Und ein Feld darin hieß „Romantik“, und eine Strecke „E.T.A. Hoffmann“. Und die nächste Generation setzte da fort, wo die vorherige aufgehört hatte. Oder das Flöz hatte sich verworfen.

So erhält das Bild, das Franksen als Dreh- und Angelpunkt seines Film auswählt, eine neue Tiefe. Literatur lässt sich ihre Richtung nicht vorschreiben. Franksen führt das Symbol des Bergwerkes weiter bis zum Schluss. Unter schrillem Quietschen wird zuletzt die Arbeitskleidung eines Bergmanns unter das Dach einer Waschkaue gezogen; Fühmanns Tod umschrieben als „Schichtwechsel“ im Literaturtrieb, untermalt von Mozarts Requiem. Das Schlussbild zeigt den Grabstein Fühmanns mit der Inschrift: „Ich grüße alle jungen Kollegen, die sich als obersten Wert ihres Schreibens die Wahrheit erwählt haben“. Die Klarheit des Gedankens und dessen poetische Umsetzung: Beide Ansprüche bringt Franksen in diesem Film zur Deckung.

²²¹ Des Weiteren kommen im Film der Bildhauer Wieland Förster und die Schriftstellerin Margarete Hannsmann zu Wort.

5 Kampf gegen die Konventionen

Allen zuvor betrachteten Filmen ist gemein, dass sie in vielerlei Hinsicht mit Konventionen des Fernsehens brechen. Dabei ist nicht nur die bewusste Vermischung von Dokumentation und Fiktion gemeint. Gravierender ist, dass Franksens Theorie und Praxis von Qualitätsfernsehen oft gängigen Normen des Medienbetriebs widersprechen. Er ist ein Mann des Wortes, ihn beschäftigt die ästhetische Visualisierung von Sprache, Philosophie, Kultur und Politik in ihren historischen Ausformungen. Das Fernsehen hingegen funktioniert anders. Kein anderes Medium verlangt so sehr nach Personifikation und Emotionalisierung. Die Bindung von Thesen an persönliche Schicksale, konkrete Erlebnisse und Gefühle ist eine oft genutzte Präsentationsart, um die Wirkung eines Fernsehbeitrages auf die Zuschauer zu verstärken. Franksen hingegen ist an dahinterliegenden, abstrakteren Zusammenhängen interessiert. So verwundert es nicht, dass er viel Energie und Kreativität investieren muss, um seine Ideen im Programm unterzubringen. Dieser Kampf gegen das Medium Fernsehen beginnt oftmals schon im Vorfeld der Produktion. Franksen sträubt sich beispielsweise dagegen, inhaltliche und formale Pläne verbindlich festzuschreiben. Dies offenbart der Autor 1986 in einem Brief an W.G. Sebald:

Expose's [sic] zu schreiben ist immer fürchterlich – es liest sich auch entsprechend bekloppt, aber so scheint's gewünscht zu werden. Ich diktiere solch Zeug in drei Stunden runter; lese es einmal durch und dann nie wieder. Mir bricht der Schweiß aus, es wird mir übel und erinnere mich an die quälenden Schulzeiten, da man den unglücklichen Schiller „nacherzählen“ musste.¹

Statt ein vorher festgeschriebenes Ergebnis anzustreben, entzieht sich die Arbeitsweise Franksens jeder Systematik. Den Rechercheaufwand bemisst

¹ [Ringbuch 1], Dezember 1987, JFN 1001, S. 4.

er nicht anhand des geplanten Endproduktes, also des Filmes einer bestimmten Länge, sondern er versucht, sein Thema möglichst umfänglich zu durchdringen, bevor er die filmische Umsetzung andenkt. Dabei sind seine Manuskripte einem steten Wandel unterworfen. Franksen bezeichnet sein Vorgehen als „Work in progress“². In einem Schreiben an die arte-Redaktion erklärt er 1997 seine seit vielen Jahren erprobte Arbeitsweise. Nach dem Verfassen der ersten Seiten des Drehbuches gehe er seine Quellen stets noch einmal durch, sodass sich wieder „neue Perspektiven“³ eröffneten. Durch die sukzessive Er- und Überarbeitung „schlingert‘ das Manuskript“⁴ mitunter, bis die nächste Bearbeitungsschleife vollzogen ist. Priorität habe dabei allein die inhaltliche Durchdringung des Stoffes. Auf die „mögliche filmische Transponierung“ hingegen nimmt Franksen zunächst „noch kaum Rücksicht“⁵. Doch dieses bewusste Ignorieren der vermeintlichen Grenzen seines Mediums hat Folgen: Nicht zuletzt ist es für Franksen eine nicht versiegende Quelle der Frustration. Seine Recherchen ufern aus, selbst wenn es nicht um die Vorbereitung eines Filmessays geht, sondern um das Erarbeiten eines konventionellen Portraits wie jenem von Wolfgang Harich. Franksen erschließt sich zunächst ausgewählte Literatur von und über Harich und hält verwertbare Zitate in seinem Computer fest. Ein unvollständiger Ausdruck dieser Exzerpte ist im Nachlass Franksens erhalten.⁶ Diese Aufzeichnungen gehen nicht sogleich ins Drehbuch ein. Franksen schreibt zunächst einen Aufsatz, der keinerlei Hinweise auf die filmische Umsetzung enthält. Auf stattlichen 35 Seiten wird der Lebenslauf Harichs nachgezeichnet, gespickt mit längeren und kürzeren Zitaten aus autobiographischen Schriften und Sekundärquellen.⁷ Erst im nächsten Schritt, dem Verfassen der Drehvorlage,⁸ konfrontiert sich Franksen mit

² Brief von Jan Franksen an Ann Schäfer, arte-Redaktion, 13. Februar 1997, JFN 49, S. 1.

³ Brief von Jan Franksen an Ann Schäfer, arte-Redaktion, 7. Januar 1997, JFN 49, S. 1.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., ausführlicher wird aus diesem Schreiben in der Einzelanalyse des Goethe-Projekts zitiert.

⁶ Vgl. [Chronologie und Zitatensammlung Harich], JFN 177.

⁷ Vgl. [Biografie Harich], JFN 176.

⁸ Vgl. Der entlaufene Dingo oder Der abschüssige Dritte Weg des Dr. Wolfgang Harich in die deutsche Einheit, 13. Dezember 1999, JFN 175.

der Aufgabe, die das Medium Fernsehen einem jeden Filmschaffenden aufbürdet: Reduktion. Seinen Unmut über diese Notwendigkeit bringt Franksen in einem Brief zum Ausdruck. Am Vortag der Ausstrahlung von *Wolfgang Harich*, am 13. März 2000, weist er seine „Mitarbeiter(innen) und geehrte[n] Interviewpartner(innen)“⁹ zunächst auf den Sendetermin hin und dankt den Beteiligten für ihr Engagement. Dann bezeichnet er seine Arbeit über Harich als „Versuch“ – doch diesmal ist dieser Begriff nicht als Hinweis auf einen essayistischen Ansatz zu sehen, sondern Ausdruck seiner Enttäuschung.

Ich sage ausdrücklich: „Versuch“, denn das jetzt vorliegende Ergebnis kann ich nur als vorläufig betrachten. Ich muß eingestehen, daß es mir nicht gelungen ist, den von mir konzipierten und zum größten Teil auch gedrehten Film in das mir auferlegte Zeitmaß von 45 Minuten hineinzu[]pressen.¹⁰

Das, was Franksen mit ‚hineinpressen‘ meint, also eine Informationsverdichtung bei gleichbleibender Sendezeit, stößt im Medium Fernsehen rasch an eine Grenze, denn die Linearität gehört zu dessen Wesenskern. Der Zuschauer hat bei Überfrachtung des Textes weder die Chance, die Passagen zu überfliegen, noch sie in langamerer Geschwindigkeit oder mit Pausen zu konsumieren, wie es ein Buch ermöglichen würde. Die Sendezeit schreitet gnadenlos voran. Die einzige Lösung besteht im Verzicht auf ganze Interviews und Themenblöcke – so auch im Fall von *Wolfgang Harich*.

Einigermaßen dem ursprünglichen Plan folgen noch die etwa erste 12 Minuten des Anfangs und ein ziemlich konsistenter Teil des Mittelstücks, der aber so ziemlich in der Luft hängt und zu Mißverständnissen führen kann. Das letzte Drittel des Films (nach Harichs Freilassung bis zu seinem Tode) fehlt völlig, dem fielen u. a. die schönen Interviews mit Gisela May, Friedrich Dieckmann und Siegfried Prokop zum Opfer. Des Weiteren ist das größere politische Drama der verfehlten deutschen Einheit, das das Drama Harich

⁹ Brief von Jan Franksen an Mitarbeiter(innen) und Interviewpartner(innen), 13. März 2000, JFN 158, S. 1.

¹⁰ Ebd.

erst verständlich macht, so gut wie verschwunden; die parallelen Entwicklungen in U[n]garn und Polen sind viel zu verkürzt (dabei ging auch das Interview mit M. Reich-Ranicki unter) und so fort.¹¹

Gegenüber den Mitarbeitern und Interviewpartnern zeigt Franksen dennoch keine Anzeichen von Resignation – er äußert sogar die „nicht ganz unberechtigte Hoffnung“¹², den Film eines Tages überarbeiten zu können. Doch es wird auch deutlich, dass Franksen sich keiner Illusion mehr hingeben kann. Er hat den Kampf um Durchsetzung seiner Filmästhetik gegen das von ihm bediente Medium längst verloren: „Es hat keinen Sinn zu klagen; wer sich in das Netz von Fernsehstrukturen und Normierungen begibt, muß damit rechnen, von ihnen stranguliert zu werden. Warum sollte es einem Film ausgerechnet über Harich dabei besser ergehen?“¹³

Doch nicht nur mit den von oben gesetzten Anforderungen an das Medium hatte Franksen fortwährend zu ringen, sondern auch mit den Redakteuren, die sie einfordern. Franksens Arbeitsweise war von Beginn seiner Karriere an Anlass zu Reibereien mit den Entscheidungsträgern. Dokumentiert ist ein Streit über den Halbstünder *Leben zu Zweit*, für dessen Produktion Franksen 400 Meter mehr Film verbrauchte als vereinbart. Im November 1967, ein halbes Jahr vor der Ausstrahlung, schrieb er der Redakteurin Susanne Fijal streitlustig: „Der Hinweis, daß sich die Redaktion einen ‚schlichten‘ Film erhoffe, trägt mit Sicherheit nicht zur Klärung der Frage, welche Produktionsmittel erforderlich seien, bei.“¹⁴ Drei Jahrzehnte später gehören solche Auseinandersetzungen für Franksen schon zur Routine. Nachdem er erste Pläne für den Film *Die Koenigsallee* geschmiedet hatte, schreibt Franksen am 15. Januar 1995 in sein Tagebuch: „Mit dem Entwurf für ‚Grunewald‘ bin ich zufrieden. Jetzt wahrscheinlich das übliche Sender-Gezänk.“¹⁵ Zunächst geht es dabei wieder um die aus seiner Sicht zu knappen Ressourcen und unpassende Personalentscheidungen:

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Brief von Jan Franksen an Susanne Fijal, sfb, 17. November 1967, JFN 208, S. 1.

¹⁵ [Collegeblock 13], 1995/96, JFN 1015, S. 46.

Wegen des jetzt auf 10 Tage verkürzten Schnitts habe ich bei der Produktion nachdrücklich Bedenken angemeldet; wie mir gesagt wurde, läßt sich das einrenken. Daß M. Müller, ohne daß ich ihn kenne oder je mit ihm gesprochen habe, als Kameramann festgeschrieben worden ist, denke ich, wird ja wohl als Vorschlag gemeint sein. [...] Den Film, den ich machen wollte, kann ich natürlich unter diesen Produktionsbedingungen in den Wind schreiben (und die Hälfte meiner vorbereitenden Arbeit auch). Ich muß Dir sagen, ich bin tief deprimiert und kann nur hoffen, daß mir der Herr ein Englein sendet, daß [sic] mir sagt, wie ich retten kann, wo eigentlich nichts mehr zu retten ist. Dies das Ergebnis nach 35 Jahren SFB-Mitarbeit.¹⁶

Doch das Ringen mit der Institution Fernsehen zieht nicht nur materielle Demütigungen nach sich – sondern vor allem inhaltliche Einschränkungen, die bereits im Theorienteil zur Sprache kamen. Während der Arbeit am Grunewald-Film offenbart Franksen gegenüber dem Schriftsteller Nicolaus Sombart, dessen Elternhaus in dem Stadtteil liegt, dass es im Februar 1996 „zwischen der Redaktion und mir [i.e. Franksen, CR] noch immer nicht zu einer Einigung über den Charakter des Films gekommen ist. Sehr ärgerlich und sehr ermüdend.“¹⁷ Seine Vorstellungen von einem gelungenen Film erläutert er in Abgrenzung zu einem zehn Jahre älteren SFB-Film zum selben Thema, ... *aufgewachsen im Grunewald* (1986) von Hagen Mueller-Stahl.

Ein einfaches Aneinanderreihen von Interviews und sonstigen Dokumenten kann niemals zu einem guten Ergebnis führen – es endet im Unverbindlichen, ja Beliebigen. Filme dieser Art müssen um einen klaren, deutlich als These des Autors erkennbaren Gedanken herum gegliedert sein, der das meist sehr heterogene Material zusammenhält. Darin gleicht er substanzell dem literarischen Essay. Dies ist der Punkt, um den es bei meinem Streit mit der Redaktion geht. Im Sender hat man das nicht gern, weil das Widerspruch hervorruft; man möchte einen passiven Moloch, der „dranbleibt“ („Einschaltquoten“).

¹⁶ Brief von Jan Franksen an Jürgen Tomm, SFB, 12. Februar 1996, JFN 32, S. 1–2.

¹⁷ Brief von Jan Franksen an Nicolaus Sombart, 21. Februar 1996, JFN 32, fehlerhaft datiert 1998; das korrekte Datum erschließt sich aus dem Inhalt des Briefes und den Daten der weiteren Schreiben in dieser Mappe.

Ich habe nicht vor, diesem Diktum, das meinen Vorstellungen vom Fernsehen diametral entgegengesetzt ist, nachzugeben.¹⁸

Die Fassung von Franksens Film, die am 15. September 1996 ausgestrahlt wurde, zeigt, dass Franksen letztlich einige Kompromisse in Kauf nehmen musste. Auch andere, später ausgestrahlte Filme Franksens gehorchen häufiger den Konventionen des Fernsehdokumentarismus. Doch Franksen wird nicht müde, innovative Ansätze zu entwickeln – in allen Phasen seines Filmschaffens arbeitet er parallel an außergewöhnlichen Fernsehformaten und wirbt bei den Redaktionen für die Umsetzung.

Ein besonders aussagekräftiges Dokument dessen ist ein 25-seitiger Aufsatz mit dem Titel *Anregungen zu einer populären Darstellung von Philosophie im Rahmen einer [sic] Fersehmagazins*. Auch wenn Horkheimers und Adornos *Dialektik der Aufklärung*¹⁹ im 21 Einträge umfassenden Quellen-nachweis keine Erwähnung findet, so ist deren Einfluss auf das Papier doch unverkennbar. Die Naturwissenschaften, so Franksen, beanspruchten

mit Erfolg den Platz, den einst Magie, Mythos und Religion einnahmen; wie jene maßte sie sich nun an, allein dauerhafte, zumindest tendenziell allumfassende Erkenntnis vermitteln zu können. Sie, die unter dem Zeichen angetreten waren, Mythos zu überwinden, wurde so ihrerseits zum Mythos, schneller zerfallend – wie sich jetzt zeigt – als jener, dem sie den Kampf angesagt hatte.²⁰

Angesichts technologischer Entwicklungen wie Atombombe bzw. -rakete, Mikroelektronik und Human-Gentechnologie – Franksen nennt diese drei Forschungsfelder die „apokalyptischen Reiter“²¹ – sei es ein Irrtum, „unsere Hoffnung bevorzugt auf diese Wissenschaft zu setzen“.²² In diesen

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. Max Horkheimer / Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 1969.

²⁰ *Anregungen zu einer populären Darstellung von Philosophie im Rahmen eines Fersehmagazins [sic]*, JFN 1056, S. 3.

²¹ Ebd., S. 9.

²² Ebd., S. 4.

Technik- und Fortschrittspessimismus bezieht Franksen auch Kommunikationsmedien mit ein:

[M]enschliche Kommunikation beginnt sich in ein Bildschirmereignis zu verwandeln. Trug die Einführung der Geldwirtschaft [...] wesentlich zur Verdinglichung des Menschen bei, was bekanntlich nicht ohne tiefgreifende Folgen auf sein Denken und Handeln bleibt, so steht zu vermuten, daß die Vervollkommenung der Kommunikationsinstrumentarien, ihn in ein zweidimensionales Abstraktum verwandeln werden, das mittels Knopfdruck durch ein beliebiges Anderes ersetzt werden kann, das bestenfalls als Informationsträger aber nicht mehr als Person erkannt wird – ein Zeichen neben anderen Zeichen, kaum noch anders wahrgenommen als Zahlen, Diagramme und tatsächliche Abbilder. Mögliches Indiz des sich selbst zu Übermenschen überrumpelnden Menschen: er verschwindet – und dies ist keinesfalls nur metaphorisch gemeint – in seinen Apparaturen; oder er wird, optimistisch gesehen, zu deren gerade noch erkennbarem Attribut: Wie der Todkranke auf der Intensivstation, der auf dem Mond herumwatschelnde Astronaut.²³

Aus der Retrospektive erscheint diese Prognose geradezu visionär. Das Typoskript ist nicht datiert, lässt sich aber anhand seines Schriftbildes vor 1984 einordnen. Bereits zu diesem Zeitpunkt befürchtet Franksen eine menschliche Entfremdung durch zunehmende Mediatisierung der interpersonalen Kommunikation, wie sie erst durch die Verbreitung von Facebook und WhatsApp dieser Tage zur vollen Entfaltung kommt. Dass es heute Mediennutzer bevorzugen, abwesenden Bekannten in der ganzen Welt über soziale Medien Botschaften zu übermitteln, anstatt eine direkte Konversation mit Gästen auf der anderen Seite der Kaffeetafel zu betreiben, hätte sich Franksen wohl nicht träumen lassen. Ebenso das Phänomen, dass Augenzeugen einer Papstwahl oder ähnlicher zeitgeschichtlicher Großereignisse nicht die direkte Teilhabe am Geschehen vorziehen, sondern eine Photodokumentation per Smartphone. Sie verweisen sich selbst an ein Surrogat von Wirklichkeit, das nur noch über Handybilder erfahrbar ist. Leider führt Franksen seine medienkritischen Gedanken nicht

²³ Ebd., S. 9–10.

weiter aus; sie dienen lediglich zur Illustration des „apokalyptischen Reiters“ Mikroelektronik. Der Regisseur lässt an dieser Stelle offen, wie er als Fernsehschaffender diesen Tendenzen entgegenwirken will, der schließlich selbst von Berufswegen her Ausschnitte menschlicher Kommunikation in ein Bildschirmereignis verwandeln muss. Stattdessen sucht Franksen sein Heil im Rückgriff auf die Philosophie: Kritische Theorie, Schopenhauer, Kant, Popper, Heidegger und Nietzsche tauchen immer wieder auf, mal indirekt, mal direkt, durchgehend aber fragmentarisch zitiert. Sein roter Faden: Es sei unumgänglich, die Kluft „zwischen pragmatischer und ethischer Tat“²⁴ zu überbrücken, indem man das Machbare an der Ethik orientiere, „und nicht, wie in den letzten beiden Jahrhunderten, umgekehrt“.²⁵ Doch wie soll man dieses Ziel erreichen ohne transzendentale Referenz? Das ist das zentrale Problem, das Franksen aus verschiedenen philosophischen Perspektiven beleuchten will.

Der Satz: Gott schuf den Menschen nach seinem Ebenbilde ist erst in der Umkehrung richtiggestellt: Der Mensch schuf Gott nach seinem Ebenbilde. Es war dies, nächst der „Erfindung“ der Sprache seine bisher größte kulturelle Leistung. Mit der Feststellung „Gott ist tot“ ist also auch das Bild des uns überlieferten Menschen tot. [...] Der Mensch, wenn er nach sich fragt, weiß nicht mehr, wonach er fragt.²⁶

Wie plant er, diesen Nietzsche-Satz und seine Folgen im Rahmen eines Fernsehmagazins „populär“, d.h. für ein breites Fernsehpublikum, zu übersetzen? Er vertraut auf die philosophische Tradition. Er sieht seine Aufgabe darin, „Philosophie unter Berücksichtigung der ‚Sokratischen Methode‘ zum Gegenstand eines Fernsehmagazins machen“²⁷ – also den Zuschauer durch permanente Fragen zum Nachdenken wenn nicht zu zwingen, so auf jeden Fall aber anzuregen.

²⁴ Ebd., S. 4.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd., S. 12.

²⁷ Ebd., S. 1.

Des Sokrates Methode bestand, und zwar keineswegs nur formal sondern wesentlich darin, Fragen die menschliche Natur betreffend im Zwiegespräch zu erörtern! Seine Lehre bestand im Fragen. Er selbst – so seine Prämissen – wisse, daß er nichts wisse; der Kontrahent war aufgefordert, im Dialog mit Sokrates sein vermeintliches „Wissen“ zu begründen. [...] Indem Sokrates so vermeintliches Wissen als Schein-Wissen erkennbar mache, verhalf er seinem Gesprächspartner zu der Einsicht, daß jener, seiner Unwissenheit gewahr werdend, sich eindringlicher nach deren Ursache zu befragen habe.²⁸

Nun ist es kompliziert, diesen dialogischen Ansatz in Fernsehbilder und -ton umzusetzen, da das Fernsehen in seiner linearen Form alle Kennzeichen eines Massenmediums nach Gerhard Maletzke erfüllt:

Unter Massenkommunikation verstehen wir jene Form der Kommunikation, bei der Aussagen öffentlich (also ohne begrenzte und personell definierte Empfängerschaft) durch technische Verbreitungsmittel (Medien) indirekt (also bei räumlicher oder zeitlicher oder raumzeitlicher Distanz zwischen den Kommunikationspartnern) und einseitig (also ohne Rollenwechsel zwischen Aussagenden und Aufnehmenden) an ein disperses Publikum [...] vermittelt werden.²⁹

Jedes einzelne Attribut stellt eine Hürde für die Verwendung der sokratischen Methode dar. Wie soll ein Fernsehautor einen solchen Dialog anstoßen, obwohl er auf die vermutlich äußerst disparaten Reaktionen der einzelnen Zuschauer während seiner Sendung nicht eingehen kann? Franksen legt einen Katalog von vier Forderungen vor, die seiner Ansicht nach der Ausgangspunkt der konzeptionellen Überlegungen sein sollten:

- 1.) Die Haltung der Autoren sollte prinzipiell die von Fragenden sein. Die Qualität der Frage sollte entscheiden; nicht die der Antwort.
- 2.) Der Zuschauer sollte überrascht, provoziert und nicht belehrt werden. Letzteres wird er allenthalben. [...] Wer Widersprüche aufdeckt, verhält sich

²⁸ Ebd., Unterstreichungen im Original.

²⁹ Gerhard Maletzke (Hrsg.), Psychologie der Massenkommunikation. Theorie und Systematik, Hamburg 1963, S. 32.

notwendigerweise „pädagogisch“; er muß es nicht noch explizit und mit erhöhtem Zeigefinger tun.

3.) Es sollte deutlich werden, daß Philosophie wohl Praxis herausfordern kann, es aber höchst gefährlich ist, jene aus dieser abzuleiten.

4.) Der Zuschauer sollte den Eindruck gewinnen, daß Philosophie keine Sache der Spezialisten ist, sondern als eine der höchsten Vergnügungen des Menschen nicht Eigentum und Vorrecht einiger weniger ist. Denken ist eine allgemeine Voraussetzung des Menschseins; es gehört zu den Grundrechten des Menschen, dieses wahrnehmen zu können. Dazu gehören Muße, der Erwerb nicht praxisorientierter Kenntnisse und Sicherung der elementaren Lebensnotwendigkeiten.³⁰

Den dialogischen Ansatz überführt Franksen demnach in eine fragende Grundhaltung der Autoren. Das konzipierte Fernsehmagazin zur populären Darstellung von Philosophie im Fernsehen kommt zwar nicht zur Umsetzung, wohl aber fließen einzelne Gedanken in Filme Franksens ein. So wird die Philosophie Nietzsches im 1983 ausgestrahlten Film *Der Wanderer und sein Schatten* als Wechselspiel von Frage und Antwort inszeniert – durch den Einsatz mehrerer, sich in der Interaktion verschränkenden Protagonisten vor der Kamera.

Das Anliegen, das Wort ins Zentrum von Fernsehfilmen und -beiträgen zu stellen, wird durch einen von Franksen beobachteten Wandel der Fernsehkultur Mitte der 1980er-Jahre aufs Deutlichste konterkariert. Einen Tag vor der deutschen Erstausstrahlung des Pilotfilms *Miami Vice: Heißes Pflaster Florida* im Ersten³¹ liest Franksen in der Wochenzeitung *Die Zeit* eine Kritik. Die Serie habe die Fernsehunterhaltung revolutioniert, heißt es dort. „In ‚Miami Vice‘ triumphiert die Form über den Inhalt. Jede Kameraeinstellung ist sorgfältig gestylt, die kaltschnäuzige Eleganz der Protagonisten dominiert das Geschehen.“³² Dieses Fazit liest sich

³⁰ Anregungen zu einer populären Darstellung von Philosophie im Rahmen eines Fernsehmagazins [sic!], JFN 1056, S. 1–2.

³¹ Vgl. Deutsches Rundfunkarchiv, Chronik der ARD. <http://web.ard.de/ard-chronik/index/694?year=1986>

³² Joachim Riedl, Versuchung Miami, in: *Die Zeit* (1986) 50.

wie eine radikale Umkehrung der Maxime Franksens. Der Filmemacher exzerpiert sogleich die Fernsehkritik und notiert in sein Tagebuch:

Interessant die Beschreibung der neuen Fernsehserie ‚Miami Vice‘ in der Zeit (5.12.86). „Wir machen diese Sendungen, so der Produzent, für ein Publikum, das mehr an Bildern, an elektrisierenden Sequenzen und flüchtigen Stimmungen interessiert als an der Handlung oder dem Dialog.“ [...] Der Werbespot als Maßeinheit und eigentliche ‚Zelle‘ der Fernsehproduktion. Design als ‚dramaturgisches Konzept‘; Konsumdiktat als Botschaft. [...] Die TV-Produktion ist bei sich selbst angelangt: Konsum-Suggestion als Lebensinhalt, als Lebens-Surrogat.³³

Mehr und mehr fremdelt Franksen mit dem Medium Fernsehen. Auf einer Tagung 1995 vergewissert er sich im Dialog mit dortigen Referenten, dass er „bei meinen innerhalb der sogenannten Fernseh-Realitäten etwas eigenwilligen Denkwegen nicht völlig in die Irre, gar ins Absonderliche geraten“³⁴ ist. Dem Organisator dieser Tagung der Katholischen Medienakademie, dem Jesuitenpater Eckhard Bieger, schreibt Franksen im Nachgang, er halte an seinen Überzeugungen fest. Anknüpfend an seine theoretischen Überlegungen zum Filmessay schreibt Franksen: „Wir müssen, denke ich, die Schwelle von der ‚Buch-Kultur‘ zur ‚Video-Kultur‘ überschreitend, dafür Sorge tragen, daß dem Buch-Roman ein gleichwertiges Äquivalent als ‚Video-Roman‘ zur Seite gestellt wird.“³⁵ Franksen führt aus: „Dabei geht es mir vor allem um den Erhalt der Sprache. [...] Der Rückfall in eine reine ‚Bild-Kultur‘ stellte einen Rückfall hinter das 3. Gebot [sic] dar, dessen Sinn, wie ich immer wieder feststelle, selbst von intelligenten Leuten garnicht [sic] mehr verstanden wird.“³⁶ Aus einer tieferen Lektüre dieser Einwendungen erschließt sich, dass Franksen auf das alttestamentarische Bilderverbot³⁷ anspielt: „Du sollst dir kein Gottesbild machen und

³³ [Ringbuch 1], Dezember 1987, JFN 1001, S. 59, Franksen zitiert: Riedl, Versuchung Miami.

³⁴ Brief von Jan Franksen an Pater Eckhard Bieger, 1. Juni 1995, JFN 243, S. 1.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 1–2.

³⁷ Die katholische und die evangelisch-lutherische Kirche zählen das Bilderverbot zum ersten Gebot. Juden, orthodoxe, reformierte und Freikirchen fassen es unter das zweite Gebot. Franksens hier verwendete Zählweise ist nicht nachvollziehbar.

keine Darstellung von irgendetwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde.“ (Ex 20,4) Demnach stellt Franksen die mediale Fokussierung auf Bildsprache mit Götzendiensten und Bildverehrung gleich, die in den Buchreligionen Judentum und Christentum unterbunden werden sollten. So verleiht er seiner Medienkritik zusätzliche Dramatik. Anknüpfend an seine Notizen zur Premiere von *Miami Vice* fährt Franksen fort:

Der Maßstab für unsere heutige Fernseharbeit ist mehr oder weniger direkt der Werbe-Spot; dies wird sich, sobald das Video sich von der Programmstruktur des Fernsehens gelöst hat und von diesem unabhängig seine eigenen Möglichkeiten entfaltet, successiv ändern. Dies, meine ich, ist absehbar.³⁸

Die Integration von Autoren- und Regietätigkeit ist für Franksen ein Mittel der Qualitätssicherung. Bei den Vorarbeiten zu seinem Drehbuch *Passion*, das am Ende dieses Kapitels ausführlich besprochen wird, entwickelt Franksen eine noch weitergehende Perspektive. Der Filmemacher der alten Schule könnte im Kern schon einen „neuen Typ“ vorwegnehmen,

der nicht mehr nur Autor u. Regisseur sein wird, sondern auch – mit dem Fortschreiten der Technik – umgeben von (seinen/gemieteten) Maschinen den Film (das Video) fast in Gänze im Alleingang herstellen wird. Autorenschaft auch in technischer Hinsicht, mithin radikaler als sein Vorgänger, der Autorenfilmer.³⁹

Dem Protagonisten des Films *Passion*, der als Alter Ego Franksens gedeutet werden kann, legt er in den Mund: „Er weiß, daß er an einer Grenze steht, doch er weiß auch, daß er sie wohl nicht mehr überschreiten kann/will/mag.“⁴⁰ Dieses gilt für Jan Franksen gleichermaßen: Er bleibt trotz seiner Frustration dem Medium Fernsehen treu und zwar in doppelter Weise. Einerseits nimmt er weiterhin Aufträge seiner Redaktionen an und setzt

³⁸ Ebd.

³⁹ Anmerkungs-Splitter zu „Passion“, JFN 233, S. 10.

⁴⁰ Ebd.

sie getreu der zugrunde liegenden vertraglich und ästhetisch erwarteten Anforderungen um. Andererseits arbeitet er weiterhin an Formaten und Filmen, die allen Konventionen entgegenlaufen und sich Franksens Ideal vom Fernsehen annähern. Er wird nicht müde, auch für diese Projekte zu werben. So schreibt er am 2. Februar 2001 Jürgen Tomm mit Blick auf ein Filmprojekt über den Sozialdemokraten Otto Braun:

Ich denke schon, daß Du etwas damit anfangen kannst; ob es allerdings ins ‚Quotenfernsehen‘ paßt, darüber hast Du ja nicht allein zu befinden. Schade, daß Engert⁴¹ jetzt in Pension ist. – Aber immerhin: manchmal findet ja selbst ein blindes Huhn wie ich auch diesbezüglich mal ein Korn.⁴²

Doch oft genug blieb ein solches Erfolgserlebnis aus. Notizen von Franken aus dem Jahre 1995 geben einen Eindruck davon, welche Themen er gerne bearbeitet hätte:

Berliner Industriebauten um 1960 [...], Innere Emigration 1933–45 (Prof. H. Haarmann) (Literatur mit Blick auf die Malerei), Magnus Hirschfeld oder die Verfolgung der Homosexuellen im 3. Reich (Dr. Günter Grau), „Geächtet“ – Die Mörder Walther Rathenaus (Sabrow), Samuel Fischer u. sein Kreis in der Zeit vor dem 1. Weltkrieg (Unter besonderer Berücksichtigung von Alfred Kerr, Robert Musil u. Walther Rathenau), Semi-Dok. Rahel Varnhagen/H. Arendt, „Fluchtbewegung“ – Döblin, Benjamin, Einstein, „-ky“⁴³, „Wiepersdorf“⁴⁴

Solche Themen umzusetzen, bezeichnet Franksen in diesen Jahren als Traum. „Traum‘ deshalb, weil solche Unternehmungen mir fast immer vorenthalten werden“⁴⁵ So ergeht es auch folgendem Vorschlag aus dem Jahr 1996:

⁴¹ Jürgen Engert, Chefredakteur des SFB.

⁴² Brief von Jan Franksen an Jürgen Tomm, SFB, 2. Februar 2001, JFN 180, S. 3.

⁴³ Pseudonym des Schriftstellers Horst Bosetzky.

⁴⁴ Vermutlich gemeint: Schloss Wiepersdorf, der ehemalige Wohnsitz von Achim und Bettina von Arnim. [Notizen Nach Ausschwitz], JFN 75, S. 3.

⁴⁵ Brief von Jan Franksen an Jürgen [Tomm, SFB], 28. Oktober 1996, JFN 49, S. 2.

Ich dachte daran, zum Jahr 2000 einen dreiteiligen Film über die Geschichte Berlins von 45 bis 2000 [zu] machen – und zwar aus persönlicher Sicht, also in Ich-Form. Die Fülle des Materials, allein des sfb und des Deutschen Fernsehfunks, würde eine solche Unternehmung auch durchaus bezahlbar machen. [...] Lieber Jürgen, ich habe Dir nur kurz angedeutet, was ich gerne machen würde, wenn ich einfach das machen könnte, was ich für wichtig und sinnvoll hielt. Vielleicht lassen sich da ja Übereinstimmungen finden.⁴⁶

Eine Korrespondenz wie diese macht deutlich: Eine Analyse der filmkünstlerischen und journalistischen Konzepte und Ideen Jan Franksens nur anhand der ausgestrahlten Filme durchzuführen, wäre irreführend und unvollständig. Daher soll nun der Blick auf Projekte gerichtet werden, die unverwirklicht blieben: Dazu zählen drei Beiträge zu seiner Portraitserie über historische Persönlichkeiten, ein sogenanntes *Denk-Portrait* des Religionswissenschaftlers Klaus Heinrich sowie ein Essay über Lyrik nach Auschwitz.

5.1 Nicht realisierte Portraitzfilme

5.1.1 Einige Szenen aus dem Leben des Dichters Theodor Fontane

Nach der Ausstrahlung des *Sternheim*-Films stellt Franksen 1977 das Rohdrehbuch für ein weiteres Schriftstellerportrait fertig, das allerdings unverwirklicht bleiben wird: *Einige Szenen aus dem Leben des Dichters Theodor Fontane*. „Ich gestehe, daß ich sehr an diesem von mir seit Jahren erwogenen Projekt hänge“⁴⁷, schreibt er seinerzeit. Die aufwändige Machart des angedachten Filmes, eine Kombination aus Dokumentation und nachgestellten Szenen als Rahmenhandlung, verlangt danach, außer dem sfb noch weitere Financiers zu gewinnen. Franksen fragt zunächst den wdr an, will dann aber auch das zdf einbeziehen – ein äußerst unorthodoxer Vorschlag. Zudem schickt er sein Drehbuch an die private Produktionsfir-

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Brief von Jan Franksen an Maya Faber-Jansen, zdf, 11. Januar 1978, JFN 1033, S. 1.

ma Atlas Film. Doch so verschieden die angefragten Stellen sein mögen, so einhellig lautet die Ablehnung: Das Buch sei zwar interessant, aber Thema und Umsetzungsform passten nicht in die Zeit. Der Geschäftsführer der Atlas Film, Hanns Eckelkamp, bringt das Dilemma auf den Punkt:

Unabhängig von der Qualität des Buches, die ich für gut halte, ist leider ein Film über das Leben von Fontane auf dem Kinomarkt nicht zu verwerten. Der Kinomarkt reduziert sich auf ein Publikumsalter zwischen 14 und 29 Jahren. Für die ist Fontane ein unbekannter Mann, auch seine Zeit ist nicht so ‚in‘, daß von da aus diese Vita attraktiver werden würde. Außerdem ist eine Kinoverision dieses Stoffes so aufwendig, daß sie bei diesen Marktgegebenheiten nur schwer finanziert wären.⁴⁸

Der WDR, der sich als öffentlich-rechtliche Anstalt diesem marktwirtschaftlichen Argument nicht fügen müsste, argumentiert ähnlich: Die Art und Weise der Produktion, die Franksen vorschlägt, sei zu teuer.⁴⁹ Die Literaturredakteurin Annelen Kranefuss hat zudem inhaltliche Bedenken.

Uns schien es, daß Ihre Art, das Thema anzugehen (abgesehen von einigen sehr schönen Szenen), doch zu wenig von der subjektiven Betroffenheit von der Sie sprachen, wiedergeben kann, daß auch die inneren Motive dieses Autors, die Verschränkung von Psychischem und Gesellschaftlichem (vielleicht notgedrungen) nicht recht herauskommen – und daß das umfangreiche schriftstellerische Werk nur am Rande erscheint.⁵⁰

Dem literarischen Werk Fontanes schenkt Franksen bei seinen Plänen tatsächlich kaum Beachtung. Doch hat Franksen auch sein selbst gestecktes Ziel, eine subjektive Perspektive einzunehmen, verfehlt? In jedem Falle zählt *Szenen aus dem Leben des Dichters Theodor Fontane* zu den Projekten, die im Hinblick auf Franksens Entwicklung als Filmessayist von besonde-

⁴⁸ Brief von Hanns Eckelkamp, Atlas Film, an Jan Franksen, 3. Januar 1978, JFN 1033, S. 1.

⁴⁹ Brief von Annelen Kranefuss, WDR, an Jan Franksen, 3. August 1978, JFN 1033, S. 1.

⁵⁰ Ebd.

rer Bedeutung sind. Die Annäherung an Fontane weist zahlreiche Charakteristika des von Franksen angestrebten Filmessays auf.

Den filmischen Rahmen stellen durchweg Spielszenen dar. Für die Rolle des Fontane hat Jan Franksen den Schauspieler Otto Sander vorgesehen; eine Zusage lag bereits vor.⁵¹ Die Dialoge sind nicht fiktiv, sondern basieren auf autobiographischen Texten Fontanes. Weitere Bilddokumente des Filmes sollen Portraits und Autographen Fontanes werden, die dafür vorgesehen sind, mit der Spielhandlung verwoben zu werden. Gleich zu Beginn des Filmes soll eine Bildmontage stehen, die im Verlauf des Films immer wieder aufzugreifen ist:

Jakobinermützen in rascher Bewegung – man erkennt jedoch keine Gesichter. Zugleich Musikeinsatz Marsaillaise [sic], im Verlauf des Vorspannes langsam abschwellend. Die Farben der Mützen verrinnen zur Trikolore, die zunächst munter im Winde flattert. – Die Trikolore beginnt langsam zu erstarren, und wird von den flatternden Fahnen Österreichs, Rußlands und Preußens überlagert. [hs.:] Farbenkollaps. [Weiter ts.:] Die Fahne Preußens dominiert. Musik: Marsaillaise [sic] wird abgelöst durch den „Hohenfriedberger“.⁵²

Die geplante Verschachtelung der Bilder wird durch die grammatischen Verschachtelungen des Kommentartextes noch übertroffen. Inhaltlich plant Franksen, die historischen Bilder immer zu seinem Protagonisten ins Verhältnis zu setzen:

Die Bastille war längst ‚dem Volk‘ übergeben, die Menschen- und Bürgerrechte beschlossen, als in der Nacht vor Sylvester des Jahres 1819 dem Königl. privilegiertem [sic] Apotheker Louis Henry Fontane und seiner Frau Emelie [sic], geborene Labry, beide hugenottischer Abstammung, im preußischen Neuruppin ein Sohn geboren wurde, den sie auf den Namen Heinrich Theodor taufen ließen. In Europa herrschte Ruhe. In der Verbannung starb – kaum 2 Jahre später – Napoleon am Magenkrebs. Unter Anleitung Metternichs herrschte die Heilige Allianz mit dem Ziel: alle nationalen und liberalen Strömungen niederzuhalten. Es gelang – vorerst. Zu wessen Schande ... dies zu erfahren

⁵¹ Brief von Jan Franksen an Maya Faber-Jansen, ZDF, 11. Januar 1978, JFN 1033, S. 1.

⁵² Einige Szenen aus dem Leben des Dichters Theodor Fontane, JFN 1032, S. 1.

und zu überwinden, im W o r t, das wird, wenn auch als ‚sein Eigentliches‘ erst spät, das Lebensziel Theodor Fontanes sein.⁵³

Der Einstieg wirkt aller Identifikation des Zuschauers mit Theodor Fontane entgegen: Weder ein Bildnis des Protagonisten noch sein Darsteller würden zu sehen sein. Die ersten Informationen sollen klassisch von einem Sprecher vorgetragen werden, der in dritter Person berichtet. Der historische Rahmen der französischen Revolution, noch abstrahierter ausgedrückt: die Machtverhältnisse in Europa, werden stärker gewichtet als Fontanes Sicht darauf – von vorrangig subjektiver Perspektive keine Spur. Dazu würde auch Franksens wieder streng chronologischer Aufbau des Filmes beitragen. Statt mit einer nachgestellten Schlüsselszene oder mit einem politischen Statement Fontanes einzusteigen, will Franksen mit der Geburt und Kindheit des Schriftstellers beginnen. Es würden Jugenderinnerungen folgen, flankiert durch ein „[f]ingiertes Bild des 12jährigen Fontane“⁵⁴, später dann eine erste Episode als Spielszene im Wohnzimmer des Vaters in Swinemünde. Erst nach etwa 15 Minuten wird der Zuschauer an Fontanes politische Vorstellungen und Handlungen herangeführt – durch eine Passage über die Barrikadenkämpfe des 18. März 1848 in Berlin, an denen sich Fontane, „noch Apotheker, aber auch als Literat und Balladendichter nicht ganz unbekannt“⁵⁵, beteiligt. Eine kreative Bildidee soll hier die Lebensgeschichte Fontanes an die historischen Ereignisse ankoppeln. Auf der Straße sieht man einen Berliner Schusterjungen. In eine Hauswand schlägt eine Kugel ein. „Pulverdampf; Blut rinnt über die Wand.“⁵⁶ Über die Einschlagstelle schreibt der Schusterjunge dann in ungelener Weise: „An meine lieben Berliner ...“ Schließlich beabsichtigt Franksen die Überblendung in einen „Rolltitel (Fraktur)“, der den Text weiter zitiert. So soll klar werden, dass es sich um die Proklamation von Friedrich Wilhelm IV. aus der Nacht vom 18. auf den 19. März 1848

⁵³ Ebd., Sperrsatz im Original.

⁵⁴ Ebd., S. 2.

⁵⁵ Ebd., S. 8.

⁵⁶ Ebd., S. 9.

handelt, mit der der König versucht, die Aufständischen zu beschwichtigen: „... durch mein Einberufungspatent vom heutigen Tage habt Ihr das Pfand der treuen Gesinnung Eures Königs zu Euch und zum gesammten [sic] Vaterlande empfangen ...“⁵⁷ Über 35 Manuskriptzeilen erstreckt sich der Text, den Franksen einblenden will – wohlgemerkt in Frakturschrift. Das historische Dokument soll aber nicht gleichzeitig vorgelesen werden, was sicherlich das Verständnis erleichtern würde. Stattdessen ist der Fontanedarsteller dafür vorgesehen, aus dem Off einen anderen Text zu verlesen: „Die Straße wirkte wie gefegt, und nur an den Ecken war man mit Barrikadenbau beschäftigt, zu welchem Zwecke alle herankommenden Wagen und Droschken angehalten und umgestülpt wurden ...“⁵⁸ Dies ist ein Ausschnitt aus Fontanes Autobiographie *Von Zwanzig bis Dreißig*. Offenbar soll der Erlebnisbericht des Revolutionärs Fontane einen Kontrast zum eingeblendeten Schriftstück des Königs darstellen. Offen bleibt dabei die Frage, wie der Zuschauer beide Texte, die gleichermaßen voraussetzungsreich sind, gleichzeitig erfassen und verarbeiten soll. Jeder für sich genommen wäre eine Herausforderung für den Fernsehzuschauer gewesen; in Kombination jedoch ist die Informationsdichte überwältigend.

Erholsam erscheinen hingegen die geplanten bildlichen Einschübe, für die Franksen Gemälde, Zeichnungen und Reproduktionen vorsieht. Das Spektrum reicht von Adolph Menzels fragmentarischem Ölbild *Aufbahrung der Märzgefallenen*, das Franksen mit Musikakzenten untermalen will,⁵⁹ über eine Zeichnung von „Fritz Werner: *Fontane im Frack und mit Orden*“⁶⁰ bis hin zu Max Liebermanns Kreidezeichnung von Fontane, über die man nach Franksens Meinung „mit Fug und Recht sagen kann, daß sie ihn darstellt wie er ‚eigentlich war‘.“⁶¹ Einblicke in Fontanes Wesen sollen auch Szenen aus seinem Privatleben geben, beispielsweise durch meh-

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 11.

⁶⁰ Ebd., S. 34.

⁶¹ Ebd., S. 41.

rere Gespräche mit seinem Vater (u. a. über dessen Spielsucht⁶²) und mit Freunden wie Georg Friedländer, mit dem er Ferienwochen in Wyk auf Föhr verbringt.⁶³ Lebendig werden diese Dialoge, wenn die angesprochenen Themen jeden Künstler, so auch Franksen, betreffen: die Abwägung zwischen künstlerischer Selbstverwirklichung und schnödem Broterwerb. Fontane diskutiert diesen Konflikt mit seiner langjährigen Weggefährtin Mathilde von Rohr, nachdem er seine Beamtentätigkeit an der Akademie der Künste 1876 zugunsten seiner Schriftstellertätigkeit aufgegeben hat. Aus einem überlieferten Briefwechsel⁶⁴ konstruiert Franksen eine persönliche Begegnung im Kloster Dobbertin.⁶⁵

Die Stelle ist mir, nach der persönlichen wie nach der sachlichen Seite hin gleich zuwider. Alles verdrießt mich; alles verdurmt mich; alles ekelt mich an. Ich fühle deutlich, daß ich immer unglücklich sein, daß ich gemütskrank, schwermüdig werden würde. [...] Ich hatte mich zu entscheiden, ob ich, um der äußereren Sicherheit willen, ein stumpfes, licht- und freudeloses Leben führen, oder, die alte Unsicherheit bevorzugend, mir wenigstens die Möglichkeit heiterer Stunden zurückerobern wollte. Meine Frau forderte das erstere von mir.⁶⁶

Fontane selbst entscheidet sich für den anderen Weg; er wird wieder freier Schriftsteller und als solcher produktiver und erfolgreicher denn je. Aus dieser Zeit, so stellt Franksen anerkennend fest, stammen „Meisterwerke“ wie *Irrungen*, *Wirrungen* und *Effie Briest*.

Im Folgenden thematisiert Franksen noch ein weiteres Problem, unter dem Fontane wie auch Franksen selbst leiden: das Leben mit der Depression.⁶⁷ Fontanes Fazit dazu lässt Franksen in einen Dialog mit dem „Lieblingskind“ Martha Fontane einfließen:

⁶² Vgl. ebd., S. 22.

⁶³ Vgl. ebd., S. 37.

⁶⁴ Vgl. Theodor Fontane, Brief an Mathilde von Rohr, 17. Juni 1876, in: Briefe, Bd. III, Berlin 1971, S. 228.

⁶⁵ Vgl. Einige Szenen aus dem Leben des Dichters Theodor Fontane, JFN 1032, S. 24.

⁶⁶ Ebd., S. 26.

⁶⁷ Eine lesenswerte Analyse von Fontanes autobiographischen Schriften aus ärztlicher Sicht hat das Ärzteblatt aus Anlass seines 100. Todestages veröffentlicht: Johannes Wilkes, Depression

Ich bin zeitlebens ein nervenkranker Mann gewesen, und es hat sich gehen müssen und ist gegangen. Man muß die Kunst lernen und ausbilden, mit halber und viertel Dampfkraft zu arbeiten, und muß sich daran gewöhnen, immer nur stunden- oder tageweise Disposition über sich zu habe. Ist man darauf eingefuchst, so lernt man diese guten Stunden ausnutzen und schafft durch weise Ökonomie schließlich dasselbe zusammen wie die Kraftmeier und Stundenschinder.⁶⁸

Mit solchen Szenen sollte es gelingen, Fonatanes Schicksal dem Zuschauer sehr eindringlich nahezubringen. Doch immer wieder ist geplant, die Spielszenen mit allgemeineren Passagen zu unterbrechen. So bleibt der Gesamteindruck zwiegespalten: Zumeist verkapselt Franksen die Handlung so konsequent, dass die Bedeutung von Wort und Bild ohne Vorkenntnis des Themas kaum mehr zu durchblicken ist – so bei der Schlussequenz, die die Beerdigung Fontanes gezeigt hätte. „Die Kamera schwenkt von dem Sarg auf den blühenden Friedhof. Wind, in den sich, wie eine Erinnerung, die Marseillaise mischt; in ähnlicher Form im Bild, wie ein Hauch, die Trikolore. Dann wieder anschwellend: Wind. Titel.“⁶⁹ Es schlösse sich eine Klammer zur Anfangssequenz des Filmes, doch welche Bedeutung diese Bilder haben sollten, bleibt offen.

5.1.2 *Jetz und kömpt die Nacht herbei*

Abgelehnt wird auch Franksens Vorstoß, sich dem Leben des Immanuel Kant zu widmen. Überlegungen dazu stellte er gemeinsam mit dem damals 33-jährigen Literaturwissenschaftler Winfried Georg Sebald an, den er im Rahmen der Recherchen zum *Sternheim*-Film kennengelernt hatte. Es ent-

und Heilung. Im Jahr 1892 durchlitt der damals 72jährige Theodor Fontane eine schwere seelische Krise, in: Deutsches Ärzteblatt 95 (1998) 38, S. A-2335 – A-2337.

⁶⁸ Einige Szenen aus dem Leben des Dichters Theodor Fontane, JFN 1032, S. 35, zitiert Theodor Fontane, Brief an Martha Fontane, 13. August 1889, in: Theodor Fontane/Martha Fontane, Ein Familienbriefnetz, Berlin 2002, S. 360.

⁶⁹ [Rohmanuskript Theodor Fontane], JFN 1044, S. 45.

wickelt sich ein intensiver Austausch, der sich über 10 Jahre erstreckt.⁷⁰ Die geplante Zusammenarbeit an einem Film über Immanuel Kant fußt auf einer Szenenfolge, die Sebald bereits konzipiert hatte. Dieses Kant-Projekt ist ein Herzensanliegen Franksens⁷¹ und ist auch für W.G. Sebald prägend. Zunächst fällt das Entstehungsdatum ab 1980/81 ins Auge, da die literarischen Anfänge Sebalds gemeinhin erst 1988 mit der Veröffentlichung des Romandebüts *Nach der Natur* angesetzt werden.⁷² Darüber hinaus nimmt unter „den bisher zu Lebzeiten und posthum publizierten Texten Sebalds [...]“ das Kant-Projekt aufgrund seines szenisch-dialogischen Charakters eine augenfällige Sonderstellung ein⁷³, wie der Sebald-Forscher Uwe Schütte in seinem jüngst veröffentlichten Aufsatz ausführt. Er beleuchtet die Kooperation auf Grundlage der Materialien im Sebald-Nachlass, der im Deutschen Literaturarchiv Marbach (DLA) liegt.⁷⁴ Die Bekanntschaft mit Franksen spielt nach seiner Einschätzung eine „Schlüsselrolle für Sebalds Entwicklung als Autor“.⁷⁵

Das gemeinsame Manuskript beruht auf einer rund 150 Seiten umfassenden Szenenfolge Sebalds mit dem Arbeitstitel *Jetzund kömpt die Nacht herbey – Ansichten aus dem Leben und Sterben des Immanuel Kant*. Thema ist die „Darstellung des Lebens und der Gedanken des Immanuel Kant“ und dadurch „den – retrospektiv gesehen – immer sehr rapiden Prozess des Altwerdens und des Veraltens, wobei das Modell eines individuellen

⁷⁰ Im Sebald-Nachlass ist ein Brief Franksens vom 22. April 1976 enthalten, in dem eine Zusammenarbeit angedacht wird. Franksen hat sieben Briefe von W.G. Sebald, unterzeichnet Max S[ebald], aufgehoben: vom 30. November 1981, 17. August 1982, 24. Oktober 1983, 13. Mai 1984, 20. Januar 1986, 22. Januar 1988 sowie vom 21. April [o.J.], [Korrespondenz Sebald], JFN 12.4.

⁷¹ Schütte zitiert aus einem Brief Jan Franksens vom 22. Dezember 1985, der im DLA liegt: „Die Sache ist mir inzwischen so ans Herz gewachsen, daß ich sie ungern von einem anderen ins Bild gebracht sähe“. Schütte, Durch die Hintertür, S. 76.

⁷² Ebd., S. 67.

⁷³ Ebd., S. 67.

⁷⁴ Im DLA liegen im Bestand „A: Sebald“ 16 Briefe, z.T. mit Beilagen, und eine Postkarte von Jan Franksen an W.G. Sebald aus dem Zeitraum von 1975 bis 1990, Zugangsnummer HS.2004.0001.00250. Zwei Briefe von Sebald an Franksen aus den Jahren 1975 und 1976 liegen ebenfalls dort, Zugangsnummer HS.2004.0001.00069.

⁷⁵ Ebd., S. 73.

Lebens auch im artgeschichtlichen Sinn interessant werden soll“⁷⁶ Auf Nachfrage hatte Franksen als Beispiel für ein Filmexposé seine Unterlagen zum Nietzsche-Film *Der Wanderer und sein Schatten* zur Verfügung gestellt. Sebald arbeitete seinen Kant-Text also nach diesem Vorbild um und schickte das Konvolut am 17. August 1982 zurück nach Berlin – mit selbtkritischen Anmerkungen:

Mit der linken Spalte hatte ich aufgrund meiner Unerfahrenheit schon noch meine Not, hoffe jedoch, nicht allzu vieles verkehrt angelegt zu haben. Das Nietzsche-Buch hat mir da jedenfalls sehr geholfen. [...] Ich habe so ziemlich alles, was mir als zu ambitionös und im Sinn von nötigem Aufwand zu realistisch scheint, weggelassen und versucht mich etwas mehr auf die jeweils wesentlichen Ausschnitte zu konzentrieren. Fast alle Szenen können im Studio mit einer recht bescheidenen und oft nur teilweisen Szenerie gemacht werden und die wenigen Aussenaufnahmen habe ich so zugestutzt, dass die Anforderungen, wenn ich es richtig beurteile, sehr reduziert sind.⁷⁷

Als Dreh- und Angelpunkt der Konzeption dient die vorgesehene Einheit von Sprecher und Schauspieler. In der Vorbemerkung heißt es: „Die Figur und die Stimme des Sprechers sollte mit der Kants identisch oder ihr zumindest sehr ähnlich sein, aber wie ein Wissenschaftler oder Philosoph unserer Zeit, vielleicht wie Albert Einstein oder Stanislaw Lem aussehen. Pullover und baggy trousers!!“⁷⁸ Sebald lässt sich von Franksens Konzept des essayistischen Films begeistern und sieht wie sein Inaugurator Franksen darin großes Potential. Schütte erwähnt Sebalds Zustimmung für den Essayfilm:

Nachdem das essayistische Denken von den Geisteswissenschaften, im Gegensatz zu den exakten Naturwissenschaften, in zunehmenden Maße als willkürlicher Subjektivismus verpönt wird, ist es inzwischen nicht mehr so einfach, über den stets höher werdenden Misthaufen eine Traverse zu schlagen. [...] Es ließe sich argumentieren, daß gerade der Fernsehfilm prädestiniert ist, die Lücke zu schließen, die die Eskomptierung des literarischen Essays hin-

⁷⁶ [Korrespondenz Sebald], JFN 124, S. 1.

⁷⁷ Brief von Max Sebald an Jan Franksen, 17. August 1982, JFN 124, S. 1.

⁷⁸ [Korrespondenz Sebald], JFN 124, S. 1.

terlassen hat. Wie dem Essay, so sollte es auch dem Genre des essayistischen Films nicht sowohl um Kritik als um die sinnlich nachvollziehbare Repräsentation dieser spezifischen Aktivität gehen. [...] Das versuchsweise Verfahren, die heuristische Konstruktion bleibt aber in beiden Fällen das- bzw. dieselbe.⁷⁹

Sebald und Franksen schreiben das Kant-Manuskript dementsprechend als Vorlage für eine Verfilmung – auch wenn sie sich ebenfalls eine „Theaterbearbeitung, möglicherweise unter Einbeziehung einiger gefilmter Passagen“⁸⁰ vorstellen können. Doch die Euphorie für das neue Format trifft bei den Fernsehredaktionen auf keine Gegenliebe. Im Sebald-Nachlass finden sich Absagen von NDR (17. Mai 1983), ZDF (21. Juli 1983), ORF (29. Februar 1984), WDR (25. April 1984) und BR (22. Juni 1984).⁸¹ Schütte zitiert zwei Schreiben, die Aufschluss über die Gründe geben. Der NDR stößt sich vor allem am Schlussteil über „das langsame Hinsiechen Kants“⁸²:

Daß der simple körperliche und geistige Verfall des alten Kant in so detaillierter Ausführlichkeit ausgebreitet wird, ist angesichts seiner Schaffenskraft, der die Menschheit eines der bedeutendsten Gedankengebäude der Philosophie verdankt, völlig unangebracht, zumal in diesen Szenen nichts Erhellendes über Kants Charakter, geschweige denn über sein Denken, vermittelt wird. [...] Kant und Fernsehen, das geht offenbar nicht zusammen.⁸³

Der Bayerische Rundfunk äußert

erhebliche Zweifel, ob es möglich ist, aus dem vorliegenden Material eine interessante und für ein breites Publikum verständliche Hörspielfassung herzustellen, ohne auf kaum vertretbare Weise kürzen, versimpeln, „opfern“ zu müssen. Wir möchten Sie jedenfalls zu diesem riskanten Unternehmen [...] nicht animieren.⁸⁴

⁷⁹ Exposee, Seite ii, zit. nach: Schütte, Durch die Hintertür, S. 69–70.

⁸⁰ [Korrespondenz Sebald], JFN 124, S. 1.

⁸¹ Vgl. Schütte, Durch die Hintertür, S. 76.

⁸² DLA, zitiert nach Schütte, Durch die Hintertür, S. 77.

⁸³ DLA, zitiert nach Schütte, Durch die Hintertür, S. 77.

⁸⁴ DLA, Brief von Dr. Valerie Stiegele, zitiert nach Schütte, Durch die Hintertür, S. 77, Fn. 26.

Auch Franksens Heimatredaktion im sfb lässt sich für das Projekt nicht gewinnen – und somit bleibt das Fernsehprojekt zunächst unverwirklicht. Erst drei Jahrzehnte später, auf Betreiben Schüttes, kommt das Manuskript doch noch zur Veröffentlichung: Am 11. Juli 2015, lange nach dem Tod von W.G. Sebald 2001 und Jan Franksen 2004, strahlt wdr3 eine Radioadaptation von *Jetzund kömpt die Nacht herbey* aus. In der ARD-Hörspielpdatenbank ist sie verzeichnet als „die Umsetzung eines imaginären Films in ein Hörspiel“⁸⁵. Der wdr charakterisiert dieses – ohne Bezug auf Jan Franksen – wie folgt:

Sebald, Meister der dokumentarischen Fiktion, wirft Schlaglichter auf das Leben des Philosophen Immanuel Kant. Es ist ein Blick hinter die Kulissen des großen Werks, der großen Gedanken und ihrer Zeitlosigkeit. Denn Kant, Inbegriff des kritischen Denkens und der reinen Vernunft, kämpft in Sebalds Drehbuch zeit seines Lebens gegen die eigene Vergänglichkeit. [...] Dabei wird unter Sebalds Blick die Schwäche und die Angst vor dem körperlichen Verfall gerade zur treibenden Kraft des Denkens.⁸⁶

Die Kritiker des Hörspiels begrüßen einhellig, dass der Filmessay in eine rein akustische Variante gebracht wurde. So schreibt der Rezensent der *Medienkorrespondenz*:

Das jetzt vom wdr produzierte 55-minütige Hörspiel ist keine der üblichen Adaptionen, sondern der Text des originalen Filmdrehbuchs mit Dialogen, Beschreibungen der Kulissen und auftretenden Personen, sämtlich von einem Sprecher aus dem Off vorgetragen – der Sprecher imaginiert die fehlenden Filmbilder.⁸⁷

⁸⁵ ARD-Hörspielpdatenbank, W.G. Sebald, *Jetzund kömpt die Nacht herbey. Ansichten aus dem Leben und Sterben des Immanuel Kant*. Regie: Claudia Johanna Leist. <http://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?dukey=4786111>

⁸⁶ Westdeutscher Rundfunk, wdr 3 Hörspiel. *Jetzund kömpt die Nacht herbey – Ansichten aus dem Leben und Sterben des Immanuel Kant*. https://presse.wdr.de/plounge/radio/wdr3/2015/07/20150711_jetzund_koemt_die_nacht_herbey.html

⁸⁷ Norbert Schachtsiek-Freitag, Ein akustischer Film über Kant. W.G. Sebald: *Jetzund kömpt die Nacht herbey*, in: *Medienkorrespondenz*, 24. Juli 2015, S. 37.

Sein Kollege von der *Süddeutschen Zeitung* hält den Hörfunk ohnehin für das geeigneter Medium, dieses Buch umzusetzen:

Es wäre ziemlich sicher ein schauderhafter Film geworden. Denn Sebald hat nicht ansatzweise optisch gedacht bei seinem Drehbuch, es ist purer Text, ein Gedankenstrom, der sich zu einer klugen, charmanten und auch ein wenig hinterlistigen Biografie Immanuel Kants fügt. Aber nichts davon wäre in Filmbildern erzählt worden. Im Hörspiel hingegen ist Sprache mitunter alles; vieles kann in einem spannenden Schwebezustand gelassen werden, was im Film ein explizites, eindeutiges Bild erzwingt. Und so ist das Stück ein pointiertes, aufschlussreiches, mitunter frei erfundenes Stationen-Drama über das Leben, Denken und Sterben des Königsberger Philosophen. [...] Nun ist Jetz und kömpt die Nacht herbey inszeniert. Und man kann mit einiger Sicherheit sagen: im dafür angemessenen Medium, dem Radio.⁸⁸

Und auch die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* schließt sich dem Urteil an – in aller Schärfe:

Zu Recht misslungen ist der einstige Versuch, das Drehbuch fürs Fernsehen zu realisieren. Es bietet zwar eine ganze Menge: konzentrierte Dialoge, so geistreiche wie hochkomische Aperçus, die atmosphärisch nur hingetuschte, aber in ihrem Minimalismus überzeugende Kulisse des preußischen Königsberg im 18. Jahrhundert sowie ein kleines, feines Figurenensemble [...]. Was das Skript jedoch keineswegs bietet, ist eine szenische Opulenz, die nach bewegten Bildern verlangte, um auch nur ansatzweise bewegen zu können. Die meisten Sequenzen spielen in den Innenräumen der Kantschen Behausung, im Speise- und im Studierzimmer, im Raum für die Vorlesungen sowie im Schlafgemach. Was machen Sebalds erfundene Realfiguren dort? Sie plaudern, scherzen, argumentieren, debattieren, sie streiten bei Gelegenheit, kurzum: sie wechseln Worte.⁸⁹

Daher sei es eine vorzügliche Idee, die Filmvorlage als Hörspiel zu verwirklichen und sie – nach Ansicht der FAZ – „dergestalt ganz zu sich selbst kom-

⁸⁸ Stefan Fischer, Gedankenstrom, in: *Süddeutsche Zeitung*, 8. Juli 2015, S. 31.

⁸⁹ Jochen Hieber, Der Spaziergänger von Königsberg, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10. Juli 2015, S. 13.

men zu lassen“⁹⁰. Franksens Anliegen war stets, dem Wort im Fernsehen eine größere Bedeutung zuzusprechen. Beim Filmessay seiner Prägung hat das Wort jedoch „gleichgewichtig neben das Bild“⁹¹ zu treten – nicht weniger, aber auch nicht mehr. Im vorliegenden Fall bekommt es Übergewicht. Eine Platzierung des Stoffes im Radio erscheint konsequent. Der Kampf gegen die Konventionen des Fernsehens ist kein Selbstzweck.

5.1.3 *Goethe und sein Chef*

Auch bei seinen Plänen, sich Johann Wolfgang von Goethe filmisch anzunähern, vernachlässigt Franksen Überlegungen zur bildlichen Umsetzung. Umso ausführlicher fallen seine schriftlichen Vorarbeiten zum Thema aus: In zahlreichen Tagebuchnotizen und Gesprächsaufzeichnungen befasst er sich mit dem Dichter und Denker.⁹² Im Herbst und Winter 1996/1997 soll ein Film über sein offensichtliches Idol folgen. Im Zentrum dieser Überlegungen steht Goethes politisches Engagement. Der „Autor des Werthers“, so schreibt Franksen, „hatte keinesfalls vor, sich mit der Rolle des freien Schriftstellers zu begnügen, vielleicht drängte es ihn [...], im größeren Kreise zu ‚wirken‘ und unmittelbar zu gestalten.“⁹³ Nach Franksens Auffassung sei das politische Wirken Goethes zu wenig beleuchtet, bemerkt der Filmemacher.

Es ist merkwürdig, daß der Politiker, der Goethe sein Leben lang war [...] auch für die Mehrzahl der Leser seines poetischen und naturforschendes [sic] Werkes nur höchst schemenhafte Konturen gewonnen hat. Es hängt [sic] dies vor allem zusammen mit dem noch immer überwiegend romantisch geprägten Künstlerbild, in Deutschland ausgeprägter als in anderen Ländern, das konstruktive amtliche Tätigkeit nicht zuläßt, den Künstler eher in Armut, Dachstube und Desorganisation im Verhältnis zu allem Praktischen versetzt

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Freie Universität Berlin, Fachbereich Kommunikationswissenschaften, Vorlesungsverzeichnis, S. 35

⁹² Beispielsweise zum „Bedeutenden“ nach Goethe, [Ringbuch 1], Dezember 1987, JFN 1001, S. 85, oder in der Aufzeichnung von einem Gespräch über Goethe mit Jan Franksen, JFN 174.

⁹³ Goethe und sein Chef (Arbeitstitel) I, JFN 47, S. 1.

sieht. [...] Der „Minister“ Goethe, die Excellenz paßt da nicht rein, wird zu „Fürstenknecht“ stilisiert oder zum subversiven Opponenten umfrisiert.⁹⁴

Franksens Ziel hingegen sei es, in dieser Hinsicht „aufklärend zu wirken und zur genaueren Kenntnis anzuregen“⁹⁵. Daher erarbeitet er gleich zwei Exposés zum Thema. Der Film *Goethe als Politiker* soll den Zeitraum von 1776 bis 1786 behandeln, die Fortsetzung *Goethe und die Politik* dann die folgenden Jahre bis zu seinem Tode 1832.⁹⁶ Der Reihentitel des Zweiteilers gleicht einer Schlagzeile, die aufhorchen lässt: *Goethe und sein Chef*. Der große Denker hatte einen Vorgesetzten? Gleich zu Beginn des ersten Exposés löst Franksen auf, welchen Chef er meint: den Herzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach, der den bürgerlichen Goethe in seine Verwaltung berief.

Der Film wird vor allem die Geschichte zweier junger Männer erzählen, denen in den frühen Jahren – der eine ist kaum zwanzig, der andere hat die Mitte der zwanzig wenig überschritten – ein Quentchen Macht und die Verantwortung für ein Ländchen mit etwa 100 000 meist armen Einwohnern zufiel.⁹⁷

Besonders interessiert Franksen sich für Goethes heiklen „Balanceakt“, sich nicht nur als Diener, sondern auch als „Erzieher“ des „noch ganz in der Sturm-und Drang-Phantasie dahintobenden jungen Machtmenschen“⁹⁸ zu bewahren. Den durchaus praktikablen Ansatz, die Beziehung der beiden Männer als Rahmen der Erzählung heranzuziehen, verfolgt Franksen jedoch nicht weiter. Stattdessen entwickelt er das Exposé des Filmessays zu einem eigenen Essay. Er flechtet Hintergrundinformationen über die Wirtschaft ein, verweist auf den historischen Kontext des Geschehens und lässt kaum eine Rahmeninformation unkommentiert. Von der Geschichte

⁹⁴ Goethe und sein Chef (Arbeitstitel), JFN 46, S. 3.

⁹⁵ Ebd., S. 1.

⁹⁶ Erstmals erläutert im [Korrespondenz Goethel], JFN 49. Wie so häufig arbeitete Franksen auch in diesem Zeitraum an mehreren Filmen: Ein Projekt zum Broterwerb, *Leipziger Straße 3. Das Preußische Herrenhaus*, und eine Herzensangelegenheit, nämlich die Goethefilme.

⁹⁷ Goethe und sein Chef (Arbeitstitel) I, JFN 47, S. 1, datiert 28.10.1996.

⁹⁸ Ebd., S. 4.

der beiden „jungen Männer“ ist es für Franksen nur ein kleiner Sprung zu einem Exkurs über Land und Leute des Herzogtums:

Der Hof – zumindest die persoannage an der Spitze – war jung. Die Szenerie improvisiert und das Ländchen, das für alles aufkommen mußte, ein Flicken-teppich, kartographisch und wirtschaftlich gesehen. Es gab so gut wie keine Industrie, nur eine auf Heimarbeit basierende Strumpfwirkerei in Apolda, keinen nennswerten [sic] Handel, da die Straßen miserabel waren, das Bergwerk in Ilmenau lag unausgebeutet, und für die Nutzung des beträchtlichen Holzvorkommens fehlten schiffbare Wasserwege – was blieb, war die Landwirtschaft; eine Mittelschicht fehlte ganz ...⁹⁹

Die Vorüberlegungen ähneln streckenweise mehr einem wissenschaftlichen Aufsatz als einer dokumentierten Filmidee. Nahezu enzyklopädisch listet Franksen seine Recherchen auf; konkrete Ansätze für verfilmbare Geschichten enthält das Exposé zunächst nicht. Der Text, dessen Adressat wohlgerne Fernsehredaktionen des SFB sind, wächst auf stolze 18 Seiten an. Charakteristisch sind die folgenden Passagen, die sowohl Franksens literarischen Stil, als auch die wissenschaftliche Ambition offenbaren.

[A]ls 1776 auf Vorschlag Goethes die mit 25 in ihrer Blüte stehende Schauspielerin Corona Schroeter eintraf, in die sich der Dichter und der Herzog zugleich verliebten, waren eigentlich alle Voraussetzungen gegeben, ein Masken- und Intrigenspiel im mozarteischen Stil zu ersinnen, in dessen Mittelpunkt selbstverständlich nur einer stehen konnte: Goethe, der in jenen Jahren – und nimmt mans [sic] genau, bis zu seinem Tode – „das Wetter machte in Weimar“.¹⁰⁰

Alsbald oszilliert der Text vom umgangssprachlich durchwobenen Werbetext zur politikwissenschaftlichen Analyse, die sogar Quellenangaben nicht entbehrt.

Für die Gesamt-Bewertung des „Modells Weimar“ möchte ich mir vorerst die Einschätzung des Politologen E. Krppendorffs [sic] zueigen machen, sie zunächst zur Diskussion stellen und zitiere deshalb nachfolgend etwas aus-

⁹⁹ Ebd., S. 1.

¹⁰⁰ Ebd., S. 4.

führlicher: „Durch systematische Verbesserung der infrastrukturellen Voraussetzungen, wie Straßenbau und Flussregulierungen (Saale), durch die Einführung modernerer Anbaumethoden ... in der Landwirtschaft, durch die Wiederaufnahme des Bergbaubetriebes in Ilmenau (Goethes Lieblingsprojekt, von dem gleich noch die Rede sein wird. J.F.) und durch systematische Investitionen im kulturellen Bereich [...] konnte Weimar vorbildlich in Deutschland werden, mit dem Pfunde der kleinen Dimension wuchern und die Große Politik der Großen Mächte gewissermaßen unterlaufen oder ignorieren. In der Tat lief das Goethe-Projekt denn darauf wohl hinaus [...].“ (Krippendorff, p34) ¹⁰¹

Zudem lassen sich in Franksens Text auch politische Bemerkungen finden, die er allerdings nicht zu Ende führt. So merkt er beispielsweise an, dass die zitierte Goethe-Interpretation von Ekkehart Krippendorff „ganz deutlich das Gepräge der 80er Jahre“ trage, der „Hochzeit der Grünen“.¹⁰² Zum Zeitpunkt des Filmes jedoch, „Mitte der 90er, erscheinen die Dinge schon wieder in einem anderen Lichte. In welchem? Dies müßte, will man nicht im Historistischen verharren, durch die Interviews hervortreten“¹⁰³, so Franksen.

Nur einer von vielen Hinweisen im Text auf Aspekte, die Franksen im Film noch näher ausführen möchte. Der essayistische Stil des Exposés verleitet offenbar dazu, zahlreiche Fragen aufzuwerfen – und alle will Franksen in allen Facetten im Film abdecken. Keine Seite ohne den Hinweis: „Davon gleich mehr“¹⁰⁴ oder „Dies wird im Verlauf des Films deutlich werden.“¹⁰⁵ So heißt es auch: „Etwas eingehender wird der Film auf Goethes Wirken in und für das Städtchen Ilmenau [...] eingehen“¹⁰⁶. Nur wenige Zeilen später: „Hier wird der Film etwas ausführlicher wer-

¹⁰¹ Ebd., S. 8–9, darin zitiert Franksen: Ekkehart Krippendorff, „Wie die Großen mit den Menschen spielen“. Versuch über Goethes Politik, Frankfurt am Main 1988, S. 34.

¹⁰² Goethe und sein Chef (Arbeitstitel) I, JFN 47, S. 9.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd., S. 3.

¹⁰⁵ Ebd., S. 2.

¹⁰⁶ Ebd., S. 8.

den (es steht auch umfangreiches Aktenmaterial zur Verfügung).¹⁰⁷ Auch zu Goethes politischem Reformeifer verspricht Franksen: „Davon gleich mehr: doch zuvor noch einige Bemerkungen zur Hofgesellschaft.“¹⁰⁸ Alles soll ausgeführt werden, das Interesse verteilt sich über die verschiedensten (Seiten-)Aspekte des Themas gleichermaßen, sodass die Frage aufkommt, zulasten welcher Aspekte diese Vertiefungen überhaupt gehen sollen. Über weite Teile des Textes ist keine Schwerpunktsetzung des Films erkennbar; alles erscheint gleichermaßen wichtig.

Erst auf Seite 11 des Exposés wird ein erster klarer Akzent benannt: Als Leitmotiv des Filmes soll Goethes Reise 1777 in den Nordharz dienen. Goethe wollte das technisch fortgeschrittene Bergwesen in Ilmenau und Umgebung studieren. Es wird eine gefährliche Reise; beinahe wird Goethe von herabstürzenden Gebirgsbrocken erschlagen. Doch die Erfahrungen dieser Fahrt sind nach Interpretation Franksens noch auf andere Weise von existenzieller Bedeutung für Goethe, sie werden zu einem wunderlichen Ritt. Am 1. September 1996 hatte der Filmemacher die Idee bereits in seinen Tagebüchern skizziert:

Innerer Kern: Harzreise, Ilmenau. Die Erforschung des Weges, wie dichterische u. alltagsweltliche Existenz produktiv in Einklang zu bringen sei. Der weg [sic] der Selbstergründung. Wie sein mächtiger Geist u. seine bezwingende Persönlichkeit in den Dienst der Menschheit zu stellen sei. Man könnte es in einem Paradox sagen: er war aus altruistischem Antrieb ein Egoist. Er wollte dem Menschen in seinem Werk etwas Anständiges, brauchbares [sic] hinstellen; etwas, das in mannigfacher Weise benutzbar sei.¹⁰⁹

Im Exposé nutzt Franksen einen intertextuellen Bezug zum Werk Goethes, um dieses Motiv einzuführen: „In dem grandiosen Gedicht ‚Harzreise im Winter‘ (das für den Film leitmotivischen Charakter gewinnen wird) nehmen die in gesteigerter Empfindungskraft empfangenen Eindrücke

¹⁰⁷ Ebd., S. 9.

¹⁰⁸ Ebd., S. 4.

¹⁰⁹ I.) Goethe und sein Chef, 2.) Jüd. Großbürgertum, JFN 1030, S. 7.

dauerhaft lyrische Gestalt an.“¹¹⁰ Mit Blick auf die Umsetzung als Filmessay ist dabei besonders bemerkenswert, dass die Vermischung von Fakt und Fiktion in diesem Falle nicht auf Franksen zurückgeht, sondern der Filmemacher bereits auf eine Fiktionalisierung des Erlebten zurückgreift – in diesem Falle auf Goethes literarische Verarbeitung seiner Erfahrung.

Dem Geier gleich,
Der auf schweren Morgenwolken
Mit sanftem Fittich ruhend
Nach Beute schaut,
Schwebe mein Lied.¹¹¹

So lautet die erste der zwölf Strophen des hymnischen Gedichtes, in dem Goethe seine Reise verarbeitet. Aus dieser Lyrik strickt Franksen seine Prosa, die schließlich zum Drehbuch werden soll.

Diese Harzreise wird also die Rahmen-Erzählung des Films abgeben, in den die übrigen ‚Szenen‘ im Rück- und Vorgriff eingepaßt werden. Der Höhepunkt wäre die Brocken-Besteigung, die mithin kurz vor dem letzten Drittel ihren Platz finden müßte. Es wird deutlich, daß die Harz-Sequenzen im Winter gedreht werden müßten. Die übrigen ‚Szenen‘, die etwa zweidrittel des Films ausmachten, würde ich gern kontrastierend im farbigen Früh-Herbst drehen.¹¹²

Um sich den theoretischen, politischen Konzepten Goethes anzunähern, geht Franksen einen Umweg. Statt diese auf der Grundlage von Sekundärliteratur herauszuarbeiten, greift er in seinem Filmessay Motive aus Goethes literarischem Werk und aus seiner Korrespondenz auf. So bezieht er sich beispielsweise auf einen Brief an Charlotte Stein vom 4. Dezember 1777 aus Goslar – darin beschreibt Goethe seine Ankunft in einem Gasthaus

¹¹⁰ Goethe und sein Chef (Arbeitstitel) I, JFN 47, S. 10.

¹¹¹ Johann Wolfgang von Goethe, Harzreise im Winter, in: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe, Bd. 2.1, München 1987, S. 37–41.

¹¹² Goethe und sein Chef (Arbeitstitel) I, JFN 47, S. 11.

und die dortige Begegnung mit einem Wirt, der „ganz viel väterliches“¹¹³ habe. Franksen zieht diese Beobachtung als Symbol für Goethes politisches Selbstbild heran: „Als sorgender Hausvater, so etwa wollte er sich als Minister im Amte verstehen, ganz nach dem Bild des ‚Wirthes der gar viel väterliches hat.“¹¹⁴ Dem Brief, aus dem Franksen zitiert, misst er große Bedeutung bei. Er soll im Film breiten Raum einnehmen. „Ich habe so ausführlich zitiert, weil man hier Goethe näher ist, will man seine politischen Ziele erkennen, als andernorts, wo er sich abstrakter explizieren muß.“¹¹⁵ Diese Darstellung macht deutlich, wie Franksen im Rahmen des Filmessays literarische Bezüge und politische Theorie verarbeiten und bildlich umsetzen will. Die Ankunft im Gasthaus wäre zunächst die Handlung, die im Film dargestellt werden kann. Gleichzeitig eröffnete sie die Möglichkeit, auf größere, allgemeinere Zusammenhänge zu verweisen. Der Filmemacher beabsichtigt so, wie er selbst in einem Schreiben an die arte-Redaktion erläutert, „Goethes Faustregel folgend, ‚im Besonderen das Allgemeine‘ zu erkennen.“¹¹⁶ Dieser induktive Ansatz begründet auch die Wahl der Protagonisten: Die Interaktion zwischen dem bürgerlichen Goethe und seinem hochgeborenen Chef soll als pars pro toto für die gesellschaftlichen Konflikte des Jahrhunderts gesehen werden.

Der Bürgersohn handwerklicher Provenienz rang mit dem Abkömmling eines Adelsgeschlechts, [...] den es über die Grenzen seines Ländchens in die weite Welt drängte. In Goethe und Carl-August spiegelte sich der Konflikt des Jahrhunderts: der Kampf des Bürgertums mit dem Adel um den bestimmenden Platz. Doch hier [...] nicht in der Absicht, sich gegenseitig zu vernichten, sondern auf irgendeine Weise die Kräfte zu vereinen.¹¹⁷

¹¹³ Johann Wolfgang von Goethe, Brief an Charlotte von Stein, Goslar, 4. Dezember 1777, in: Goethes Briefe und Briefe an Goethe, Bd. 1, Hamburg 1988, S. 242.

¹¹⁴ Goethe und sein Chef (Arbeitstitel) I, JFN 47, S. 12.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Brief von Jan Franksen an Ann Schäfer, arte-Redaktion, 13. Februar 1997, JFN 49, S. 1.

¹¹⁷ Goethe und sein Chef (Arbeitstitel), JFN 46, S. 2.

Die Konflikte, die Franksen dabei interessieren, hatte er auf einem händisch beschrifteten Notizzettel bereits festgehalten: Das beschauliche Weimar will er dem prunkvollen Potsdam gegenüberstellen, das oben beschriebene Konzept des „Hausvater[s]“¹¹⁸ kontrastieren mit dem Begriff des Weltbürgers. Schließlich interessiert ihn der Gegensatz von Goethe als Bürger zu Herzog Carl August als „Ritter“¹¹⁹.

Die Harzreise soll all diese Themenkomplexe einbinden. Die Darstellung dieser Fahrt stelle eine zusammenhängende Erzählung dar, die Exkurse zu unterschiedlichen Teilspekten ermögliche. In einem Brief an den SFB schreibt Franksen daher, die filmische Umsetzung dieser Reise sei

fraglos die problematischste Stelle. Sie soll verdeutlichen, dass G. nicht nur versuchte, pädagogisch auf den Herzog einzuwirken, sondern daß er nicht weniger um seine eigene Selbsterziehung rang; daß es ihm unendlich schwer wurde, herauszufinden, wie er mit seinem Leben umzugehen habe. Schon damals schrieb er an Fr. v. Stein: ‚Sie wissen, wie symbolisch mein Daseyn ist ...‘ Er war sich seiner besonderen Stellung früh bewußt und fühlte sich für sein Dasein gegenüber der Natur, die ihn hervorgebracht hatte, verantwortlich. Diese enorme Anstrengung, seinen Lebensweg zu finden, die ja diese ganzen 10 Jahre andauert, hoffe ich vor allem im Bilde dieser Winterreise verdeutlichen zu können. Es ist ein Kampf; und die in der damaligen Zeit höchst ungewöhnliche Besteigung des Brockens im tiefen Schnee das Symbol dafür, daß er diesen Kampf bestehen wird. Dies darf im Film nicht gesagt, es muß gezeigt werden.¹²⁰

Hier stellt sich sogleich die Frage: Wie kann es gelingen, die inhaltlichen Brüche durch eine einheitliche bildliche Umsetzung zu kitten? Doch Franksen hüllt sich in Schweigen – und das ganz bewusst. Er delegiert.

Eine besondere Anforderung an den Kameramann! Darum möchte ich auch jetzt nichts weiter dazu sagen und dem Geheimnis eine Erklärung abpressen, die wie auch immer alles platt walzen würde. Diese Dimension ist also ganz

¹¹⁸ [Notizen Goethe], JFN 33.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Brief von Jan Franksen an Jürgen [Tomm, SFB], 28. Oktober 1996, JFN 49, S. 1–2.

wichtig für mich, weil sie dem Film erst ‚Tiefe‘, ich meine ‚perspektivistische Tiefe‘, verleihe. Das ist sicher nicht ganz einfach, aber, wenn es gelingt, wunderschön. Zudem wäre ich beweglicher und könnte dem gängigen Chronik-Stil einigermaßen entkommen.¹²¹

Ein noch größeres Geheimnis macht Franksen um seine Ideen zur filmischen Umsetzung des zweiten Teils der Dilogie, *Goethe und die Politik*. Das am 3. Februar 1997 datierte Papier umfasst 26 Seiten, enthält jedoch keinerlei Hinweise auf eine Umsetzung für das Fernsehen – dies mag der Grund dafür sein, dass Franksen es mit dem Titel „Bemerkungen“ übergeschrieben hat. Thematisch spielt Goethes Einstellung zu Krieg und Frieden eine entscheidende Rolle – wiederum im Vergleich zu Positionen von Carl August. Dabei soll konsequent die Perspektive damaliger Zeitgenossen eingenommen werden:

Es kann gelegentlich recht nützlich (und unterhaltsam!) sein, bestimmte Ereignisse nicht aus heutiger, sondern aus der Sicht einer vergangenen Zeit, die jenem Geschehen noch recht nahe stand, darzustellen. Dies sagt uns etwas darüber, wie die Zeitgenossen bzw. deren unmittelbaren Nachfolger, darauf reagierten, und auch darüber, was man billigerweise von einer Person – es geht uns hier um Carl August – im Rahmen, den ihr die Zeit setzt, erwarten kann. Und Carl August war ein Mann seiner Zeit ...¹²²

Ebenso wie beim ersten Teil soll hervortreten, welche grundsätzlichen Schwierigkeiten Goethe dabei hatte, seinem eigenen Anspruch im politischen Alltag gerecht zu werden. Mit Bezug auf Goethes Zeitgenossen Christoph Martin Wieland fasst Franksen zusammen:

Goethe, der nach Wielands Wort „nichts halb macht“, mußte in den 10 Jahren, in denen er hauptberuflich Politiker war, erkennen, daß just dieses „Halbe“, der zähneknirschend hingenommene Kompromiß, das eigentliche Metier des politisch Handelnden ist.¹²³

¹²¹ Ebd., S. 2.

¹²² Goethe und sein Chef (Arbeitstitel) II, JFN 48, S. 25.

¹²³ Goethe und sein Chef (Arbeitstitel), JFN 46, S. 3.

Keine „halben Sachen“ macht auch Jan Franksen bei der Niederschrift seiner Recherchen. Die Themen, die Franksen zur Darstellung im Film vorsieht, erscheinen hoch komplex und viel zu umfangreich für eine Umsetzung in einem Zweiteiler. Kein Wort darüber, wie diese Materialsammlung zu einem Film werden soll; selbst über die genaue Sendelänge macht er sich keine Gedanken: „Die Länge lasse ich erstmal offen“¹²⁴, schreibt er lapidar nach Fertigstellung des Exposés. Angesichts der Überfülle seines Materials schlägt Franksen vor, die Veröffentlichung multimedial anzulegen, wie aus einem Brief an die arte-Redaktion hervorgeht:

Die bisher geleistete Arbeit soll zur Grundlage des Filmes als auch eines Büchleins von ca 140 Seiten dienen. Da ist noch viel zu tun: zu ergänzen und umzuschreiben; dies ist ja nur die allererste Niederschrift mit all den Schlammpigkeiten und Hilfsbrücken, damit es überhaupt aufs Papier kommt. Work in progress.¹²⁵

Konzeptionierung der Filme und Recherche verlaufen dabei parallel. An *Goethe und sein Chef* lässt sich diese Arbeitsweise Franksens besonders gut nachzeichnen, da zahlreiche Produktionsnotizen, Briefe und Materialien erhalten sind. Schon seit den 1980er Jahren finden sich in den Produktionsstagebüchern immer wieder vereinzelte Einträge über Leben und Werk Goethes.¹²⁶ Am 28. August 1996 notiert er auf der ersten Seite eines neuen Spiralblocks: „Nun soll es endlich Ernst werden – zumindest mit dem Exposé“.¹²⁷ Welche Anstrengung ihm angesichts der Fülle des Materials hier bevorsteht, lässt sich erahnen. Zusätzlich zu den Büchern, die ihm zu Hause zur Verfügung standen, hatte sich Franksen zahllose Primär- und Sekundärquellen zum Thema in Kopie besorgt – viele dieser Texte sind in seinem Nachlass erhalten.¹²⁸ Darunter finden sich Auszüge aus der

¹²⁴ Brief von Jan Franksen an Ann Schäfer, arte-Redaktion, 13. Februar 1997, JFN 49, S. 1.

¹²⁵ Ebd. Nicht auf der Maschine, sondern am PC geschrieben ist ein ausführliches, 55-seitiges Papier zum Film, das vermutlich als Grundlage des Büchleins gedacht war: *Goethe und sein Chef* (Arbeitstitel), JFN 173.

¹²⁶ [Ringbuch 1], Dezember 1987, JFN 1001.

¹²⁷ 1.) *Goethe und sein Chef*, 2.) Jüd. Großbürgertum, JFN 1030, S. 2.

¹²⁸ Vgl. [Zeitungsausschnitt Goethel], JFN 34 und [Sekundärquellen Goethel], JFN 35.

Goethe-Gesamtausgabe von 1907,¹²⁹ aber auch Texte Dritter wie beispielsweise von Carl Einstein¹³⁰ oder Werner Heisenberg¹³¹. Die Breite und Tiefe seiner Literaturrecherche macht einmal mehr deutlich: Franksens Arbeitsablauf beginnt mit der Forschung, erst dann denkt er an die Verwertung seiner durch Lektüre gewonnenen Erkenntnisse. Zwei Monate nach Beginn seiner Arbeit am Exposé, am 27. Oktober 1996, dokumentiert er in seinen Notizen:

Heute die erste („Prosa“) Fassung des Drehbuchs fertig gestellt; zunächst einmal erleichtert, daß eine durchgehende Erzählung vorliegt, die die Möglichkeit bietet in das eigentliche Drehbuch umgeformt zu werden. Ich bin ganz zufrieden u. denke, daß sich mit dem Vorliegenden gut arbeiten lassen wird.¹³²

Die Recherche in den Quellen fällt Franksen trotz der üppigen Bestände leicht, so schreibt er. Es sei erstaunlich, wie ihm bei intensiver Arbeit das Material regelrecht zufalle. „Die eigentliche Arbeit geschieht unbewußt. Das Bewußtsein sammelt, das Unbewußte feuert u. verschmilzt. Hier das richtige Gleichgewicht herstellen, dann fügt es sich.“¹³³ Doch bei aller Fügung: Franksen sieht weiteren Recherchebedarf noch nach Fertigstellung des ersten Manuskriptes. Seine Pläne: „In den nächsten Wochen: die Briefe gründlich durchgehen u. die ausgewählten Dinge genauestens durchgehen u. mit Fakten unterfüttern. Dann nach Ilmenau u. in den Harz – im Dezember.“¹³⁴ Doch zunächst entscheidet sich Franksen, die Redaktion anzufragen und in das Projekt einzubinden. Gleich am Tag nach der Fertigstellung des ersten Exposés schickt er ein Exemplar an den SFB, zu Händen Jürgen Tomm. Den Stand der Bearbeitung macht Franksen im Anschreiben transparent: „Furchtbar viel Papier, ich weiß, aber es soll ja nur die inhaltliche Arbeitsgrundlage für das Drehbuch sein; man

¹²⁹ Vgl. Goethes Werke, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1907.

¹³⁰ Vgl. Einstein, Carl, Nachruf: 1832–1932, in: Werke, Bd. 3, Wien/Berlin 1985, S. 120–129.

¹³¹ Vgl. Werner Heisenberg, Das Naturbild Goethes und die technisch-naturwissenschaftliche Welt, Bad Godesberg 1967.

¹³² 1.) Goethe und sein Chef, 2.) Jüd. Großbürgertum, JFN 1030, S. 36.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Ebd.

soll ungefähr wissen, was drin vorkommen wird. Das ‚wie‘ wäre der nächste Arbeitsgang.“¹³⁵ Und nicht nur die Überlänge seiner Aufzeichnungen ist Franksen bewusst. Er entschuldigt auch den gewählten Duktus, der eine unmittelbare filmische Umsetzung seiner Ideen erschwert. Augenzwinkernd vergleicht Franksen die Anstrengung, die noch vor ihm liegt, mit Goethes gefährlicher Harzreise:

Im übrigen freu ich mich auf die Arbeit, trotz der enormen Stoffmassen, die auf mich einstürzen, und der ich nur mühsam Herr werde. Eine späte Brocken-Besteigung. Wenn Du das Manuskript, an dem, ich weiß es, noch einige seminaristische[] Eierschalen kleben, durchgesehen hast, und ich Deine Meinung kenne, würde ich ein Exposé von etwa zwei Seiten herstellen.¹³⁶

Aufgrund der komplexen Thematik und der aufwändigen Umsetzung des geplanten Filmes wirbt Franksen nicht nur bei seiner „Heimatredaktion“ beim SFB, „Zeitgeschichte und Dokumentarfilm“ für seinen Goethe. Er wendet sich auch an die Berliner arte-Redakteurin Ann Schäfer: „Ich gebe Dir erstmal das, was in einer ersten Niederschrift – mit all den Schwächen und Inkonsistenzen, die bei einem so großen Stoff kaum zu vermeiden sind – schon einmal fertig geworden ist.“¹³⁷ In diesem Schreiben äußert sich Franksen selbst zu seiner oben beschriebenen Arbeitsweise:

Die ersten 20 Seiten sind schon einigermaßen abgerundet und betreffen den Film, den ich ursprünglich machen wollte. [...] Dann ließ mir die Sache aber keine Ruhe, und ich begann den Stoff in seiner Gesamtheit einigermaßen durchzuarbeiten, und während des Schreibens, begannen sich mir ganz neue Perspektiven zu eröffnen, über die wir andeutungsweise mündlich gesprochen haben. Da sich diese erst während der Arbeiten eröffneten, ‚schlingert‘ das Manuskript noch, es steuert noch kein klar umrissen Ziel an. Auch nimmt es auf mögliche filmische Transponierung noch kaum Rücksicht. Es geht mir bei diesem Arbeitsgang zunächst einmal darum, den Stoff einigermaßen zu

¹³⁵ Brief von Jan Franksen an Jürgen [Tomm, SFB], 28. Oktober 1996, JFN 49, S. 1.

¹³⁶ Ebd., S. 2.

¹³⁷ Brief von Jan Franksen an Ann Schäfer, arte-Redaktion, 7. Januar 1997, JFN 49, S. 1.

erfassen, um dann zu sehen, wie er umgesetzt werden kann. Das ist übrigens meine Arbeitsweise seit vielen Jahren.¹³⁸

Bemerkenswert ist, wie assoziativ Jan Franksen immer noch bei der Strukturierung seines Materials vorgeht. Selbst nach Abstimmung mit den Redaktionen fokussiert Franksen nicht auf einen konkreten Film hin, dessen Logik Einschränkungen (zum Beispiel Zeitbeschränkungen und eine dramaturgische Struktur) bedeuten würden. Vielmehr hält er, solange es geht, an seiner freien Assoziationstechnik fest, die er in seinen Produktionsnotizen am 19. März 1997 ausführlich kommentiert:

Das logische u. das assoziative Denken. Das erstere kommt mit sehr wenigen ‚Bausteinen‘ aus; das andere greift einigermaßen ungeplant eine Fülle von heterogenem Material auf ohne recht [?] eigentliche Anfang u. Ende einer Denk-Operation bestimmen zu können. Es kann mit [sic] eher in die Meinung verfallen: ‚es‘ denkt, als das logische Denken, das auf ein eindeutiges Ziel hinausläuft. Hier allerdings ist der Rahmen festgesetzt, der ist ja ‚natürlich‘ und nicht hinterfragbar. ‚Die Logik muß für sich selber sorgen.‘ Dieses ‚Es denkt‘ entspricht viel mehr den vorgerückteren Jahren: das Material ist reichhaltiger u. überspringt die Logik. Eher ein historischer Vorgang. Er verknüpft komplexe ‚Bilder‘, schöpft aus dem Erlebten. Es entsteht die Empfindung eines steten Wandels, eines bewegten Untergrunds.¹³⁹

Erst nach der Korrespondenz mit dem SFB äußert Franksen Überlegungen zur konkreten Umsetzung. Wegen einer möglichen Ausstrahlung im Rahmen eines arte-Themenabends überlegt Franksen sogar, die beiden Teile in einen Film zusammenzufassen, der „den gesamten Zeitraum (also Teil I und II) umfaßt. Letzteres wäre für arte sicherlich richtig.“¹⁴⁰ Die Antwort der Redaktion fällt sehr positiv aus, auch für den Zweiteiler. Im Juli 1997 schreibt Ann Schäfer: „Mit Interesse haben wir Ihre Exposés über Goethe gelesen und studiert.“¹⁴¹ Es seien ohnehin mehrere Themenabende zu

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ 1.) Goethe und sein Chef, 2.) Jüd. Großbürgertum, JFN 1030, S. 59–60.

¹⁴⁰ Brief von Jan Franksen an Jürgen [Tomm, SFB], 12. Februar 1997, JFN 49, S. 1.

¹⁴¹ Brief von Ann Schäfer, arte-Redaktion, an Jan Franksen, 15. Juli 1997, JFN 49, S. 1.

Goethe geplant und die sfb-Redaktion werde sich „bemühen, Ihr [Franksens, CR] Projekt dort einzubringen“.¹⁴² An der Entscheidung, die die arte-Zentrale in Straßburg für Herbst 1997 angekündigt hatte, hänge sehr viel, wie Franksen in einem Fax äußert: „Sollte ‚arte‘ seine Beteiligung zusagen, wird sich der sfb wahrscheinlich endlich anschließen. Dann könnte auch die Produktions-Firma, mit der ich im Gespräch bin, aktiv werden. [...] Zudem hoffen wir dann noch auf Gelder aus der Filmförderung.“¹⁴³ Offenbar kommt es nicht zu einer solchen Förderungszusage; die Goethe-Filme werden nicht realisiert. Doch Franksen gibt die Hoffnung nicht auf: Im Oktober 1998 schlägt er Redakteur Tomm eine Neuauflage des Goethe-Projekts vor – diesmal unter dem Titel *Goethes Reise nach Berlin*. Zeitlicher Anlass ist der 250. Geburtstag des Dichters: „Ich kann mir einfach nicht vorstellen, daß der sfb nicht wenigsten [sic] einen kleinen eigenen Beitrag zum kommenden Jubiläumsjahr produzieren will.“¹⁴⁴ Die erste Seite des zugehörigen Exposés liest sich wie eine Zusammenfassung der Pläne zu *Goethe und sein Chef*. Im behandelten Zeitraum seien der „Chef, [...] Herzog Carl August, [...] keine 21, Goethe 28 Jahre alt. Den beiden jungen Männern war die Aufgabe zugefallen, das bitter arme Ländchen [Sachsen-Weimar-Eisenach, CR] zu regieren.“¹⁴⁵ Doch dann richtet Franksen seine Recherchen auf ein bestimmtes Ereignis: den Bayerischen Erbfolgekrieg 1778 zwischen Preußen und Österreich.

Weimar mußte befürchten erneut in das Unheil hineingezogen zu werden [...]. In dieser wenig erfreulichen Lage machten sich Carl August und Goethe auf den Weg nach Berlin, um die Lage zu peilen und nach einem möglichen Ausweg zu suchen. Von dem Verlauf dieser Reise, vor allem dem Aufenthalt der beiden jungen Herren aus dem kleinen Weimar („ein Schloß mit einem Dorf drumrum“, so Goethe) in dem großen, großen Berlin will der Film erzählen.¹⁴⁶

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Telefax von Jan Franksen an Ernst Schöttle, 18. Juni 1997, JFN 49, S. 1.

¹⁴⁴ Telefax von Jan Franksen an Jürgen Tomm, 7. Oktober 1998, JFN 1030, S. 1.

¹⁴⁵ „Goethes Reise nach Berlin“, 13. Oktober 1998, JFN 1030, S. 1.

¹⁴⁶ Ebd.

Diese Zuspitzung bringt nicht nur eine inhaltliche Verdichtung mit sich. Sie ermöglicht auch, wie Franksen sogleich feststellt, eine Reduktion der Produktionsmittel. Auf dieses Sparpotential weist der Filmemacher ausdrücklich hin: „Einige praktische Hinweise“.

Es wird nicht unbedingt nötig sein, in Weimar zu drehen. Ich denke, ich kann das wenige, was ich brauche, klammern. In Wörlitz möchte ich allerdings schon drehen (als Kontrast zu Berlin); auch auf dem Wege nach Potsdam und Berlin. Z.B. in Truenbrietzen [sic]. Vielleicht findet man ja noch einige „Spuren“. Im übrigen: Potsdam und Berlin. Ich werde zwei Sprecher brauchen: Eine Sprecherin für den Erzähltext (aus der Perspektive Frau von Steins) und einen Sprecher (Goethe).¹⁴⁷

Genutzt hat dieses Entgegenkommen offenbar nicht. Auch der kleine Bruder des Goethe-Zweiteilers bleibt unverwirklicht. Franksens Filmplänen wird somit dasselbe Schicksal zuteil wie zahlreichen politischen Konzepten Goethes, die im Exposé erwähnt werden: „All das blieb Papier, zugegebenmaßen herrliches Papier, aber eben doch nur Papier“.¹⁴⁸

5.2 Diskussion eines „Denk-Portraits“

Philosophisches Denken lässt Franksen zeitlebens nicht los. Immer wieder umkreisen seine Überlegungen und Vorstellungen das Problem philosophischen Denkens in der Moderne bzw. Neuzeit. Als passendes ästhetisches Fernsehformat steht ihm der Filmessay zur Verfügung, den er inzwischen souverän zu bedienen weiß. Doch für das folgende Projekt entwickelt er eine ganz spezifische Spielart, die in Franksens Werk einmalig ist.

Im Sommer 1985 recherchiert er ausführlich zu den Fortschritten von Naturwissenschaftlern und Informatikern. Er sammelt systematisch Zeitungs- und Zeitschriftenausschnitte zu den Themen Evolutionsforschung, Gentechnik und zu den fortschreitenden Möglichkeiten der Computer-

¹⁴⁷ Ebd., S. 4.

¹⁴⁸ Goethe und sein Chef (Arbeitstitel), JFN 46, S. 3–4.

technik bis hin zur künstlichen Intelligenz.¹⁴⁹ Ihn interessieren offensichtlich besonders die Grenzen der Wissenschaft und die aus den neuen Erkenntnissen erwachsenden ethischen Imperative – ein durch und durch wissenschaftstheoretisch ausgelegter Stoff, natürlich nach Franksens Vorstellung eindeutig vom gesprochenen Wort dominiert. Doch Franksen will den Film insgesamt fernsehtauglicher gestalten. Das Problem dabei, einen Film zu entwickeln, der sich einem durch wissenschaftlichen Fortschritt wandelnden Weltbild widmet, spricht Franksen gleich im ersten Satz seiner undatierten „Ausgangsposition“ zum geplanten Projekt an. Er kommt dabei einmal mehr auf das Bilderverbot zu sprechen – diesmal nach anderer Zählart.¹⁵⁰

Das 2. Gebot Mose [sic] „Du sollst Dir kein Gottesbild machen“, könnte im Hinblick auf die Zukunft ergänzt werden durch das Gebot: „Du sollst dir kein Welt-Bild machen“. Warum? Weil, wie es auch immer gewendet wird, ein solches Bild sich jeglicher Anschauung entziehen und selbst das als zutreffend Erkannte stets beschränkt bleiben muß. Es muß dies so sein, weil der menschliche „Wahrnehmungsapparat“ für eine Unternehmung solcher Art untauglich ist. Kein Welt-Bild wäre mithin erträglicher als ein falsches.¹⁵¹

So generell Franksen auf das Bilderverbot abhebt, so sieht er sich doch selbst vor die Aufgabe gestellt, durch Bild und Wort sein Publikum zu erreichen. Dabei erfordert die Beschränktheit der menschlichen Sinne eine besondere Sensibilität vonseiten des Regisseurs, eine Bild-Wort-Collage zu finden, die trotz der Reduktion auf das ‚beschränkte‘ Medium Fernsehen ein komplexes Bild von der Welt zeichnen kann. Der Entwurf, den Franksen auf zweieinhalf Seiten vorlegt, ist anspruchsvoll: Auf Kant, Popper, Heidegger und den Verhaltensforscher Konrad Lorenz Bezug nehmend, rekapituliert er die „evolutionsgeschichtlich bedingte ‚Beschränkung‘ unseres Erkennt-

¹⁴⁹ [Materialsammlung Bioethik], JFN 237.

¹⁵⁰ Hier rechnet Franksen das Bilderverbot – nach jüdischer und orthodoxer Sitte – dem zweiten Gebot zu. Gemeint ist vermutlich das entsprechende Gebot Gottes, das im zweiten Buch Mose dokumentiert ist.

¹⁵¹ Ausgangsposition zu einem „Denk-Portrait“ von Klaus Heinrich, JFN 1047, S. 1, Unterstreichungen im Original.

nisvermögens“, die jeder „Wechselwirkung“ zwischen wahrnehmendem Subjekt und wahrzunehmendem Objekt die Grenze setzt“.¹⁵² Der Mensch könne die Dinge an sich (Kant) nicht erkennen, sondern nur deren Erscheinungen, deren Eindrücke auf die Sinnesorgane des Menschen. Somit könne der Mensch nie auf die Realität selbst zugreifen, sondern nur auf eine „hypothetische Realität“¹⁵³. Gegenstand des Filmes soll es sein, diesen „Prozess des Umdenkens im Lichte der Religions-Philosophie zu deuten, sowie dessen mögliche Auswirkungen auf das menschliche Verständnis von Technik einerseits und Natur andererseits zu bedenken“.¹⁵⁴

Um dieses weitgespannte Themenfeld strukturieren zu können, hätte sich Franksen eines Kunstgriffes bedient: Er wollte die Überlegungen zur Erkenntnistheorie auf die Person eines Philosophen projizieren und dazu ein Subjekt einführen, dessen Denkprozesse konkret thematisiert werden können. Der Film sollte, wie er es nennt, ein „Denk-Portrait“ werden – zentriert auf niemand geringeren als Klaus Heinrich, Mitbegründer der Freien Universität Berlin, Mitglied des PEN-Zentrums Deutschland und Professor für Religionswissenschaft. Heinrich als Hauptakteur des Filmes ist geschickt gewählt, denn er genießt nicht nur einen herausragenden Ruf in seiner eigenen Disziplin, der Religionsphilosophie, sondern ist auch bei seinen Hörern bekannt dafür, in den Vorlesungen auch anderen Wissenschaftszweigen sowie Kunst und Kultur breiten Raum einzuräumen.¹⁵⁵ Heinrichs assoziatives Denken kommt Franksen sehr entgegen, mehr noch: Dessen Vermögen, unterschiedlichste wissenschaftliche Ansätze miteinander zu kombinieren, entspräche Franksens Arbeitsansatz für einen gelungenen Filmessay.

Wie aus Korrespondenz Franksens mit dem SFB hervorgeht, stand er mit Heinrich in regem Austausch, einschließlich eines persönlichen Vor-

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Ebd., S. 2.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Er genießt deshalb bei seinen Hörern regelrechten Kultstatus: Vgl. Kerstin Decker, Der Genius von Dahlem. Klaus Heinrich zum 85. Geburtstag, in: Tagesspiegel, 21. November 2012, S. 19.

gespräches.¹⁵⁶ Franksens Vision, wie ein solches „Denk-Portrait“ aussehen könnte, war schon sehr konkret – bis hin zur Nennung inspirierender Drehorte. So notierte Franksen:

Die Aufnahmen für den Film sollten an einigen, sorgfältig ausgewählten, Geschichts-Erinnerung wach rufenden Orten in Berlin stattfinden; etwa dem alten Diplomatenviertel im Tiergarten und/oder auf dem Gelände des Flugplatzes Tempelhof. Es wären dies Orte, die Bewußtsein dafür weckten, daß Versäumnisse und Irrgänge des Nachdenkens über Erkenntnis-Konstellationen und Mythenbildung sich in Hinblick auf die Bewältigung von Realität in Form von Katastrophen niederschlagen, die sich dem Menschen denn häufig genug wie ‚Schicksal‘ darstellen.¹⁵⁷

Der Regisseur führte einen intensiven Austausch mit Professor Heinrich im Hinblick auf die Form der Gestaltung, die diesem Thema beikommen könne. Aus der Korrespondenz ist im Franksen-Nachlass allerdings nur ein Dokument erhalten geblieben: ein Brief, datiert am 26. August 1985, in dem sich Franksen bei Heinrich dafür bedankt, die Idee eines „Denk-Portraits“ nicht gleich abgelehnt zu haben. In dem Schreiben äußert Franksen Bedenken gegen seine bisherigen Überlegungen zur Umsetzung des Vorhabens: „Versuche dieser Art, dessen bin ich mir bewußt, sind immer fragwürdig; insonderheit deshalb, weil es bisher nicht gelungen ist, dafür halbwegs kompetente Formen zu erarbeiten.“¹⁵⁸ Was inzwischen zweifelsohne zum Rezept eines Filmessays von Franksen gehört, lässt er sehr bescheiden, gleichsam nebenher, als „vielleicht nützliche[n] Vorschlag“ einfließen:

Es hat sich häufig als fruchtbar erwiesen, wenn auf's Allgemeinere zielende Überlegungen anstelle des bloßen Referierens auf der Grundlage einer von Betroffenheit gekennzeichneten Erinnerung zur Sprache gebracht werden. Die Haltung eines Erzählenden kann die vorsichtige Hinzufügung von Filmbildern herausfordern, möglicherweise Ortswechsel sinnvoll erscheinen lassen, die Zitation vorliegender Texte zweckmäßig machen.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Vgl. Ausgangsposition zu einem „Denk-Portrait“ von Klaus Heinrich, JFN 1047, S. 18.

¹⁵⁷ Ebd., S. 3.

¹⁵⁸ Ebd., S. 16.

¹⁵⁹ Ebd.

Doch es sind genau diese Stilmittel, die dem Philosophen missfallen. Franksen und Heinrich seien sich über inhaltliche Fragen schnell einig gewesen, teilt der Regisseur dem SFB rund einen Monat nach dem intensiven Vorgespräch mit, trotzdem entbrannte eine Diskussion über die „Art und Weise, in der sinnvoll und kompetent Überlegungen philosophischer Natur im Medium Fernsehen ins Bild gesetzt und zur Sprache gebracht werden sollten“.¹⁶⁰ Das Ergebnis: Der in Aussicht genommene Interviewpartner sagt ab.

Herr Prof. Heinrich ist der Meinung, daß das ureigenste Arbeitsmaterial des Philosophierenden das Wort ist; bezogen auf das Medium Fernsehen bedeute dies: das gesprochene Wort. [...] [W]olle man die Arbeit eines Philosophen im Fernsehen dokumentieren, ihn also bei der Arbeit zeigen, so könne dies nur in der Art geschehen, daß man ihn als einen sprechenden zeige. Jede Hinzufügung durch erläuternde Bilder, Filmausschnitte, seine Präsentation in einer wie auch immer gearteten Landschaft verenge die Bedeutung der gesprochenen Wörter, die dem Wort inhärente Ambivalenz.¹⁶¹

Bild und Wort in ein ausgewogenes Verhältnis zu setzen, ist hohe Kunst. Es birgt in sich Konfliktpotenzial, beispielsweise in Form sogenannter Wort-Bild-Scheren, die auf den Zuschauer irritierend wirken. Solche Reibung gilt es in den meisten Fernsehformaten zu minimieren. Für Filmessayisten hingegen gehört das kreative Ausbalancieren dieser Modi zum Grundwerkzeug.¹⁶² Doch dass durch ungewöhnliche Kombinationen eine neue, tiefere Bedeutung entstehen kann als es ein Text allein vermitteln könnte, stellt Heinrich in Abrede.

Man könne zwar über gezeigte Bilder sprechen – dann sei eben das Bild der Gegenstand der Rede –, man könne aber das gesprochene Wort nicht durch Bilder verdeutlichen. Dies führe entweder zu einer plumpen Verdopplung oder zu der den Bedeutungszusammenhang Verengung des Gesagten [sic]. Die häufig geübte Praxis, das im Wort Gesagte auf der Bildebene noch ein-

¹⁶⁰ Ebd., S. 13.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Scherer, Erinnerung im Essayfilm, S. 21.

mal zu wiederholen, könne zwar Gegenstand der Kritik durch philosophische Reflexion sein, nicht aber deren Praxis.¹⁶³

Aus diesem Grunde sehe Heinrich einzig das deutlich als solches erkennbare Gespräch – ein reines Interview – als geeignete Form an für die Vermittlung philosophischer Inhalte im Fernsehen. Franksen gibt sich den Argumenten seines Protagonisten geschlagen. Zum Abschluß seines Briefes an die Redaktion des sfb (Bernd Schauer) betont er, die Absage des „Denk-Portraits“ sei das

Ergebnis schlüssiger Überlegungen [...], denen eine Reihe von Gesprächen mit mir vorangingen, in denen ich Herrn Heinrich auf die verschiedenen in der gängigen Fernseh-Praxis angewandten Möglichkeiten hinwies. Ich muß gestehen, daß mich die Argumentation von Prof. Heinrich überzeugt hat.¹⁶⁴

Eine Kapitulation? Mitnichten: Franksen nimmt den Austausch mit Klaus Heinrich als Motivation, die Entwicklung des Genres weiter voranzutreiben. Sein Ziel, wissenschaftliche, auch und besonders philosophische Inhalte fernsehgerecht umsetzen zu können, behält er trotz und wegen Heinrichs Fundamentalkritik an seinem Ansatz fest im Blick.

Wir sind uns darin einig, daß es solche Möglichkeiten geben muß, die aber noch nicht erkannt worden sind. Den frühzeitigen Vergreisungerscheinungen, die das Fernsehen zeigt, kann meiner Ansicht nur dadurch entgegengewirkt werden, daß es sich hellhörig kompetenter produktiver Kritik von Außen öffnet.¹⁶⁵

¹⁶³ Ausgangsposition zu einem „Denk-Portrait“ von Klaus Heinrich, JFN 1047, S. 13.

¹⁶⁴ Ebd., S. 14.

¹⁶⁵ Ebd.

5.3 Das Undarstellbare zeigen

Es verwundert doch, wenn ein so gebildeter Autor und Regisseur wie Jan Franksen wegen seiner konsequent fehlerhaften Orthographie sogleich auffällt: *Nach Ausschwitz* betitelt er die Pläne zu einem Essayfilm über Dichtung nach der Shoah. „Ausschwitz“ mit zwei s – das ist ganz offensichtlich kein einmaliger Tippfehler. Franksen redigiert sogar Adorno diesen Fehler in sein berühmtes Verdikt: „Nach Ausschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch“¹⁶⁶ und beharrt in seinen eigenen Texten auf dieser Schreibweise.¹⁶⁷ Doch wer darüber hinwegsieht, hinweg sehen kann, wird mit einer interessanten Filmidee konfrontiert, die besser als viele andere verdeutlicht, was Franksen meint, wenn er fordert, dass beim Filmessay „das Wort (als Dialog, als Zitat, als Kommentar) in dieser spezifischen Gattung des Fernsehfilms durchaus gleichgewichtig neben das Bild zu treten hat“.¹⁶⁸ Es erschließt sich sofort, dass das eigentliche Problem bei einer filmessayistischen Beschäftigung mit Auschwitz gerade nicht auf der sprachlichen Ebene, sondern auf der Bildebene liegt. Es geht – trotz der wichtigen Einrede von Adorno – um die bildliche Beschreibbarkeit.¹⁶⁹ Was kann das Bild, was kann das Wort hier leisten? Um so bedauerlicher, dass dieses Projekt nicht realisiert wurde. Franksen hätte sich damit eingereiht in eine hochbrisante medientheoretische Debatte um die Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit der filmischen Darstellung des Holocaust. Hier wäre auch die Auseinandersetzung zwischen Spielfilmregisseur Steven Spielberg und dem Dokumentaristen Claude Lanzmann zum Tragen gekommen, von der eher theoretischen Position, die Lanzmann¹⁷⁰ vertritt, zu schweigen. Denn angesichts der Ungeheuerlichkeit des millionenfachen Massenmords

¹⁶⁶ Theodor W. Adorno, Kulturkritik und Gesellschaft, in: Gesammelte Schriften, Bd. 10.1, Frankfurt am Main 1977, S. 30, zitiert nach: [Exposé Nach Ausschwitz], JFN 74, S. 1, Rechtschreibung und Zeichensetzung nach Franksen.

¹⁶⁷ Ebd., sowie auch in hs. Aufzeichnungen, beispielsweise: [Notizen Nach Ausschwitz], JFN 75.

¹⁶⁸ Freie Universität Berlin, Fachbereich Kommunikationswissenschaften, Vorlesungsverzeichnis, S. 35.

¹⁶⁹ Dazu z. B. Georges Didi-Huberman, Bilder trotz allem, Paderborn / München 2007.

¹⁷⁰ Vgl. Susanne Zepp (Hrsg.), Le Regard du Siècle. Claude Lanzmann zum 90. Geburtstag (Kommunikation & Kultur, Bd. 10), Baden-Baden 2017.

würden die stilistisch gängigen Mittel zur Darstellung im Spielfilmformat scheitern müssen, weil jede Begegnung der KZ-Insassen mit ihren Bewachern und Folterern auf Augenhöhe eine objektive Lüge darstelle. Und selbst wohlgemeinte Dokumentationen, zumeist versehen mit einem historisch korrekten Kommentar, würden die Realität der Nazi-Verbrechen verschleiern, weil sie Sinn suggerierte, wo es keinen Sinn gäbe.¹⁷¹

Im Nachlass liegt eine höchst interessante Skizze vor: Die Gliederung des Konzeptes lässt weder eine Szenenabfolge für den Film erkennen noch ein inhaltliches Ordnungsmuster. Franksen hat seine Ideensplitter chronologisch festgehalten – in maschinenschriftlichen Tagebuch-Einträgen vom 23. Mai bis zum 28. Juni 1995.¹⁷² Hinzu kommen handschriftliche Ergänzungen auf gesonderten Zetteln.¹⁷³ Die Notizen beginnen mit der Niederschrift der ersten Idee und zeichnen dann die Genese der Pläne nach.

Dachte über einen Film „Nach Auschwitz“ (Arbeitstitel) nach, der ausgehend von Adornos Diktum „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch“ (Prismen, 31) dieses mit dem Hinweisen auf das Werk dreier deutschsprachiger jüdischer Dichter – Paul Celan, Nelly Sachs, Rose Ausländer – scheinbar widerlegt. In der Tat ist es aber so, daß die Lyrik der drei Genannten durch den Spruch Adornos erst ins rechte Licht gesetzt wird, und andererseits, daß die Dementierung Adornos durch das vorliegende Gedicht jenem Diktum erst seine volle Bedeutung verleiht. Dieser Widerspruch muß offen gehalten werden und darf keiner Synthese anheim fallen.¹⁷⁴

¹⁷¹ Vgl. dazu u.a. Gertrud Koch, Handlungsfolgen: Moralische Schlüsse aus narrativen Schiebungen. Populäre Visualisierungen des Holocaust, in: Gertrud Koch (Hrsg.), Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung, Köln / Weimar / Wien 1999, S. 295–314; Didi-Huberman, Bilder trotz allem; Christoph Hesse, Ereignis und Erzählung Shoah, in: Susanne Zepp (Hrsg.), Le Regard du Siècle. Claude Lanzmann zum 90. Geburtstag (kommunikation & kultur, Bd. 10), Baden-Baden 2017, S. 163–173.

¹⁷² Vgl. [Exposé Nach Auschwitz], JFN 74.

¹⁷³ [Notizen Nach Auschwitz], JFN 75.

¹⁷⁴ [Exposé Nach Auschwitz], JFN 74, S. 1.

Dass Celans *Todesfuge*, dieser überaus wichtige Referenztext¹⁷⁵, besonders behandelt werden soll, leuchtet ein; die Verstörung der von Celan in ungewöhnliche Sprachbilder gefassten Motivik wird sehr schnell als darstellerische Meisterschaft interpretiert – im Bewusstsein, dass Sprache und Bild ob der unvorstellbaren (das bedeutet eben auch ‚undarstellbaren‘) Monstrosität des nationalsozialistischen Vernichtungskriegs gegen die europäische Juden versagen müssen. Gleichwohl und um so radikaler bleiben alle Künste herausgefordert, angesichts der Größe der Aufgabe nicht einfach kleinbeizugeben. Es gibt durchaus, wenngleich sehr unterschiedliche, Beispiele für die filmische Abarbeitung an diesem Jahrhundertthema‘.

Dass Franksen den literarischen Bericht Primo Levis über den Traum eines KZ-Überlebenden heranziehen will, leuchtet ebenso ein. Er fokussiert seine Lektüre auf die Angst der Inhaftierten, dass ihnen nach ihrer Rückkehr niemand Glauben schenken würde. Dies ist eine nicht zu unterschätzende seelische Belastung, mit der Holocaust-Überlebende leben müssen: Das Schweigen für die Geschichte, das Schweigen über die Verstrickung in die Taten der Gefolgsleute und der sogenannten Mitläufer gehört zum bundesrepublikanischen Überlebenstraining und Erfolgsrezept für den wirtschaftlichen Wiederaufbau. Allein es bleibt die Abwehr: Die Überlebenden sind nicht willkommen,

sie seien nach Hause zurückgekehrt, erzählten mit Leidenschaft und Erleichterung einer ihnen nahe stehenden Person von den vergangenen Leiden und sähen, daß ihnen nicht geglaubt, ja nicht einmal zugehört wurde. In der typischsten (und grausamsten) Version wandte der Angesprochene sich ab und ging schweigend weg.¹⁷⁶

An diesem Beispiel wird deutlich, dass Franksen versucht, bildliche Umsetzung und inhaltliche Tiefe gleichermaßen zu ermöglichen. Einfache

¹⁷⁵ Celans Gedicht gilt als das wichtigste lyrische Gegenargument in der Debatte um Adornos Verdict. Der Bremer Literaturwissenschaftler Wolfgang Emmerich bezeichnet es zutreffend als „Jahrhundertgedicht“: Wolfgang Emmerich, Paul Celan, Reinbek bei Hamburg 1999, S. 7.

¹⁷⁶ Primo Levi, Die Untergangenen und die Geretteten, München 1990, S. 8, zit. nach: [Exposé Nach Auschwitz], JFN 74, S. 1.

Antworten auf Adornos Diktum möchte er vermeiden. Als Gegenbeispiel bringt er Hans Magnus Enzensberger ins Spiel: „Wenn wir weiterleben wollen, muß dieser Satz widerlegt werden. Wenige vermögen es. Zu ihnen gehört N. Sachs.“ – Das ist mir zu linear, zu flach.“¹⁷⁷ Dies ist im Übrigen ein Hinweis, dass weitere Überlegungen Franksens angezeigt gewesen wären, statt sich an abstrakten Begriffen abzuarbeiten. Franksen mag das gespürt haben, beginnt er doch diese Arbeit mit einer klugen Reflexion:

In der Sprache der Mörder dichten; wie ist das möglich. Die „Klage“ in der Sprache der Henker! – Ist dies nicht ein Opfer, eine Entschuldigung? Ein äußerster Liebesdienst? Die Kinder der Mörder zu unterrichten – dies eine Frage, die man Adorno und den anderen hätte stellen müssen.¹⁷⁸

Die „Klage“, so ergänzt Franksen eine Woche später, sei der „Gegensatz zur ‚Unfähigkeit zu trauern‘ – das Gedicht als Klage bedraf [sic] keiner weiteren Rechtfertigung“¹⁷⁹. Weitere Begriffe, denen Franksen nachgehen wolle, seien „Sohnsucht“ und „Flucht“, seiner Einschätzung nach „Grundworte der N. Sachs“¹⁸⁰. Franksen verwendet viel Energie auf die Arbeit an und mit Begriffen im Hinblick auf eine visuelle Umsetzung, denn – so konstatiert er später: „Der eigentliche Held des Videos wäre die Sprache“¹⁸¹. Dies ist ein Paradox: Einerseits ist die Grenze der Sprache das titelgebende Motiv des Filmes, andererseits ist natürlich auch der Filmtext selbst dieser Grenze unterworfen. Auch Franksen steht keine andere Sprache zur Verfügung als den Dichtern. Daher sucht Franksen – ohne diese Referenz zu nennen – Inspiration bei Paul Celans *Todesfuge*. Celan versucht, das Unbeschreibliche zu beschreiben, indem er seine sprachlichen Bilder nach Art einer Fuge verwebt. Dieses Muster ist aus der Musik bekannt. Wie ein Komponist bestimmte musikalische Themen in verschiedenen Stimmen zeitlich versetzt wiederholt und variiert, so verarbeitet Celan seine Erinne-

¹⁷⁷ Ebd., S. 9, Eintrag vom 22. Juni 1995.

¹⁷⁸ Ebd., S. 2, Eintrag vom 24. Mai 1995.

¹⁷⁹ Ebd., Eintrag vom 31. Mai 1995.

¹⁸⁰ Ebd., Eintrag vom 31. Mai 1995.

¹⁸¹ Ebd., S. 5.

rungen, indem er eigene und aus anderen literarischen Werken entliehene Bilder immer wieder leicht verändert einsetzt. Er umkreist mit seinen Anspielungen gleichsam den unaussprechlichen Kern seines Gedichtes. Dem Wechselspiel aus Dux und Comes in der musikalischen Fuge entsprechen dabei die beiden Perspektiven, die Celan in seinem Gedicht verwebt: Das „wir“ der Opfer steht dem „er“ des Täters gegenüber:

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts [...]
er pfeift seine Juden hervor lässt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz¹⁸²

Das wiederholte Aufgreifen und Variieren beider Motive steigert sich schließlich bis hin zur Vernichtung, die in den abschließenden Versen zur Sprache kommt.

dein goldenes Haar Margarate
dein asches Haar Sulamith¹⁸³

Lässt sich diese Technik, sich stets wiederholender und dabei intensivierender Motive zu bedienen, auch auf Bilder anwenden? Genau dies wäre die Herausforderung bei der Gestaltung des Filmessays. Franksen studiert die Gedichte, die er einbeziehen will, und kommt zu dem Schluss: Sie verwendeten eine „Sprache, die das unmittelbare Ereignis/Erlebnis aussparen muß. – Sprach-Krüge. Ich denke, dies müßte auch mit den Bildern geschehen. Das Ereignis müßte zwischen den Bildern stehn [sic]. Desgleichen retardierend. Nach Art einer Fuge.“¹⁸⁴ Wie das konkret aussehen könnte, deutet Franksen nur an. Offenbar ahnt er bereits, dass dieses Unterfangen scheitern muss. Versuchsweise wählt er das Gedicht *Chor der Tröster* von Nelly Sachs aus als „Anfang und Zentrum des Videos“.¹⁸⁵ Dies sei ein „ungeheures Gedicht, das man getrost neben die mächtigsten von Hölderlin

¹⁸² Paul Celan, Todesfuge, in: ders., Mohn und Gedächtnis. Gedichte, Stuttgart 1952, S. 37.

¹⁸³ Ebd., S. 39.

¹⁸⁴ [Exposé Nach Ausschwitz], JFN 74, S. 3, Eintrag vom 1. Juni 1995.

¹⁸⁵ Ebd., Eintrag vom 3. Juni 1995.

stellen kann. Ein Geschenk an die deutsche Sprache“¹⁸⁶, das er in Bildern umsetzen will.

Gärtner sind wir, blumenlos gewordene
 Kein Heilkraut lässt sich pflanzen
 Von Gestern nach morgen.
 Der Salbei hat abgeblüht in den wiegen –
 Rosmarin seinen Duft im Angesicht der neuen Toten verloren –¹⁸⁷

So beginnt das Gedicht, das sich einer bewusst verschlüsselten Sprache mit hohem Deutungsspielraum bedient. Franksen hingegen fühlt sich zu einer eindeutigen Interpretation befähigt.

Unmittelbar nicht verständlich ist: 2. Strophe, Zeile 6 und 7. Das wird aber sofort klar, liest man Ezechiel 1,4ff. [...] Insonderheit Vers 13: „Inmitten der Lebewesen sah es aus wie feurige Kohlenglut, wie wenn Fackeln zwischen den Wesen hin und her gehen, und heller Schein verbreitete das Feuer, und von dem Feuer gingen Blitze aus. Und die Wesen schossen gleich Blitzen hin und her...“ Doch bei Sachs sind es dann „Blitze der Trauer“.

Franksen, dem Jesuitenschüler, scheint durch die Erinnerung an biblische Verse das Gedicht „sofort klar“ zu sein, doch wie er diese Erkenntnis filisch umsetzen will, lässt er allerdings offen. In seinem Papier soll es deshalb zunächst um den erzählerischen Bogen gehen:

Ganz grob: Das erste Drittel: Die Suche des Gegenbildes; zweites Drittel: die „Liebesgeschichte“ Celan/Sachs; Letztes Drittel: Trennung und Tod. – Am Ende: die Begegnung mit Heidegger in Todtnauberg. Der mißglückte Versuch der Versöhnung. [...] Also diese Dinge stehen so ziemlich fest.¹⁸⁸

In den handschriftlichen Notizen fallen zahlreiche Namen, die Franksen noch als Referenzen einbauen will, darunter Ingeborg Bachmann, Hans

¹⁸⁶ Ebd., S. 4, Eintrag vom 3. Juni 1995.

¹⁸⁷ Nelly Sachs, Chor der Tröster, in: Gedichte, Frankfurt am Main 1977.

¹⁸⁸ [Exposé Nach Auschwitz], JFN 74, S. 5, Eintrag vom 5. Juni 1995 (irrtümlich markiert als 5/4/95).

Jonas, Jean Améry, Hans Magnus Enzensberger,¹⁸⁹ Klaus Heinrich, Elisabeth Langgässer, Dietrich Bonhoeffer und Reinhold Schneider.¹⁹⁰ Letzten Endes entschließt sich Franksen zur Reduktion:

Es wird wohl gut sein, die Arbeit auf Adorno, Sachs, Celan zu beschränken. Also R. Ausländer wegzulassen. Der Film muß mager bleiben! Dazu die Bibel-Zitate, natürlich! Das gibt der ganzen Sache erst die Tiefen-Dimension.¹⁹¹

Dabei fällt auf, dass Franksen dem bedeutendsten Beleg, Celan, nur einen Platz unter anderen zubilligt. Ist das Zufall? Eine bewusste Entscheidung gegen den Zeitgeist antifaschistischer Aufarbeitung, die Celan und sein Gedicht inzwischen längst kanonisiert hat? Es könnte allerdings auch einer gewissen Unsicherheit geschuldet sein, einmal mehr, dem Vorbild Celan hier zu folgen. Was die bildliche Umsetzung betrifft, steckt sich der Filmemacher vielleicht deshalb einen sehr engen Rahmen:

Was wirklich und ein für allemal barbarisch ist: ein lyrisches Gedicht zu bilden. Dies ist der Reiz, aber zugleich die Schwierigkeit des Versuchs: Essay. Kann man Wörter rehabilitieren: „Blut“, „Boden“, „Heimat“, „Deutschland“? Vielleicht sollte man Klammermaterial – nur aus „Nacht und Nebel“ nehmen und dies auch als Zitat kenntlich machen. Mit dem Original-Text von Celan (französisch!) u. dt. Untertitel. Nur zwei oder drei kurze Stellen, die ebenfalls retardierend eingesetzt werden müßten.¹⁹²

Der Rückgriff auf den bedeutenden Dokumentarfilm *Nacht und Nebel* von Alain Renais (F 1956) erlaubt Franksen, einen bildlichen Eindruck des Schreckensorts Auschwitz in seinen Essay einzubinden, ohne die nötige Distanz zu verlieren. Genauer gesagt baut er eine doppelte Distanz ein: Erstens grenzt er seinen eigenen Kommentar deutlich sichtbar vom Klammermaterial ab, und zwar durch das Kenntlichmachen als Zitat und eine Verwendung der französischen Sprache im zitierten Teil. Zweitens verwendet er Filmmaterial, das seinerseits von einer distanzierten Bildsprache

¹⁸⁹ Vgl. [Notizen Nach Ausschwitz], JFN 75, S. 2.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 3.

¹⁹¹ [Exposé Nach Ausschwitz], JFN 74, S. 6, Eintrag vom 8. Juni 1995.

¹⁹² Ebd., Eintrag vom 8. Juni 1995.

lebt und dadurch erst einen Zugang zum Unbeschreiblichen ermöglichte. Wie Alain Resnais und sein Kameramann diese Bildsprache schufen, beschreibt der Regisseur Volker Schlöndorff später:

Sie filmten das Gras, das nun zwischen den Gleisen wuchs, den verrosteten Stacheldraht der Elektrozäune, die Risse in den Betonmauern der Gaskammern und vor allem die zu regelrechten Bergen aufgehäuften Schuhe und Brillen der Ermordeten – darunter auch die Berge der Haare, die man ihnen abgeschnitten hatte, um Filzdecken daraus zu fertigen. Diese Bilder machten möglich, was keiner Einbildungskraft vorher gelungen war: sich den Tod von Millionen Menschen vorzustellen. Die Bilder der Leichenberge hatten die Zuschauer sprach- und fassungslos gemacht, die Bilder der Berge von Brillengestellen dagegen berührten sie. Mit den langsamen Kamerafahrten am Lagerzaun entlang hatte der Regisseur zunächst einmal einen Zugang zum Holocaust geschaffen.¹⁹³

Damit korrespondiere, so Schlöndorff weiter, der behutsame Kommentar- text aus der Feder des Schriftstellers und Lagerinsassen Jean Cayrol, für dessen deutsche Übersetzung (!) Paul Celan verantwortlich zeichnete.

Der Text spricht zu uns in einer reflektierenden Form, mit vernünftigen Überlegungen, mit Fragen zur Natur des Menschen überhaupt. Er erklärt nichts und bezieht sich nur selten auf das Gezeigte, meist führt er ein Eigenleben, und man könnte auch einfach mit geschlossenen Augen zuhören. Die Ohren kann man ja im Kino nicht zumachen. Es ist eine Totenklage, ein Totenklagelied. Es hilft uns, einen gewissen Abstand zu dem Gesehenen herzustellen, macht Nachdenken erst möglich.¹⁹⁴

Diese intellektuelle Vorarbeit möchte sich Franksen für seinen Essay zunutze machen. Zudem entwickelt er eigene Visualisierungen, beispielsweise möchte er „[Louis-]Soutter-Zeichnungen; vor allem die späten“¹⁹⁵, in seine graphische Umsetzung mit einbeziehen. Natürlich arbeitet Franksen mit Bild-Montagen. Ein Photo von Hitler und Stalin, das der Doppelbiogra-

¹⁹³ Volker Schlöndorff, Nacht und Nebel. <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/filmbildung/filmkanon/43569/nacht-und-nebel>

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ [Exposé Nach Auschwitz], JFN 74, S. 6, Eintrag vom 8. Juni 1995.

phie des britischen Geschichtswissenschaftlers Alan Bullock entstammt, möchte er Aufnahmen von KZ-Massengräbern gegenüberstellen.¹⁹⁶

Versuch einer ersten Zusammenfassung. – Worum geht es? Um die Möglichkeit einer Sprache der Klage, einer Sprache, die noch nicht getroffen ist von den Giftpfeilen des Unmenschlichen. Um Wörter. Es geht um die Verszeile „Mach den Ort aus, machs Wort aus.“ Und dessen Doppelsinn. Positiv: suche den Ort, suche das Wort, die Heilung bringen könnten; negativ ausgedrückt: lösche den Ort aus, lösche das Wort aus, die das Unsagbare zuließen. Folgerichtig dann der nächste Vers: „Lösch. Miß.“¹⁹⁷

Diese Passage zeigt, wie sehr Franksen sich des Verhältnisses von Sprache und Realität (Ort¹⁹⁸) bewusst ist und sich dessen annimmt. Ob ihm dafür die richtigen Bilder zur Bebilderung vorschweben, sei dahingestellt. Genügt es da, eine Zeile des Gedichtes *Deine Augen im Arm* von Paul Celan für den Titel des Filmes zu reservieren? *Mach den Ort aus, machs Wort aus*¹⁹⁹ soll der Essay heißen. Alternativ prüft Franksen die Titel *Auf der Flucht ins Paradies*, ebenfalls ein Zitat Celans²⁰⁰, oder *Atemwende*²⁰¹ aus dem Celan-Gedichtband von 1967.

An dem Zwischenraum „von Gestern und Morgen“, der „Wunde / Die offen bleiben soll“, dem „Nichts“, das er bezeichnet, liegt eine Welt der Schmerzen, an der nachträglich Ungezählte litten und zugrunde gingen. Wir kennen nur einige Namen, nämlich diejenigen, die mit Wörtern versuchten das Unsagbare einzukreisen: Primo Levi, Jean Améry, Peter Szondi, Paul Celan. Doch auch sie endeten im Sprachlosen – dem Selbstmord. Die ungezählten Namenlosen, die auch diesen Weg gehen mußten, kennen wir nicht. „Aschen-Helle, Aschen-Elle – geschluckt.“ Ihnen soll diese Arbeit gewidmet sein.²⁰²

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 7, Eintrag vom 5. Juni 1995.

¹⁹⁷ Ebd., Eintrag vom 14. Juni 1995.

¹⁹⁸ Peter Weiss, Meine Ortschaft, in: ders. (Hrsg.), Rapporte, Frankfurt am Main 1968, S. 113ff.

¹⁹⁹ Vgl. [Exposé Nach Ausschwitz], JFN 74, S. 3, Eintrag vom 2. Juni 1995.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 6, Eintrag vom 10. Juni 1995. Franksen gibt als Fundstelle an: Paul Celan, Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises Darmstadt am 22. Oktober 1960, in: Gesammelte Werke, Bd. 3, Frankfurt am Main 1986, S. 188. Hier zitiert Celan Georg Büchner.

²⁰¹ Vgl. [Exposé Nach Ausschwitz], JFN 74, S. 6, Eintrag vom 10. Juni 1995.

²⁰² Ebd., S. 8, Eintrag vom 14. Juni 1995.

6 Franksens Filmessay als Form

Zehn umgesetzte und fünf geplante Filmprojekte Jan Franksens waren Gegenstand der vorangegangenen Einzelanalysen. Bei allen ließen sich essayistische Techniken nachweisen. Doch welche von ihnen favorisiert Franksen, und wie entwickelt er sie weiter? Welche filmübergreifende Handschrift lässt sich erkennen? Zur Systematisierung der Beobachtungen sollen die im Theorieteil entwickelten Merkmale des Essayfilms herangezogen werden: (1.) Der Grenzgang zwischen Dokumentation und Fiktion, (2.) das nichtlineare Erzählmuster, (3.) der reflexive Charakter und (4.) die Subjektivität der Präsentation, (5.) fortwährende Bezüge auf externe Kommunikate und (6.) der Schwerpunkt auf abstrakte Themen.

6.1 Merkmale des essayistischen Films

6.1.1 Zwischen Dokumentation und Fiktion

Das Wandeln „an der Grenze zwischen Dokumentation und freier Gestaltung“¹ ist Franksens erklärt Ziel. Sein spannendster Grenzgang zwischen Dokumentation und Fiktion ist eindeutig das Portrait *Lichtenberg*. Die Vita des Forschers wurde dreistufig fiktionalisiert: Georg Christoph Lichtenberg hält seine Erlebnisse ab den 1760er-Jahren in den *Sudelbüchern* fest, die über 170 Jahre später die Grundlage für Walter Benjamins Hörspiel *Lichtenberg – ein Querschnitt* werden. Ein halbes Jahrhundert später verarbeitet dann Franksen das Material weiter zu seinem Fernsehspiel. Auf jeder Stufe änderte sich nicht nur das Medium von der Verschriftlichung über die Hörfunk-Adaption bis hin zur audiovisuellen Umsetzung, sondern es vergrößerte sich auch der erzählerische Abstand zum dokumen-

¹ [Mappe Post], JFN 208, S. 1.

tierten Geschehen. Schon Lichtenbergs Aufzeichnungen sind selten nüchterne Erlebnisberichte; sie bestehen aus humorvollen Gedankensplittern und literarischen Texten. Benjamin gibt ihnen den Rahmen der fiktiven Mond-Mission, den Franksen durch filmische Mittel weiter verfremdet. Doch trotz aller Fiktionalisierung bleibt der Zweck derselbe: ein Bewahren und unterhaltsames Vermitteln der tatsächlichen Ideen Lichtenbergs.

Eine solche mehrstufige Verarbeitung und Fiktionalisierung lässt sich bei Franksen nur ein weiteres Mal nachweisen, und zwar bei der geplanten Verfilmung von Goethes Harzreise. Mehrfach hingegen verwendet der Filmemacher eine andere Methode: Bei den Schriftstellerportraits von Jurek Becker und Franz Fühmann legt Franksen den Schriftstellern die Worte ihrer Romanfiguren in den Mund. Durch diese Technik macht Franksen auf autobiographische Referenzen im Werk der behandelten Schriftsteller aufmerksam. Für den Zuschauer, der die Romane nicht kennt, bleibt allerdings an vielen Stellen offen, ob Franksen ein Werk oder dessen Schöpfer zitiert. So wird Franz Fühmanns Begeisterung für die Arbeit unter Tage durch eine Passage aus dessen Romanfragment *Im Berg* zum Ausdruck gebracht. Aussagen von Jurek Beckers Romanfigur Aron Blank werden kombiniert mit Bildern von Beckers Vater Max und somit auf ihn gemünzt. Schließlich sieht man Jurek Becker selbst im Bild – in einer Gastrolle in seiner eigenen Serie *Liebling Kreuzberg*. Drei Belege einer spielerischen Verschränkung der Realitätsebenen, die ein konstitutives Merkmal des Filmessays darstellt.

Eine andere Spielart dieser Verschränkung wird gleichsam zum Markenzeichen von Jan Franksens Porträtfilmen: Er lässt historische Persönlichkeiten durch hochkarätige Schauspieler darstellen – größtenteils zählen sie zum Ensemble der Schaubühne, zu der Franksen enge Kontakte pflegt. Auf diese Weise präsentiert er Carl Sternheim (Peter Fitz), Friedrich Nietzsche (als Wanderer: Andreas Bißmeier), Johann Joachim Winckelmann (Michael König), Alfred Kerr (Peter Matić) sowie Emil (noch einmal: Peter Fitz) und Walther Rathenau (Gerd Wameling). Geplant waren ähnliche Inszenierungen für Theodor Fontane (Otto Sander), Immanuel Kant und Johann Wolfgang von Goethe (jeweils noch ohne Besetzung).

Franksen achtet stets darauf, dass der Vortrag peinlich genau den Originaltexten der dargestellten Persönlichkeiten entspricht, aber im Duktus extemporiert erscheint. So lässt der Filmemacher historische Dokumente gewissermaßen lebendig werden und kombiniert textliche Dokumentation mit bildlicher Fiktion. Um diese nachgestellten Zitate eindeutig von den Originaltönen abzuheben, die Franksen allen erwähnten Filmen ebenfalls beimischt, besteht er auf einem improvisierten Bühnenbild, das das Kulissenhafte zur Schau trägt. Der Anschein des Historisierens soll um jeden Preis vermieden werden, um das Exemplarische der dargestellten Lebensläufe wahrnehmbarer zu machen. Besonders pointiert formuliert Franksen diesen Anspruch im Fall *Winckelmann* mit dem Statement: „Die Wirklichkeit des Filmes ist fiktiv“.² Angesichts der häufig eingesetzten Methode von nachgestellten Szenen, deren Inszenierung in ihrer Offensichtlichkeit sich selbst entlarvt, kann dieser Leitspruch jedoch auf die anderen aufgeführten Filme übertragen werden. Die inneren und äußereren Konflikte der Porträtierten sind Franksens eigentliches Thema; von der Einsamkeit des Philosophen (Nietzsche) über unterdrückte sexuelle Identität (Winckelmann) und Generationenkonflikte (*Die Rathenaus*) bis hin zum Umgang mit politischer Macht (*Goethe und sein Chef*). Die Details der jeweiligen Lebensläufe treten in den Hintergrund des Interesses.

Nur zwei der analysierten Filme kommen ganz ohne Vermischung der Realitätsebenen aus: *Stalinallee* ist eine klassische Dokumentation, und bei der *Anekdote nach Kleist* handelt es sich um die Verfilmung eines fiktionalen Textes. Sie sind gleichwohl Gegenstand der Untersuchung, weil sie in anderen Analysedimensionen Auffälligkeiten aufweisen.

6.1.2 Erzählstruktur

Die *Anekdote nach Kleist* bedient sich beispielsweise eines anderen Gestaltungsmittels, das typisch für essayistische Filme ist: Statt die vorgegebene Erzählstruktur von Kleists Originaltext aufzugreifen, spielt die Verfilmung

² Mordakte Winckelmann, JFN 20, S. I.

mit Zeitsprüngen und daraus resultierenden Wort-Bild-Scheren. Graphische Elemente werden in die Bildcollagen eingebunden und zeugen von Franksens Erfahrungen als Trickfilm-Dozent an der staatlichen Kunsthochschule. Mit vielerlei bildlichen Mitteln macht Franksen seine Assoziationen zum Text sichtbar – und somit Denkprozesse, die sich jeder Logik entziehen. Franksen differenziert anhand eines Tagebucheintrages vom 19. März 1997 logisches und assoziatives Denken folgendermaßen: „Das erstere kommt mit sehr wenigen ‚Bausteinen‘ aus; das andere greift einigermaßen ungeplant eine Fülle von heterogenem Material auf[,] ohne recht [...] Anfang u. Ende einer Denk-Operation bestimmen zu können.“³ Während das logische Denken von vornherein auf ein Ziel hinauslaufe, so fährt Franksen fort, könne man beim Assoziieren den Eindruck gewinnen, der Denker wäre nicht Herr seiner Gedanken.

Dieses ‚Es denkt‘ entspricht viel mehr den vorgerückteren Jahren: das Material ist reichhaltiger u. überspringt die Logik. Eher ein historischer Vorgang. Er verknüpft komplexe ‚Bilder‘, schöpft aus dem Erlebten.⁴

Bei einigen Filmen mündet dieser Denk-Prozess in eine non-lineare Erzählstruktur, so beispielsweise bei *Lichtenberg*. Hier ist schon in der Vorbermung des Drehbuches festgeschrieben, dass die Handlung „keiner im äußeren Sinne logischen Chronologie“⁵ folge – ein fiktives Selbstgespräch Lichtenbergs solle stattdessen mit den Mitteln des Fernsehspiels nachgezeichnet werden.

Assoziativ strukturiert sind auch *Der Wanderer und sein Schatten*, *Im Berg* und *Die Rathenaus* (hier ist die „innere[] Chronologie des Dialogs zwischen Vater und Sohn“⁶ das Ordnungsprinzip). Das Nachzeichnen von Denkprozessen ist zudem der vorrangige Inhalt des geplanten *Denk-Portraits* des Hochschullehrers Klaus Heinrich. Jan Franksen hatte sich nach eigener Aussage durch eingehende Heinrich-Lektüre dessen Ideen „nach-

³ 1.) Goethe und sein Chef, 2.) Jüd. Großbürgertum, JFN 1030, S. 59.

⁴ Ebd., S. 59–60.

⁵ Georg Christoph Lichtenberg oder Yorick mit Hamlets Schädel, JFN 13, S. 1.

⁶ „Von kommenden Dingen“ (Arbeitstitel), [1992], JFN 84, S. 3.

denkend zueigen“⁷ gemacht, um dem Professor „als ernstzunehmender und einigermaßen kompetenter Gesprächspartner gegenüberreten“⁸ zu können. Umso bedauerlicher ist es, dass er Heinrich nicht für eine Teilnahme an diesem filmischen Experiment überzeugen konnte. Bei einem Großteil seiner Filme vertraute Jan Franksen hingegen auf eine chronologische Erzählweise. Das fällt nicht immer so radikal aus wie beim Drehbuch über Fontane, das tatsächlich mit dessen Geburt beginnt und mit dem Tode endet. Die Filme *Carl Sternheim*, *Mythos Winckelmann* und *Nach der ersten Zukunft* beginnen mit einer für sich stehenden Einstiegssequenz und gehen dann in eine chronologische Ordnung über.

6.1.3 Reflexivität

Mit der Kulissenhaftigkeit der Bühnenbilder bei fiktionalisierten Szenen wurde bereits ein Element der Reflexivität von Franksens Filmen thematisiert. Es kommen jedoch noch zahlreiche weitere Stilmittel zum Einsatz, die die Herstellung der Filme transparent machen. Mehrfach weist Franksen seine Zuschauer deutlich darauf hin, wann er mit photographischen Reproduktionen arbeitet: Abbildungen von Carl Sternheim, Friedrich Nietzsche und Georg Christoph Lichtenberg werden so stark vergrößert, dass einzelne Rasterpunkte erkennbar werden. Andere Filmausschnitte lässt er kolorieren oder mit Graphiken überblenden – und betont so deren Künstlichkeit (*Anekdote nach Kleist*, *Sternheim*, *Es... hat... gelohnt*). Letztgenannter Film geht noch einen Schritt weiter: Die behandelten Theateraufführungen werden stets derart in Szene gesetzt, die Einstellungen so total gewählt, dass die Bühne mitsamt umliegenden Kameras ins Bild treten. Es kommt zu einer doppelten Desillusionierung: Die Spielszenen werden eingerahmt von der erkennbaren Theaterkulisse, diese wiederum wird eingerahmt vom Equipment des Fernsehteams. Die Distanz des Theaterkritikers Kerr zu den kritisierten Aufführungen findet seine Entsprechung in

⁷ Ausgangsposition zu einem „Denk-Portrait“ von Klaus Heinrich, JFN 1047, S. 14.

⁸ Ebd.

der Distanz des Zuschauers zur gezeigten Spielhandlung. Nicht nur der Ort, sondern auch die Zeit der Inszenierung und die handelnden Personen werden von Franksen dekuvertiert: Andreas Bißmeier, der als Schauspieler bei *Der Wanderer und seinen Schatten* mitwirkt, ist zum Schluss des Filmes ohne Kostüm und Maske zu sehen – der „Wanderer“ wird buchstäblich demaskiert. Im Lichtenberg-Film irritiert ein Schwenk aus dem Fenster der historischen Kulisse: Plötzlich ist ein Gegenwartsbau in Form der Berliner Philharmonie zu sehen. Die Rückblende wird als solche entlarvt.

Ein Großteil der analysierten Filme weist solche reflexiven Elemente auf. Ausnahmen stellen *Im Berg*, *Die Rathenaus* und *Stalinallee* dar. Bei den unverwirklichten Filmen lässt sich die Frage nach der Offenlegung der filmischen Methode nicht beantworten, da Franksen die von ihm eingesetzten, reflexiven Elemente nur selten ex ante in Drehbüchern fixiert hat.

6.1.4 Subjektivität

Hinweise auf Leben und Werk, Ein Versuch, Bemerkungen: Solche Untertitel verdeutlichen dem Zuschauer schon vor dem Betrachten der jeweiligen Filme, dass Franksen keine objektiven, allgemeingültigen Abhandlungen vorlegen will, sondern bewusst subjektive Darstellungen anbietet. Wer jedoch Kommentare von Franksen selbst erwartet, irrt: Der Autor nimmt in diesen Fällen konsequent die Perspektive seiner Protagonisten ein – genauer gesagt, die Perspektive, die er ihnen nach dem Studium der überlieferten Quellen zuschreibt. Ob Sternheim, Lichtenberg, Nietzsche, Kerr, die Rathenaus, Kant oder Klaus Heinrich: Sie alle sprechen in Franksens Filmen gleichsam „selbst“, da vorrangig wörtliche Zitate den Text speisen, Originalaufzeichnungen und -materialien die Bilder liefern. Und doch findet auch Franksens eigene Haltung Niederschlag in diesen Filmen: Er ist es, der die Auswahl trifft, den Sprechern und Schauspielern bestimmte Untertöne abverlangt und seine Fundstücke in eine durchdachte Reihenfolge bringt. Diese subjektive Darstellung der Porträtierten und der dadurch behandelten abstrakten Phänomene wird geschärft durch die Auswahl externer Interviewpartner, die als Experten oder Angehörige ihre

Sicht auf die dargestellten Prozesse ergänzen – Statements, die ebenfalls von Franksen erfragt und eingebaut wurden.

Subjektivität ist nicht die Maxime aller analysierten Filme. Oftmals ist Franksen vielmehr um Distanz bemüht, arbeitet regelrecht gegen eine Festlegung auf einen eigenen Standpunkt an. Als Beispiele für diese Herangehensweise eignen sich die Filme *Stalinallee*, *Nach der ersten Zukunft* und *Fontane*. Sie alle betrachten ihre jeweiligen Gegenstände vom Standpunkt eines externen Beobachters aus. Bei der *Stalinallee* wird diese Distanz sogar optisch durch den Gebrauch von Luftbildern zum Ausdruck gebracht. Auch die Erzählweise ist betont nüchtern und bleibt im Abstrakten – vielleicht auch deshalb, weil die subjektive Sicht der beteiligten Architekten und Politiker so wenig nachvollziehbar erscheint.

6.1.5 Intertextualität und Intermedialität

Die eher subjektiven und die um Objektivität bemühten Filme eint jedoch ein sehr großes Maß an intertextuellen Bezügen. Den einen erwächst aus dem Rückgriff auf längere Originalzitate ihre Authentizität, die anderen nutzen Verweise auf Medienberichte und öffentliche Äußerungen ihrer Protagonisten als dokumentarische Belege. Das Höchstmaß an Intertextualität weist per definitionem die Literaturverfilmung auf – in diesem Fall also die *Anekdote nach Kleist*. Doch auch manche Semi-Dokumentation von Jan Franksen arbeitet auf der Textebene ausschließlich mit fremden Texten: Der Sternheim-Film beispielsweise bedient sich nicht nur in den vom Sternheim-Darsteller rezitierten Originalpassagen der Schriften des Protagonisten. Auch der Off-Text speist sich aus Formulierungen Sternheims – oft nur geringfügig an die Bedingungen eines gesprochenen Medientextes angepasst. Ähnlich verfährt Franksen auch bei Lichtenberg (dessen Texte allerdings, wie besprochen, schon Redaktion durch Walter Benjamin erfahren hatten), Nietzsche, Kerr, Emil und Walther Rathenau. Dies hat den Vorteil des unmittelbaren Zugriffs auf die thematisierten Quellen, setzt allerdings zum Teil große Sachkenntnis voraus – der Nietzsche-Film beispielsweise ist kaum verständlich ohne ergänzende Lektüre.

Dem breiten Publikum zugänglicher sind Filme, die intertextuelle Bezüge durch eigenen Kommentartext einordnen und ergänzen. Diesen Weg wählte Franksen bei den Schriftstellerportraits von Jurek Becker und Franz Fühmann. Bei diesen Filmen lässt sich auch eine optisch reizvolle Mischform von Intertextualität und -medialität beobachten: Texte, die eine besondere Bedeutung für die Portraitierten haben, werden als Typoskripte ins Bild gesetzt. Ein Heiner-Müller-Gedicht legt Jan Franksen während des Interviews Jurek Becker vor – der Zuschauer kann eine Reproduktion des Blattes sehen. Noch mehr Aussagekraft hat die Abbildung eines maschinenbeschrifteten Blattes aus dem Nachlass von Franz Fühmann. Darauf kann man sehen, wie physisch Fühmann an seinem Text gearbeitet hat – durch Überkleben, Durchstreichen und Ergänzen. Auch im Rahmen des Fontane-Films sollten Autographen gezeigt werden.

Zur Illustration historischer Sachverhalte greift Franksen auf die ganze Breite intermedialer Verweise zurück. Am gewöhnlichsten ist dabei der ausführliche Gebrauch von Klammermaterial aus älteren Film- und Fernsehbeiträgen, besonders ausgeprägt im Film *Stalinallee*, der Fernsehnachrichten aus Ost und West kontrastiert. Eine besondere Rolle spielt Archivmaterial auch beim angedachten Film *Nach Auschwitz*, der über weite Strecken vom Film *Nacht und Nebel* zehren sollte. Wo die Archive wenig Bewegtbild hergeben, greift Franksen auf Photographien zurück, die er mit viel Akribie recherchiert und ausgewählt hat. Besonders hervorzuheben sind in dieser Hinsicht die Abbildungen der *Rathenaus*. Weitere zweidimensionale Medien, die Franksen einbindet, sind Karten, die er zum Teil graphisch bearbeitet (bei *Kleist* und *Sternheim*), Zeitungsartikel sowie Zeichnungen und Gemälde, die seine Protagonisten abbilden. Für den Fontane-Film plante er sogar, eigene Zeichnungen anfertigen zu lassen. Von diesen Verweisen zu rein illustrativen Zwecken abzusetzen ist Franksens Rückgriff auf Werke der bildenden Kunst, der stets einen inhaltlichen Bezug zum Filmthema aufweist. Conrad Felixmüller, der Sternheim portraitierte, präsentierte beispielsweise sein Gemälde, während er über Sternheim im O-Ton spricht. *Die Runde der Gefangenen* von Vincent van Gogh wird ins Verhältnis zu Nietzsches Gefangenengleichnis gesetzt.

Antike Bildhauerei ist der Ausgangspunkt für Franksens Überlegungen zu Winckelmanns Homosexualität. Kaum ein Film Franksens kommt ohne Verweise auf Kunst aus, einschließlich darstellender Kunst (*Kerr, Sternheim*), Literatur (als selbstverständlicher Bestandteil aller Schriftstellerportraits sowie als Ausgangspunkt für *Nach Auschwitz*) oder Musik (sogar in der Dokumentation *Stalinallee*, die Lebendigkeit durch die Kompositionen Eislers bezieht).

Am häufigsten sind jedoch Bezüge zur Architektur. Langsame Schwenks über Beispiele aller Epochen ziehen sich wie ein roter Faden durch das Lebenswerk Franksens. Dabei sind die Außenaufnahmen der Gebäude keineswegs – wie so oft im Fernsehen – Verlegenheitslösungen aufgrund von Bildernot. Im Gegenteil: Franksens Architekturaufnahmen erzählen Geschichten. Mit wachem Auge entdeckt er die Ironie der Inschriften der Bauten an der *Stalinallee* und die Zeugnisse der Abgeschiedenheit von Märkisch Buchholz, der Wirkungsstätte von Franz Fühmann. Durch die überwältigende Raumwirkung des Pantheons erregt er Aufmerksamkeit für *Der Wanderer und sein Schatten* und ‚langweilt‘ gezielt mit der Tristesse der mittelalterlichen Bauten Stendals, der Winckelmann schließlich entfliehen kann. „Der langsame Schwenk ist künstlich, widerspricht der normalen Sichtweise“⁹, notiert Franksen 1987 – doch genau diese Künstlichkeit macht er sich immer wieder zunutze, um Orte und Gebäude regelrecht zu ‚sezieren‘. Seine architektonischen Aufnahmen werden dabei keineswegs nur zur geographischen Verortung herangezogen, sondern zum Teil auch als Leitmotive, wie beispielsweise arbeitende Zahnräder bei *Die Rathenau*s und der immer tiefer fahrende Förderkorb bei *Im Berg*.

Einen Film ohne derartige intermediale Bezüge zu gestalten, erscheint Franksen unmöglich. Das belegt der Austausch mit Klaus Heinrich anlässlich des geplanten Denk-Portraits. Der Professor beharrte auf dem gesprochenen Wort als einzigt legitimen Medium der philosophischen Reflexion: „Die häufig geübte Praxis, das im Wort Gesagte auf der Bildebene noch einmal zu wiederholen, könne zwar Gegenstand der Kritik durch

⁹ [Ringbuch 1], Dezember 1987, JFN 1001, S. 12.

philosophische Reflexion sein, nicht aber deren Praxis.“¹⁰ Der Film wird daher nicht umgesetzt. Bezüge zu anderen Medien sind für Franksens Filme konstitutiv.

6.1.6 Favorisierte Themenfelder

Die Jury des Grimme-Preises stellt in ihrer Laudatio heraus, dass Franksen sich für Themen interessiere, die zumeist „im Fernsehen stiefkinderlich“¹¹ behandelt würden. Was hier auf die *Stalinallee* und die hinter der Architektur stehenden „gesellschaftlichen Entwürfe und [...] politischen Machtverhältnisse“¹² bezogen ist, lässt sich auf andere Interessensgebiete des Filmemachers übertragen: Er will für historische Sachverhalte begeistern, Persönlichkeiten vor dem Vergessen bewahren, philosophische Themen verfilmbar machen. Viele Interessen Franksens lassen sich auch den Themenfeldern zuordnen, die Christina Scherer als prädestiniert für eine filmessayistische Bearbeitung herausstellt: „Traum, Imagination, Erfahrung und Erinnerung“.¹³ Die Inszenierung der Wahnvorstellungen Winckelmanns, die Kindheits- und Jugenderinnerungen Sternheims und Fühmanns oder die großen Pläne von Goethe und Carl August sind *überzeugende* Beispiele dafür. Die Darstellungen der entsprechenden Lebensläufe sind nie Selbstzweck, sondern eröffnen einen Zugang zu abstrakten Konflikten und Strukturen, stets „Goethes Faustregel folgend, ‚im Besonderen das Allgemeine‘ zu erkennen“.¹⁴ So entstand – nach den Worten des Redakteurs Jürgen Tomm, über Wickelmann „[k]ein üblicher Biographie-Film, sondern eine strenge Arbeit über ‚Freiheit und Schönheit, Homosexualität und Ästhetik‘“.¹⁵ Analog ließe sich der geplante Goethe-Film als Abhandlung über die Jugend, politische Verantwortung und europäische

¹⁰ Ausgangsposition zu einem „Denk-Portrait“ von Klaus Heinrich, JFN 1047, S. 13.

¹¹ [28. Adolf Grimme Preis], JFN 41, S. 1.

¹² Ebd.

¹³ Scherer, Erinnerung im Essayfilm, S. 14.

¹⁴ Brief von Jan Franksen an Ann Schäfer, arte-Redaktion, 13. Februar 1997, JFN 49, S. 1.

¹⁵ Mythos Winckelmann, in: Tagesspiegel, 6. September 1988, S. 21; zit nach. Mythos Winckelmann – Ein Versuch, rbb-UHA 104, Bd. 13.

Geschichte verstehen. Fühmanns Portrait sei der Versuch, dem „Sieg der Dichtung über die Doktrin“ nachzuspüren, wie es auch im Kommentartext heißt. Den Höhepunkt derartiger, historischer oder ideologischer Kontextualisierungen stellen die Skripte zum Fontane-Film dar: Person und Emotion Fontanes treten völlig in den Hintergrund; seitenlang werden die sich verschiebenden Machtverhältnisse in Europa besprochen. Die Personalisierung ist lediglich ein Vehikel für Franksen, seine Analysen verfilmbar zu machen.

Die Suche nach Möglichkeiten, solche Abstraktionsversuche fürs Fernsehen thematisieren zu können, hat System: In dem Papier *Anregungen zu einer populären Darstellung von Philosophie* stellt sich Franksen explizit diesem Darstellungsproblem und liefert mit dem Film *Der Wanderer und sein Schatten* die Probe aufs Exempel, wenngleich er seine Vorstellungen von einer Philosophievermittlung mittels sokratischer Fragetechnik nicht zur Perfektion umzusetzen versteht. Besagter Film lässt aber erahnen, welches Potential eine solche Darstellung hätte. Zahlreiche Aufträge boten Franksen keinen Raum für solche Experimente; viele der analysierten Filme befassen sich eher mit konkreten, historischen Darstellungen – darunter die Portraits von Becker, Kerr, Fühmann und den Rathenaus.

6.2 Schlussbetrachtung

Franksen greift bei den analysierten Filmen durchweg auf essayistische Techniken zurück, doch nur wenige Projekte vereinen sämtliche im Theorieteil entwickelten Merkmale des Filmessays in sich. Während die unverfilmten Manuskripte (mit Ausnahme des streng chronologisch angelegten Lebenslaufs Fontanes) allesamt als Essays angelegt sind, finden sich unter den umgesetzten Projekten Franksens nur vier Filme, die alle Merkmale des Filmessays erfüllen: *Carl Sternheim*, *Lichtenberg*, *Der Wanderer und sein Schatten* sowie *Mythos Winckelmann*. Auffällig ist, dass diese vier Filme alle einer engen Schaffensperiode Franksens zuzuordnen sind: *Carl Sternheim* wurde 1977 ausgestrahlt, *Lichtenberg* folgte 1980, *Der Wanderer* erschien drei Jahre später, *Mythos Winckelmann* lief 1988. Offenbar ist genau dies

das Zeifenster, in dem Franksens Bestrebungen, seine Vorstellungen von inhaltlicher Tiefe ins Fernsehen zu bringen, auf fruchtbaren Boden fallen konnten. Trotz vieler frustrierender Erfahrungen gibt er seine Ziele nie preis und entwickelt das Genre Filmessay unermüdlich fort – in der festen Überzeugung, bleibende Werte zu schaffen. Dass Franksen unabhängig von thematischen und filmischen Moden stets auf das „Exemplarische“¹⁶ bedacht ist, zahlt sich aus: Im Dezember 2017, fast dreißig Jahre nach der Erstausstrahlung, wird der Essayfilm *Mythos Winckelmann* noch immer wiederholt.¹⁷ Die Vorankündigung des Bildungskanals ARD-alpha hebt auf die Aktualität des Filmes ab:

Den 50-jährigen Winckelmann bewunderte die ganze gebildete Welt. Als Winckelmann, Mitbegründer der antiken Kunstgeschichte und Archäologie, in Triest einem grausamen Mord zum Opfer fiel, schrie sogar das junge Amerika auf. Winckelmann suchte die Schönheit und sprach von Freiheit. In diesem Zusammenhang inspirierte er Kunst und Architektur in Europa und Amerika. Wie frei aber war er selbst? Nur im klerikalen Rom fand er genügend Toleranz, konnte er die Schönheit in der Anschauung von Kunst im Alltag finden. In Deutschland mußte er die Moral des Mittelalters wegen seiner Homosexualität fürchten.¹⁸

Das Urteil von BR-Redakteur Gábor Toldy ist eindeutig: „Der Film von Jan Franksen macht ein Stück europäischer Geistesgeschichte gegenwärtig und aktuelles Kunstdilemma mit dem bloßen Blick auf die Antike sichtbar.“¹⁹ Franksens Plan ist aufgegangen.

¹⁶ [Collegeblock 11], JFN 1013, S. 53.

¹⁷ Nach der Erstausstrahlung am 9. Juni 1988 wurde der Film *Mythos Winckelmann* bereits am 6. September 1988 und am 19. Dezember 1990 in der Nordkette wiederholt, am 17. Dezember 2017 dann auf ARD-alpha.

¹⁸ Gábor Toldy, „Die Fernsehtruhe extra“: *Mythos Winckelmann*. <https://www.br.de/fernsehen/ard-alpha/programmkalender/ausstrahlung-1257684.html>

¹⁹ Ebd.

7 Analepsis

Brüche in Biographien und in der Geschichte sind das übergreifende Motiv in Franksens Werk. Im Filmessay fand er eine geeignete Form, diese im Fernsehen thematisieren zu können. Doch er verarbeitete auch die Verletzungen und Einbrüche in seinem eigenen Leben und Werk: Das Drehbuch *Passion* pointiert alle Probleme und Überzeugungen des Filmemachers. Obgleich das Exposé bereits 1994, zehn Jahre vor Franksens Tod, fertiggestellt wurde, liest es sich wie ein Vermächtnis des Regisseurs und Drehbuchautoren: Es trägt seine Handschrift wie kein zweites. Zudem reflektiert es die idealtypische Arbeitsweise des Filmessayisten. Jan Franksen greift auf das Stilmittel der Rekursion zurück: Der Filmemacher will einen Film über das Filmemachen machen. Autobiographische Referenzen zum Protagonisten sind dabei offensichtlich:

Man stelle sich [...] vor, unser Held – nennen wir ihn M. – sei ein Mann zwischen 50 und 60, der mit dem baldigen Ende seiner beruflichen Tätigkeit zu rechnen hat. Er gehört einem veralteten Typ des Filmemachers an, jenem, der als Autor und Regisseur den Film in seiner Gänze bestimmen zu müssen glaubt. Die Medienindustrie hat für ihn höchstens noch marginale Verwendung. Sein völliges Desinteresse an „Erzählung“ und „Action“ war schon stets eine Behinderung – wie würde es ihm erst in der Zukunft ergehen? Er ist Essayist; das heißt: ihm geht es um Versuchsanordnungen.¹

Die Ironie dabei: Der Film *Passion* ist als Spielfilm angelegt. Das Exposé skizziert eine durchgängige Erzählung, der es an „Action“ nicht mangelt. Diese Form ist völlig ungewöhnlich für Jan Franksen, aber sie erfüllt ihren Zweck als Plädoyer für mehr Tiefgang im Fernsehen. Die fiktionale Rahmenhandlung dient als Container für mehrere Sequenzen anderer Gattun-

¹ *Passion*, JFN 231, S. 1.

gen: Der Autor spricht von einem „Spielfilm mit Dokumentar-Sequenzen“², in den er sogar filmessayische Elemente eingebaut hätte, indem er sie als Werk des Filmemachers M. dargestellt hätte. Franksen ermöglicht Einblick in verschiedene Arbeitsroutinen des Fernsehautors und reflektiert auf diese Weise sein eigenes filmisches Schaffen sowie die Schwierigkeiten, solche Arbeiten im Fernsehen unterzubringen.³ Um es vorwegzunehmen: Trotz der geplanten Umsetzung als spannungsreicher Spielfilm wird auch dieser Film von der „Medienindustrie“⁴ – wie der Protagonist des Films sich ausdrückt – verschmäht. Erfolglos bewirbt sich Franksen beim Bundesministerium des Innern um eine Drehbuchförderung.⁵ Ein entsprechender Antrag bei der Bayerischen Film- und Fernsehförderung wird gleichfalls nicht bewilligt.⁶ Am 5. Oktober 1994 versucht Franksen, die private Produktionsfirma Medias Res in Berlin für sein Projekt zu gewinnen. Vom dortigen Geschäftsführer Pit Riethmüller erhält er viel Anerkennung für seinen unkonventionellen Ansatz: Der Text vermitte „Mut und Kraft zu einem unbequemen, andersartigen und bewußt ‚subjektiven‘ Film“⁷, so Riethmüller.

Dennoch bezweifle ich für meinen Teil, daß diese Art Film, wie Sie sie vorhaben, im Moment auf sehr viel Gegenliebe bei den einschlägigen Finanziers stossen [sic] wird. Alle Zeichen stehen auf Kommerzialität, dem deutschen Autorenfilm alter Prägung ist zunächst einmal der Kampf angesagt, die Krise will überwunden werden. Ich enthalte mich hierzu bewußt einer Wertung [...] Ich möchte nicht als Pessimist oder Drückeberger gelten, sondern als Realist. Und es ist nun mal realistisch, daß derzeit in Deutschland andere Stoffe gefragt sind.⁸

² [Anträge auf Filmförderung *Passion*], JFN 232, S. 1.

³ Man könnte *Passion* als Franksens *Achteinhalb* bezeichnen. Dieser Film von Federico Fellini (1963) umkreist die Schwierigkeiten eines Filmregisseurs, der seine Inspiration und Kreativität verloren hat.

⁴ *Passion*, JFN 231, S. 1.

⁵ Vgl. [Anträge auf Filmförderung *Passion*], JFN 232. Der Antrag auf die Fördersumme von 20.000 DM, datiert am 28. August 1994, liegt den Unterlagen bei, nicht jedoch die abschlägigen Bescheide.

⁶ Antrag auf die Fördersumme von 25.000 DM, datiert vom 16. September 1994, a. a. O.

⁷ Brief von Pit Riethmüller an Jan Franksen, JFN 234, S. 1.

⁸ Ebd.

Konsequenterweise erteilt er dem Angebot Franksens eine Absage – und so bestätigt sich der im Film vertretene Medienpessimismus wieder einmal und sehr nachdrücklich.

Anlass für die filmische Bilanz des eigenen Schaffens ist möglicherweise Franksens 1994 diagnostizierte Krebserkrankung und die damit verbundene Ungewissheit über seine eigene Zukunft. Darauf lässt ein Kommentar schließen, den Franksen der ersten groben Fassung des Exposés voranstellt: „Es bleibt keine Zeit mehr und so erzähle ich mir die Geschichte – auf das einfachste reduziert – soweit ich sie überhaupt kenne.“⁹ Offen lässt er dabei, ob die Zeilen als unmittelbarer Kommentar zu werten sind, weil er diese Worte seinem Alter Ego M. in den Mund legt – denn nicht nur die Vorbemerkung, sondern das gesamte Exposé ist in Ich-Form gehalten. Die Grenze zwischen Autobiographie und Fiktion verschwimmt, weshalb sich Franksen zu einer Erläuterung veranlasst sieht.

„Ich“ wird in diesem Film weder den Autor bedeuten, noch die durchgeführte Erfindung einer vorgeschobenen Person. Mit anderen Worten, ich habe weder die überpersönliche Absicht, die Wahrheit zu sagen – vielleicht mangelt mir auch nur die Fähigkeit dazu – noch die, meine persönliche Überzeugung vorzutragen. Ich will vielmehr, wie ein schlechter Mensch lieber mit fremden [sic] Geld spekuliert als mit eigenem, meinen Gedanken auch über die Grenze dessen nachhängen, was ich unter allen Umständen verantworten könnte. Das nenne ich Essay, Versuch.

Also: Dieses „Ich“ bin nicht ich, aber es wird auch keine Figur sein, denn ich will biografisch nur so viel unterlegen als dienlich ist, um gewisse Gedanken auf kürzerem Wege verständlich zu machen. Man stelle sich den Helden als einen Mann vor, welcher das Gymnasium durchlaufen hat, dann Geschichte studierte, sein Wissen durch philosophische Studien ergänzte, aber dann Regisseur wurde, der jedoch Muße für etwas philosophische Studien hat und eigentlich ein Philosoph oder ein Dichter sein möchte, weshalb er weder von der Philosophie, noch von der Dichtung, noch von seinem Beruf befriedigt ist, wie das ja bei den meisten Menschen so ist.“ (cf Musil, TBI, 643f)¹⁰

⁹ Passion, JFN 229, S. 1. Später fällt dieser Passus einer Streichung anheim; in bearbeiteten Fassungen des Exposés taucht der Satz gar nicht mehr auf.

¹⁰ Passion, JFN 231, S. 1, Durchstreichung im Original.

Paradoixerweise lässt Franksen bei der Grenzziehung zwischen Fakt und Fiktion genau diese Trennlinie wieder verschwimmen: Bei seiner Erläuterung des „Essayistischen Ich“ greift er auf ein längeres Zitat Robert Musils zurück. Dass dieses zwar mit Anführungszeichen schließt, aber nicht eingeleitet wird, ist keineswegs ein Versäumnis der vorliegenden Arbeit. Franksen kaschiert damit in seinem Typoskript, dass er in die Zeilen Musils eingegriffen hat. Er wandelt die Passage für seine Zwecke ab, indem er Details seiner eigenen Vita einpflegt. So studiert der Held, von dem Musil im Original schreibt, zunächst Technik, und wird dann Ingenieur.¹¹ Franksen verweist mit diesem abgeänderten Zitat offenbar auf sich selbst. Was also auf den ersten Blick als Klarstellung wirkt, ist eigentlich keine – im Gegenteil: Sie dient der weiteren Verschränkung von Fakt und Fiktion.

Später entscheidet sich der Autor, diese Ausführungen aus dem Exposé zu streichen. Sie tauchen nur in der ersten von drei erhaltenen Fassungen auf: einem undatierten, sechsseitigen Entwurf *Passion, 1. Versuch*.¹² Die achtseitige Weiterentwicklung *Passion, 2. Fassung* unterscheidet sich bis auf wenige Absätze vollkommen von ihrer Vorlage. Ihr ist zudem ein dreiseitiges Dialogbeispiel beigefügt.¹³ Schließlich fasst Franksen die verschiedenen Fragmente zu einem zehnseitigen Papier zusammen.¹⁴ In einer Kurzbeschreibung seines Vorhabens umreißt Franksen die Handlung seines Films:

Ein Regisseur (über 50) hat den Auftrag, einen Film über die Karwochenprozessionen auf Sizilien zu drehen. Gleichzeitig arbeitet er an einem Dokumentar-Film über den ersten Weltkrieg. Bei den Dreharbeiten verschränken sich diese beiden Vorhaben in seiner Vorstellung, und er erkennt, daß eben dies der Film wäre, den er eigentlich hätte drehen sollen: **PASSION**.¹⁵

¹¹ Vgl. Robert Musil, Tagebücher I, Reinbek bei Hamburg 1983, S. 643–644.

¹² Vgl. *Passion*, JFN 231.

¹³ Vgl. *Passion*, JFN 228.

¹⁴ Vgl. [Anträge auf Filmförderung *Passion*], JFN 232.

¹⁵ Ebd., S. 1. Die Kurzbeschreibung ist auch einzeln archiviert als: *Passion*, JFN 228.

Franksens Plänen zufolge soll der Film vor allem in Palermo und Trapani spielen. Er hebt hervor, „daß der sizilianischen Landschaft eine besondere Bedeutung zukommen wird. Sie bildet in ihrer Vielfarbigkeit (im Frühling!) den Kontrapunkt zu schwarz-weißen Schlachtfeldbildern aus dem I. Weltkrieg“.¹⁶ So wäre bereits farblich kontrastreich hervorgehoben worden, an welchen Stellen Dokumentarmaterial in die Spielhandlung eingebaut sei. Auf der ersten Realitätsebene – der Erzählung vom Filmemacher auf Drehreise – wird geschildert, wie der Protagonist versucht, den „Wunsch der Auftraggeber“¹⁷ zu erfüllen, eine längere Reportage über sizilianisches Brauchtum zu realisieren. Doch bei seinen Recherchen ist M. geistig abwesend, denn „ihn bewegt, unabhängig von seinem Auftrag, ein anderes Thema. Und das steckt in seinen Apparaten und heißt: ‚Der Krieg.‘“¹⁸

Das Spannungsfeld zwischen der eigentlichen „Passion“ des Autoren-filmers, sich großen Themen zu widmen, und der Notwendigkeit, seinen Lebensunterhalt mit zielgruppengerechten Auftragsarbeiten zu verdienen, ist Franksen wohlbekannt. Sein Protagonist M. muss zwar nicht in die Niederungen der Lokal- und Regionalgeschichte absteigen, aber auch er soll leichte Kost produzieren: „Man erwartet Folkloristisches von ihm“¹⁹, er soll süditalienisches Flair einfangen. Die Vorrecherche übernimmt er gewissenhaft:

In Trapani beginnt der Zug gegen fünf Uhr nachmittags. [...] Als einzige Beleuchtung auf den Straßen dienen Öllaternen. Begleitet von dem Klang düsterer Trauermärsche, bewegt sich die Prozession langsam durch die Stadt, gefolgt von tausenden verhüllten Gestalten. An manchen Stellen fallen sie in eine eigenartige Gangart: drei Schritte vor, zwei zurück – ein unheimlich wirkendes Wogen. Keine Straße, keine Gasse wird ausgelassen. Erst nach zwanzig Stunden endet die Karfreitags-Prozession.²⁰

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Passion, JFN 231, S. 1–2.

¹⁸ Ebd., S. 3.

¹⁹ Ebd., S. 2.

²⁰ [Anträge auf Filmförderung Passion], JFN 232, S. 2.

Von der Einstiegssequenz mit Postkartenmotiv der Heiligen Rosalie auf dem Monte Pellegrino bis hin zum Schlussbild, dem „riesigen Mosaik im Dom von Monreale, darstellend den Pantokrator: Christus als Weltenherrscher“²¹, ist an alles gedacht. Die Umsetzung besorgt der Regisseur in Zusammenarbeit mit einem italienischen Aufnahmleiter, einem Kameramann²² und dessen Assistentin Carla, einer „intelligente[n] junge[n] Frau aus einer Künstlerfamilie, die ihre angenehme Erscheinung hinter gemäßigtem Punk- und Schmuddel-Look verbarg“.²³

Am Ende der routiniert gestalteten Drehtage zieht sich der Regisseur in sein Hotelzimmer zurück. Dort hat er sich zwischen mehreren Videorecordern und einem Schreibcomputer eingerichtet,²⁴ um an seinem eigentlichen Leib- und Magenthema zu arbeiten: dem ersten Weltkrieg, dem er sich filmessayistisch nähern will.

Ich hatte mir das Dokumentar-Material vom I. Weltkrieg aus den verschiedensten Archiven auf handliche VHS-Kassetten überspielen lassen, und versuchte sie mit Texten, die ich den Tagebüchern aus der Kriegszeit von Musil, Wittgenstein und einigen Schriften Jüngers entnommen hatte, versuchsweise zuzuordnen. So saß ich jeden Abend vor dem Monitor in meinem Hotelzimmer. Ich hatte nicht eigentlich vor, einen Film über den I. Weltkrieg zu machen, sondern darüber, wie jene drei exorbitanten Männer auf den Krieg reagierten: einen allgemeineren Film, der etwas Grundsätzliches über die innere Erfahrung des Krieges zutage fördern sollte. Ferner: wie weit der „Krieger“ (nicht der Soldat!) in uns erloschen ist, oder ob er nach wie vor – einen scheinbar nicht auflösbar Stau von widersprüchlichen Ereignissen vorausgesetzt – erneut jäh von uns Besitz ergreifen kann. Die Ereignisse der letzten zwei, drei Jahre – auch in Europa – schienen mir Anlaß genug, dieser Frage nachzugehen. Zu dem Zeitpunkt war ich damit beschäftigt, die Texte der genannten Autoren, die ich ziemlich wahllos dem Computer eingegeben hatte,

²¹ Ebd., S. 8.

²² Passion, JFN 228, S. 1.

²³ [Anträge auf Filmförderung Passion], JFN 232, S. 5.

²⁴ Ebd., S. 1. Medienkritisch merkt Franksen in einer früheren Version zudem an: „Genügten früher ein Notizheft und ein paar Reclambändchen, um auch auf Reisen weiterführender Arbeit nachzugehen, schleppen wir heute einen ganzen Troß von Apparaten mit uns herum, auf den wir glauben, nicht mehr verzichten zu können“, Passion, JFN 229, S. 3.

in irgendeiner Weise zu strukturieren, um ein Schema zu gewinnen, nach dem ich dann Text- und Bildmaterial verknüpfen könnte.²⁵

An dieser Stelle legt Franksen seine eigene filmessayistische Methodik schlüssig und konzentriert offen: Die Textausschnitte von Robert Musil, Ludwig Wittgenstein und Ernst Jünger, mit denen M. im Rahmen der Handlung spielen soll, legt Franksen selbst dem Exposé bei. Für ihn wie für seinen Filmhelden gilt wohl gleichermaßen, was Jan Franksen handschriftlich in seinen Unterlagen festhält: „Dieser Film kann nur als work in progress skizziert werden. Vielleicht bleibt kein Stein auf dem andern. Nun gut.“²⁶ Dieser Prozess beginnt mit der Anlage einer Materialsammlung, die Franksen dann exzerpiert und mithilfe einer handschriftlich angelegten Tabelle strukturiert.²⁷ Die ausformulierten Zitate werden schließlich auf dieser Basis „dem Computer eingegeben“ und dabei nach einem festgelegten „Schema“ geordnet – nach Stationen der Passion Christi. Die Inspiration dazu wird in anekdotischer Form beschrieben:

Vor einigen Tagen hatte ich in Trapani gesehen, wie der Corpus des Crucifixus, den man wegen eines Defektes vom Kreuzstamm gelöst hatte, diesem mit grobem Werkzeug [hs. eingefügt: erneut] angeheftet wurde. Dieser vollkommen unprätentiöse Vorgang hatte mich unerwartet heftig bewegt. Die Wiederholbarkeit der Kreuzigung, wenn auch am stummen Holz exekutiert, gab mir blitzhaft den Gedanken ein, meine noch verstreuten Texte und Filmstreifen nach dem Ablauf der Karwoche zu ordnen: eine sich stets wiederholende Passion im Fleische von Millionen.²⁸

Und auch die Umsetzung dieser dramaturgischen Idee, die Dokumentation über die Passionsspiele mit dem Essay zum Ersten Weltkrieg zu synthetisieren, beschreibt Franksen plastisch – er blickt M. im Hotelzimmer gleichsam über die Schulter (hier abermals ein Rückgriff auf das Motiv Chamisso):

²⁵ [Anträge auf Filmförderung Passion], JFN 232, S. 3.

²⁶ Anmerkungs-Splitter zu „Passion“, JFN 233, S. 14.

²⁷ Vgl. [Arbeitsmaterial Passion], JFN 235.

²⁸ [Anträge auf Filmförderung Passion], JFN 232, S. 3–4.

Ich hockte vor dem Monitor, ließ die Bänder vor- und zurücklaufen, unterlegte ihnen den einen oder anderen Text und registrierte, wie die Filmbilder, konfrontiert mit je anderem Text, sich veränderten. Als Musik dachte ich an bestimmte Stellen aus der Johannes-Passion von Bach; war mir aber nicht sicher. Ganz ohne mein Zutun, fast gegen meinen Willen, verschränkten sich die beiden Filme, die bis jetzt nur ansatzweise in meinem Kopf existierten.²⁹

Die Arbeitsweise des Filmessayisten, der Bild und Text auf experimentelle Weise ins Verhältnis zueinander setzt, beschreibt Franksen in dieser Schilderung anschaulicher als in allen seinen filmtheoretischen Texten. Der Idee folgend, die Passion Christi mit den Erlebnisberichten aus dem Krieg zu verschränken, sortiert der Filmheld M. die potenziellen Zitate nach Aspekten: Palmsonntag³⁰, Communio³¹, Judas³², Gethsemane³³, Kreuzweg³⁴, Höllenfahrt³⁵ und schließlich Auferstehung³⁶. Insgesamt umfasst die Liste schließlich 26 Seiten mit Zitaten, die in den Filmessay Eingang finden könnten. Sie entstammen Jüngers *Stahlgewitter* und *Der Kampf als inneres Erlebnis* (dem Kapitel Judas zugeordnet: „Leben heißt töten.“³⁷), Wittgensteins Briefen und Tagebüchern („Wer glücklich ist, der darf keine Furcht haben. Auch nicht vor dem Tode. Nur wer nicht in der Zeit, sondern in der Gegenwart lebt, ist Glücklich [sic].“, Tagebucheintrag vom 8. Juli 1916³⁸) und Musils Schriften und Tagebüchern. Die Auswahl dieser drei Autoren und Zeugen des Ersten Weltkrieges begründet Franksen damit, dass „deren Werke darauf schließen ließen, daß ihnen mystische, zumindest ekstatische Erfahrungen zugrunde lagen“.³⁹ In einem längeren Dialog mit der Kameraassistentin Carla soll M. diesen Gedanken ausführlich er-

²⁹ Ebd., S. 5.

³⁰ Vgl. Beispiele für mögliche Text-Zitate, JFN 230, S. 1–4.

³¹ Vgl. ebd., S. 5–8.

³² Vgl. ebd., S. 9–11.

³³ Vgl. ebd., S. 12–14.

³⁴ Vgl. ebd., S. 15–18.

³⁵ Vgl. ebd., S. 19–24.

³⁶ Vgl. ebd., S. 25–26.

³⁷ Ebd., S. 11.

³⁸ Ebd., S. 7.

³⁹ Passion, JFN 231, S. 6.

läutern.⁴⁰ Die Passage ist die einzige, die im Nachlass als ausformulierter Wortwechsel vorliegt. Ein Ausschnitt befasst sich mit der Aktualität des Themas „Krieg“:

Wir konnten von der Bar aus, vor der wir saßen, die Vorbereitungen für die morgige Prozession beobachten. Es dunkelte und wir machten uns auf den Weg zum Hotel. Unterwegs sagte Carla noch -
 CARLA: Ist dir aufgefallen, daß die Friedensdemos immer weniger werden – wie siehst du das?

Ich blieb stehen. Dann brach es aus mir heraus –

ICH: Gut, ich will dir sagen, wie ich das sehe: Wir haben genug von Theorie und Phrasen. Wir fühlen, wie groß und nah die Gefahr ist. Ich schwöre dir, wenn uns heute einer einen Plan brächte, auch den gewagtesten, irrationalsten, der uns sagte: tu das!, stell dich dahin! – du kannst Gift darauf nehmen, wir würden ihm folgen.

CARLA (leise): Du machst mir Angst.

ICH: Das will ich hoffen.⁴¹

Da dieser ‚Ausbruch‘ des Filmemachers vielleicht etwas kryptisch erscheinen mag, ist es dienlich, einen Blick in die Vorläuferfassung des zitierten Exposés zu werfen. Hier werden einordnende Hinweise zur Gedankenwelt des Protagonisten ergänzt.

Zum Verständnis unseres Helden haben wir noch einige biografische Daten nachzutragen. M. zählt zu jener Generation, die auf Trümmerhalden – materiellen und, schlimmer, moralischen – zum Bewußtsein kam. Das Erbe, das jene antrat, Ergebnis zweier Weltkriege, bewog viele, die ihr angehörten, zu einem unbedingten Pazifismus. So auch M. [...] Seit einiger Zeit jedoch hatte sich etwas geändert. Es herrschte wieder Krieg, und zwar in Europa. Dies hatte man für unmöglich gehalten, und zum ersten Mal wurde auch in M.’s engerer Umgebung wieder von Kriegseinsätzen gesprochen [...]. M. sah die Schreckensbilder aus Jugoslawien, fühlte sich belästigt, hilflos, aufgestört, und hörte sich endlich zu seinem eigenen Erstaunen sagen: Hier hilft nur noch Gewalt! Das war, als die KZ-Bilder auf dem heimatlichen Bildschirm

⁴⁰ Durch ihre Ausführlichkeit soll sich diese Szene vom Rest des Films abheben: „Die Dialoge werden in der Regel sehr kurz sein; das beigelegte Beispiel bildet die Ausnahme.“ Passion, JFN 228, S. 1.

⁴¹ [Anträge auf Filmförderung Passion], JFN 232, S. 7.

erschienen. Er hatte sie aufgezeichnet und wieder und wieder angesehen. Er fühlte etwas in sich erwachen, von dem er nicht gewußt hatte, daß es auch in ihm schlummerte, ein Monstrum, dem er sehr wohl einen Namen geben konnte, und er lautete für ihn, dem Musil-Leser, „Moosbrugger“.⁴²

Musil ist also für M. bei der Gestaltung des Films nicht nur eine Primärquelle unter mehreren, sondern die tragende Säule seiner Analyse. Sicherlich ist es kein Zufall, dass Franksen ausgerechnet Musil in diese Rolle verhilft. Ohne die Referenz näher zu thematisieren, bezieht er sich immer wieder auf Musils Hauptwerk *Mann ohne Eigenschaften*, dessen Besonderheit in der stetigen Unterbrechung der Romanhandlung durch ausführliche, essayistische Passagen besteht. Besonders angetan hat es Franksen dabei die Figur Moosbrugger, ein Prostituiertenmörder, der durch Wahnsvorstellungen zu Gräueltaten getrieben wird.⁴³ Ihn sieht Franksen als Chiffre für Gewalttätigkeit.

[I]ch werde, neben dem Tagebuch Musils aus den Kriegsjahren, zum Vergleich die Wittgensteins und jene Schriften Jüngers, die auf dessen Kriegstagebüchern basieren zur Kontrolle mit heranziehen. Jünger im Westen, Musil in Italien, Wittgenstein an der Weichsel. Ich will den Moosbrugger in ihnen studieren.⁴⁴

So fixiert Franksen den Auftrag an sein Alter Ego M., sich durch einen essayistischen Ansatz von anderen Dokumentarfilmen zum Ersten Weltkrieg abzusetzen. Er benennt aber auch sehr selbstkritisch die Grenzen dieser Technik. Dazu wählt er die Abhandlung über „das Böse“, die zunächst Teil des Films werden sollte.

⁴² Passion, JFN 231, S. 4.

⁴³ Diese Figur, an der sich Romanheld Ulrich immer wieder arbeitet, wird zunächst in einem *Moosbrugger* gewidmeten Kapitel eingeführt und charakterisiert: Vgl. Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Roman, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 67–76. Franksen selbst fasst die Funktion des Gewalttäters (handschriftlich) in seinen Notizen wie folgt zusammen: Hs: „Der Musilleser weiß es, Moosbrugger ist der Name des Lustmörders, der als dunkles Gegenmotiv der zur Vereinigung drängende Geschwisterpaar bei ihrer ‚Reise ins Paradies‘, in ihre ‚taghelle Mystik‘ korrespondiert. Sehr vereinfacht gesagt.“ Anmerkungs-Splitter zu „Passion“, JFN 233, S. 14.

⁴⁴ Passion, JFN 231, S. 5.

Bei dem Wort „Judas“ stellte sich erneut die grundsätzliche Frage nach dem „Bösen“. Diesbezüglich hatte ich [...] dem Computer einige Sätze eingetippt, die ich noch einmal überlas: „Das Böse ist die Freizügigkeit und deshalb monoton. Wir müssen dabei alles aus uns selbst holen, denn es ist dem Menschen nicht gegeben, schöpferisch zu sein. Wir können nur nachahmen oder zerstören. Keine Spur des Ich in der Bewahrung. Im Zerstören hinterläßt das Ich seine Spuren in der Welt. Der Verrat Judas‘. Die Zerstörung Christi. Die blutige Schleifspur des Menschen.“ Nach einigem Nachdenken verwarf ich diesen noch unfertigen Gedanken als zu abstrakt für einen Film.⁴⁵

Ein Gedanke, der „zu abstrakt“ ist für einen Film? Diese Einschätzung klingt ganz und gar nicht nach Franksen. Bei zahlreichen seiner Filme stehen Verallgemeinerungen von Sachverhalten und Überlegungen im Zentrum des Interesses, man denke nur an seine *Anekdoten nach Kleist*, den Philosophie-Film *Der Wanderer und sein Schatten* oder auch die Architektur-Dokumentation *Stalinallee*. Franksen verfolgte beharrlich das Ziel, derart abstrahierend (sozusagen vom Besonderen zum Allgemeinen) im Fernsehen vorzugehen. Mit der vorliegenden Überlegung beweist Franksen Standfestigkeit in Stil- und Formatfragen bei gleichzeitiger Fähigkeit, sich selbst zu hinterfragen – sein Filmheld M. ist für Franksen ein Vehikel zur kritischen Selbstreflektion. Franksen, der bei der Vorbereitung seiner Filme zu ausufernder Recherche und ausführlichsten Konzeptpapieren neigt,⁴⁶ schickt seinen Filmhelden bewusst auf andere Wege. So resümiert dieser das Verfassen seines Doku-Manuskripts über die Passionsspiele mit den Worten: „Ich gab mir mit dem Text keine Mühe, verzichtete völlig auf Details, wohl wissend, daß längere Papiere ohnehin nicht zur Kenntnis genommen werden.“⁴⁷

⁴⁵ [Anträge auf Filmförderung Passion], JFN 232, S. 4. Eine frühere Formulierung desselben Gedankens: „Nach einigem Nachdenken verwarf ich diesen (noch) recht unscharfen Gedanken als zu extravagant für einen Film“, Passion, JFN 229, S. 4.

⁴⁶ Alleine die Unterlagen zum Film *Die Rathenaus*, der 1994 parallel zum Exposé *Passion* vorbereitet wurde, füllen im Nachlass 23 Mappen (JFN 78 bis 100).

⁴⁷ Ebd., S. 2. Offenbar freutet sich Franksen mit diesem Gedanken so sehr an, dass er ihn gleich in die Tat umsetzt: Im Manuskript streicht er diese Zeilen wieder – und kürzt somit sein Exposé zu Passion, das in dieser Fassung stolze 10 Seiten lang ist (die Zitatensammlung zu Musil/Jünger/Wittgenstein nicht eingerechnet).

Mit Blick auf die favorisierten Themenfelder stehen sich Franksen und M. hingegen sehr nahe. Der Filmprotagonist schätzt die Inhalte, die auch das Lebenswerk seines Schöpfers bestimmen: Literatur, Architektur und Philosophie beziehungsweise Theologie. Bei den literarischen Anleihen beschränkt sich Franksen nicht auf Musil, Wittgenstein und Jünger, sondern er zieht beispielsweise Anna Seghers⁴⁸ und Carl Einstein⁴⁹ als mögliche Quellen zu Rate – allerdings ohne dies dann näher auszuführen. Mehrfach und an entscheidenden Stellen arbeitet Franksen jedoch Referenzen zu jenem Schriftsteller heraus, der ihn wie kein zweiter beschäftigt hat: Goethe. Der Dokumentarfilm, den M. entwickelt, soll mit Aufnahmen vom Monte Pellegrino beginnen, den Goethe in Berichten von seiner *Italienischen Reise* mehrfach beschreibt.⁵⁰ Ein weiterer wichtiger Schauplatz ist der Botanische Garten von Palermo, der für Franksen ebenfalls aufgrund des Goethe-Bezuges relevant wird: „Ich wußte, daß Goethe hier die ‚Urpflanze‘ erschaute, die seitdem im Mittelpunkt seines Weltwissens stand. Auch dies bewegte meine Gedanken.“⁵¹ Referenzen auf literarische Fixpunkte sind ein Charakteristikum des Exposés. Poetisch ist mancherorts auch der gewählte Sprachduktus:

An etwas entlegener Stelle, bei Augustinus, fand ich den Satz: „In Agrigent, in Sizilien, heißt es, gibt es ein Salz, das, wenn man es ins Feuer wirft, wie im Wasser zerfließt, aber im Wasser knistert, als wäre es im Feuer.“ Dieser Satz belebte meine Phantasie. Er weckte in mir die Assoziation von Feuer und Wasser, ein archaisches Bild, das mich schon gelegentlich geleitet hatte. Ein Talisman, wenn man so will.⁵²

Eine besondere Rolle spielt, wie bei allen Franksen-Filmen, die Architektur an den Drehorten. Obwohl sich diese Referenzen zumeist auf die Bildebe-

⁴⁸ Vgl. Anmerkungs-Splitter zu „Passion“, JFN 233, S. 1.

⁴⁹ Vgl. Beispiele für mögliche Text-Zitate, JFN 230, S. 2.

⁵⁰ Vgl. [Anträge auf Filmförderung Passion], JFN 232, S. 4.

⁵¹ Ebd., S. 1.

⁵² Ebd. In einer anderen Fassung des Exposés notierte Franksen, es handele sich wahrscheinlich um Natrium, dessen Reaktionen man sich wohl im Altertum nicht erklären konnte, aber diese rationale Begründung strich der Autor wieder, *Passion*, JFN 229, S. 1.

ne beziehen, die in den Exposés noch nicht ausgeführt wird, so lässt sich doch erahnen, was Franksen bei den Dreharbeiten in Sizilien an bildlicher Sinngebung plant. So baut er einen Spaziergang seines Protagonisten in die Handlung ein, um für städtearchitektonische Eindrücke Raum zu schaffen:

Bei meinen Spaziergängen durch die Altstadt verirrte ich mich regelmäßig, ihre Wüstheit erschreckte; die Straßen und Gäßchen ähnelten, jedenfalls in meiner Vorstellung, nordafrikanischen Bazaren. Im übrigen schien mir die Stadt überkrustet von einem besonders grobschlächtigen Barock – dem Stil der Gegenreformation und der spanischen Okkupanten.⁵³

Wie bereits sein Titel verrät, findet auch das dritte Lebensthema Franksens Niederschlag im Film *Passion*: die Religion. Der Protagonist M. nähert sich der Leidensgeschichte Jesu zunächst historisch-kritisch.

Ich las die Passionsgeschichte zum ersten Mal in meinem Leben genau und kam zu dem Ergebnis, daß, wenn überhaupt etwas in den Berichten des Neuen Testamentes historisch wahrscheinlich ist, dann die der Leidensgeschichte. Keine Wunder – dafür aber Verrat, Feigheit, Lüge, Todesangst und perverse Grausamkeit, kurz all das, was jedem, der einige Zeit gelebt hat, wie selbstverständlich vertraut ist. Mein Aufnahmleiter, ein frommer Mann, schien betrübt.⁵⁴

Im Verlaufe der Handlung gibt Franksen dem Regisseur Gelegenheit, über Religiosität zu reflektieren: „Er besucht, begleitet von einem gelehrteten Kapuziner, die Catacombe Capucine. Gespräch über Tod und Teufel, Höllenfahrt und Auferstehung. (Eines der ganz wenigen retardierenden Gespräche)“⁵⁵ Zunehmend verliert der Protagonist seine rationale Distanz zu den Passionsspielen, gerät in einen regelrecht rauschhaften Zustand beim Filmmachen.

⁵³ [Anträge auf Filmförderung *Passion*], JFN 232, S. 1–2.

⁵⁴ Ebd., S. 2.

⁵⁵ *Passion*, JFN 231, S. 2–3.

Es wurde, wie erwartet eine anstrengende Woche. Je mehr ich in den Bannkreis dieses oft archaisch wirkenden, grellfarbigen Mysterientheaters geriet, desto mehr mischten sich Texte und Bilder des Weltkriegsfilms darunter, und ich geriet, weiter von Schlaflosigkeit gepeinigt, in einen überwachten, halluzinatorischen Zustand. Nach Drehschluß konnte ich es nicht lassen, noch Stunden vor dem Schattentheater meiner Apparate zu sitzen, während mir die dumpfe Musik der Prozessionszüge [...] in den Ohren dröhnte. Und in diesen Nächten entstand dann in meinem Kopf der Film, den ich meinte eigentlich drehen zu sollen, ein Film der Prozessions- und Weltkriegsbilder zu einem Spektakel zusammenraffte, und dem ich den Titel geben würde: *PASSION*.⁵⁶

Die Filmhandlung setzt sich fort, indem M. gemeinsam mit seinem Team die Dreharbeiten seiner Auftragsarbeit erfolgreich zu Ende bringt. „Ich konnte aufatmen.“⁵⁷ Doch die Befriedigung währt nicht lange. Die Handlung nimmt eine unerwartete Wendung, die das Thema ‚Leidensgeschichte‘ um eine weitere Facette ergänzt.

[A]m Tag vor unserer Abreise [...] geschah etwas, das mich in tiefe Schuldgefühle stieß, die übrigen Mitarbeiter des Teams – alles Männer – verstörte und verstummen ließ. [...] Carla war, keine 500 Meter vom Hotel entfernt, am Rande der Altstadt von drei Männern, zwei jüngeren und einem älteren, in der vergangenen Nacht zusammengeschlagen und vergewaltigt worden. Passanten hätten die Bewußtlose aufgefunden, die Polizei alarmiert, von der sie in ein Krankenhaus eingeliefert worden sei. Die äußeren Verletzungen seien zum Glück unerheblich: Hautabschürfungen, Prellungen, leichte Gehirner-schütterung, Fraktur des rechten Unterarms.⁵⁸

Mit der schockierenden Nachricht konfrontiert, flüchtet sich der Filmemacher in einen Alkoholexzess. „Das Team reiste termingerecht ab. Ich war an diesem Tag ziemlich betrunken. ‚Scheiße‘, sagte der Kameramann zum Abschied, ‚das war wirkliche Scheiße.‘“⁵⁹ Im Gegensatz zu Musils *Mann ohne Eigenschaften* findet Franksens *Passion* schließlich ein Ende.

⁵⁶ [Anträge auf Filmförderung *Passion*], JFN 232, S. 8, Sperrsatz im Original.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd., S. 9.

Carla und ich fuhren mit der Fähre zurück. [...] Ich holte uns zwei Cappuccini und stellte sie auf ein Plastiktischchen. „Weißt du“, sagte sie ziemlich unvermittelt, „weißt du, was das Schlimmste war?“ Ich blickte sie vorsichtig an. „Das Schlimmste war, daß der ältere Mann, als er sich über mich hermachte, während die beiden jüngeren mir fast die Knochen brachen, dauernd stöhnte: Liebe, laß uns Liebe machen.“ Und da weinte sie zum ersten Mal. Jedenfalls in meiner Gegenwart.⁶⁰

Der zeitliche Rahmen der vorgesehenen Handlung ist durch die Drehreise nach Sizilien abgesteckt; die Geschichte beginnt mit den Reisevorbereitungen und der Fahrt nach Palermo und endet mit der Rückfahrt per Fähre. Diese Überfahrt bietet nicht nur die Gelegenheit für die Protagonisten Carla und M., die schrecklichen Erlebnisse zu reflektieren, sondern auch für Franksen, seine fernsehkritische Position auf den Punkt zu bringen.

Wir gingen in einen der aufgedonnerten Salons, wo in allen Ecken Fernsehapparate dudelten und kreischten. „Neulich“, sagte Carla, „als wir im Botanischen Garten waren, wolltest du mir doch irgend etwas von Goethe erzählen.“ Ich war ihr dankbar für diesen Gesprächswechsel, denn ich befand mich seit dem nächtlichen Überfall in einem Zustand dauernder Verlegenheit ihr gegenüber. Und so begann ich, ihr von Goethes völlig gewaltfreien Erforschung der Natur zu erzählen. Als Beispiel wählte ich dafür die „Urpflanze“, die dem Dichter vor mehr als zweihundert Jahren im Botanischen Garten zu Palermo aufleuchtete.⁶¹

So entfaltet Franksen alias M. zum Abschluss des Exposés noch einmal, welch tröstende, heilbringende Wirkung er der Hochkultur zuschreibt und was er wiederum von dem Medium hält, für das er hauptberuflich arbeitet. TV-Programm als Dudeln und Kreischen. Ein bemerkenswerter Schluss für ein Fernsehspiel *in statu nascendi*.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd., S. 10.

Anhang

Jan Franksen: Zeittafel

- 1937 geboren am 15. Februar in Bremen,
Kind von Jan und Susanne Franksen, geb. Gosewisch
- 1938 Umzug nach Berlin
- 1943 Evakuierung nach Güldenboden/Westpreußen; Einschulung
- 1944 Umzug nach Breslau
- 1945 Flucht nach Nienburg/Weser; im Herbst Rückkehr nach Berlin
- 1946 Zulassung zum Canisius-Kolleg, Berlin
- 1958 Abitur am Canisius-Kolleg, Berlin
am 1. April Beginn des Studiums an der Freien Universität Berlin:
Publizistik, Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte, Geschichte
- 1959 Beurlaubung vom Wintersemester 1959/60 wegen Krankheit
- 1961 Regieassistent am Stadttheater Bielefeld (bis 1962)
- 1962 Redaktionsassistent beim Sender Freies Berlin
- 1963 Abbruch des Studiums an der Freien Universität Berlin
am 20. Dezember Hochzeit mit Inez Franksen, geb. Meilchen
- 1964 Freiberuflicher Drehbuchautor, Regisseur, Journalist
insbesondere in der Jugend- und Kulturberichterstattung
- 1971 am 8. Februar Uraufführung Konrad Bayer: *Die Boxer* und Schweizer
Erstaufführung Gerhard Rühm: *Ophelia und die Wörter*, Theater am
Neumarkt, Zürich
28. Mai bis 6. Juni, Teilnahme mit Konrad Bayer: *Die Boxer* an der
Experimenta 4, Frankfurt am Main
- 1972 am 16. Februar Scheidung von Inez Franksen
Lehrbeauftragter an der staatlichen Hochschule für Bildende Künste
Berlin, Trickfilm (bis 1975)
Wissenschaftlicher Mitarbeiter für Autographen, Galerie Bassenge,
Berlin (bis 1984)
Lebenspartnerschaft mit Monika Jacobs
- 1973 Inszenierung von Konrad Bayer: *Kasperl am elektrischen Stuhl* und
Der Berg, Zimmertheater Tübingen

- 1975 Teilnahme am Fernsehexperiment *Literatur und Film* mit Oswald Wiener, KP Brehmer und Hartmut Bitomsky
- 1977 Beginn der Entwicklung essayistischer Filme über Carl Sternheim, Georg Christoph Lichtenberg, Friedrich Nietzsche
- 1980 Arbeit mit W.G. Sebald an einer Szenenfolge über Immanuel Kant
- 1981 am 16. August Regie der Eröffnung der Preußen-Ausstellung vor dem Martin-Gropius-Bau, Berlin
- 1988 Arbeit an einer Porträtreihe über Schriftsteller und Kulturschaffende, darunter Jurek Becker und Alfred Kerr
- 1991 Lehrbeauftragter an der Freien Universität Berlin, Seminar *Der Filmessay. Schreiben fürs Fernsehen* (bis 1992)
- 1992 Auszeichnung mit dem Adolf-Grimme-Preis, Sonderpreis des Kultusministers des Landes Nordrhein-Westfalen, für *Menschen und Mächte: Stalinallee*
- Arbeit an der Reihe der sog. Berliner Straßenfilme
- 1994 Krebskrankung
- 2000 Arbeit am Theatermanuskript *AIAS, ACH, AIAS – Spiel nach Sophokles*
- 2002 am 29. November Hochzeit mit Monika Jacobs
- 2003 am 11. Februar Ausstrahlung seines letzten Filmes *Gotfried Semper – Ein Architekt des 19. Jahrhunderts*
- am 17. September Veröffentlichung der Hörspiel-Reihe *Briefe & Tagebücher* bei harmonia mundi
- 2004 verstorben am 9. Januar in Berlin

Quellen: Lebenslauf, Immatrikulationsakte Jan Franksen, 27. Februar 1958, fu-Archiv 24705; Brief von Jan Franksen an Prof. Horst Hirsig, 9. April 1972, UdK-Archiv Bestand 16, Nr. 5971; „Der Herausgeber“ in: Briefe und Tagebücher, JFN 1003; [Anträge auf Filmförderung Passion], JFN 232, S. 14.

Filmographie

- 1.) Kreuzberger Palette. Am Rande eines Berliner Bildermarkts, Deutsches Fernsehen (ARD), 19. August 1964, 0:29:10 Std.
- 2.) Heinz Otterson. Ein junger Bildhauer, Deutsches Fernsehen (ARD), 14. April 1965, 0:29:36 Std.
- 3.) Spandau bei Berlin, Deutsches Fernsehen (ARD), 5. Mai 1965, 0:29:32 Std.
- 4.) Studentenstadt Siegmunds Hof, Deutsches Fernsehen (ARD), 15. April 1966, 0:25:06 Std.

- 5.) Der Bildguß,
Deutsches Fernsehen (ARD), 20. Mai 1966, 0:15:07 Std.
- 6.) Die Mosaikwerkstatt,
Deutsches Fernsehen (ARD), 15. Juli 1966, 0:14:54 Std.
- 7.) Spiele mit Marionetten,
Deutsches Fernsehen (ARD), 19. August 1966, 0:25:33 Std.
- 8.) Das Haus mit modernen Fresken auf wilhelminischem Stuck,
Nordkette, 7. Oktober 1966, 0:24:50 Std.
- 9.) Studium einer Rolle,
Deutsches Fernsehen (ARD), 26. Juli 1967, 0:41:43 Std.
- 10.) Leben zu Zweit,
Deutsches Fernsehen (ARD), 8. März 1968, 0:31:58 Std.
- 11.) Berliner Fenster: Happening (02),
Nordkette, 27. März 1969, 0:08:03 Std.
- 12.) Berliner Fenster: Onasch (04),
Nordkette, 27. März 1969, 0:07:32 Std.
- 13.) Tele-Skop,
Deutsches Fernsehen (ARD), 11. April 1969, 0:58:53 Std.
- 14.) Berliner Fenster: Unaktuell (05),
Nordkette, 22. April 1969, 0:02:34 Std.
- 15.) Berliner Fenster: Schnell (04),
Nordkette, 29. Mai 1969, 0:04:20 Std.
- 16.) Tele-Skop,
Deutsches Fernsehen (ARD), 6. Juni 1969, 1:09:02 Std.
- 17.) Berliner Fenster: Schröder-Sonnenstern (05),
Nordkette, 16. Oktober 1969, 0:08:26 Std.
- 18.) Berliner Fenster: Herbstjagd (06),
Nordkette, 16. Oktober 1969, 0:07:43 Std.
- 19.) Tele-Skop,
Deutsches Fernsehen (ARD), 27. Januar 1970, 0:26:37 Std.
- 20.) Berliner Fenster,
Nordkette, 12. März 1970, 0:32:37 Std.
- 21.) Künstler der jungen Generation: Curly Curves,
Deutsches Fernsehen (ARD), 8. August 1970, 0:26:13 Std.
- 22.) Scheerbart in Berlin. Die Dichtung Paul Scheerbarts,
Deutsches Fernsehen (ARD), 15. August 1970, 0:27:33 Std.
- 23.) Ophelia und die Wörter (mit drei kinematographischen Texten),
Nordkette, 29. Oktober 1970, 0:42:25 Std.

- 24.) Künstler der jungen Generation. Klaus Peter Brehmer,
Deutsches Fernsehen (ARD), 8. Januar 1971, 0:27:27 Std.
- 25.) Künstler der jungen Generation. Boecklins Rückkehr,
Deutsches Fernsehen (ARD), 8. Januar 1971, 0:27:22 Std.
- 26.) Berliner Fenster,
Nordkette, 14. Januar 1971, 0:54:46 Std.
- 27.) Das stille Schilf,
Nordkette, 18. Oktober 1971, 0:35:11 Std.
- 28.) Die Theaterwerkstatt F: 10,
Nordkette, 7. Februar 1972, 1:03:06 Std.
- 29.) Die Theaterwerkstatt F: 26,
Nordkette, 18. November 1974, 1:32:11 Std.
- 30.) Literatur und Film F: 2. Anekdote nach Kleist (03),
Nordkette, 13. Januar 1975, 0:09:40 Std.
- 31.) Carl Sternheim. Hinweise auf Leben und Werk,
Nordkette, 9. Mai 1977, 0:59:04 Std.
- 32.) Lichtenberg. Ein Querschnitt von Walter Benjamin,
Nordkette, 10. November 1980, 1:11:22 Std.
- 33.) Der Wanderer und sein Schatten. Friedrich Nietzsche,
Nordkette, 24. Oktober 1983, 1:28:28 Std.
- 34.) Zeitgeister TV F: 20,
Nordkette, 15. Dezember 1984, 0:42:36 Std.
- 35.) Zeitgeister TV F: 21,
Nordkette, 23. Februar 1985, 0:43:30 Std.
- 36.) Mythos Winckelmann. Ein Versuch,
Nordkette, 6. September 1988, 0:44:08 Std.
- 37.) Nach der ersten Zukunft. Der Schriftsteller Jurek Becker,
N3, 29. April 1990, 0:43:59 Std.
- 38.) Stalinallee. Eine Straße als Symbol,
N3, 7. Juli 1991, 0:43:25 Std.
- 39.) Es ... hat ... gelohnt. Bildnis Alfred Kerr, Kritiker,
N3, 21. März 1992, 1:42:31 Std.
- 40.) Im Berg: Bemerkungen zu Franz Fühmann,
N3, 9. August 1992, 0:57:39 Std.
- 41.) Die Rathenaus,
B1, 27. November 1994, 1:03:24 Std.
- 42.) Die Koenigsallee,
B1, 15. September 1996, 0:57:49 Std.

-
- 43.) Leipziger Straße 3. Das Preußische Herrenhaus,
B1, 14. Dezember 1997, 0:58:30 Std.
- 44.) Vom Schloßplatz zum Fischerkiez: Die Breite Straße in Berlin,
B1, 6. September 1998, 0:44:39 Std.
- 45.) Wolfgang Harich. Porträt eines Schwierigen,
B1, 14. März 2000, 0:46:57
- 46.) Leipziger Straße 3. Der Bundesrat im Herrenhaus (akt. Fassung),
B1, 29. September 2000, 0:44:22 Std.
- 47.) Das Berliner Schloss,
B1, 14. Dezember 2001, 0:44:20 Std.
- 48.) Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts,
3sat, 2. November 2003, 0:52:00 Std.

Verzeichnis der Hörbücher

- 1.) Caterina von Siena – Briefe an den Papst
- 2.) Johann Peter Eckermann – Über sich und Goethe
- 3.) Johann Wolfgang Goethe – Italienische Reise
- 4.) Friedrich Hebbel – Tagebücher
- 5.) Paulus – Brief an die Römer in der Übersetzung von Martin Luther
- 6.) Karl Friedrich Schinkel – Italienisches Reisetagebuch

Verzeichnis der genutzten Archive

- | | |
|-----|--|
| FU | Universitätsarchiv, Freie Universität Berlin (FU) |
| JFN | Jan-Franksen-Nachlass, Archiv der Akademie der Künste Berlin (AdK) |
| UdK | Universitätsarchiv, Universität der Künste Berlin (UdK) |
| UHA | Unternehmens- und Historisches Archiv, Rundfunk Berlin-Brandenburg (rbb) |
| | Fernseharchiv, Rundfunk Berlin-Brandenburg (rbb) |
| | Audioarchiv, Rundfunk Berlin-Brandenburg (rbb) |

Glossar

Analepsis: Rückblende. Eine Sequenz, die sich der Chronologie entzieht, indem sie Ereignisse aufgreift, die in der Vergangenheit liegen.

Annotation: Knappe Inhaltsangabe eines Fernsehbeitrages, die als Programmankündigung oder zur Beschreibung von Archivbeiträgen genutzt werden kann.

Antextbilder: Aufnahmen zur visuellen Vorstellung einer neuen Person, meist zur direkten Vorbereitung eines O-Tons. Sie schaffen Zeit für einführende Worte. Eine derart vertonte Passage wird auch als Antexter bezeichnet. Die Bilder zeigen die Person üblicherweise bei einer unspektakulären Tätigkeit (beim Betreten eines Gebäudes oder beim Blättern in einem Buch) und enden bestenfalls neutral, das heißt, ohne das Gesicht der Person zu zeigen. Dadurch kann sich ein Interviewausschnitt direkt anschließen.

Atmo, atmosphärischer Ton: Aufgezeichnete Hintergrundgeräusche, die dem Hörer einen spezifischen Eindruck von dem Raum vermitteln, in dem die Aufzeichnung stattfand. Sie besteht mindestens aus einem diffusen Grundrauschen (in Innenräumen), kann aber je nach Aufnahmesituation auch beispielsweise Vogelzwitschern, Unterhaltungsfetzen oder Straßengeräusche enthalten. Sofort auffällig ist in Film und Fernsehen das Fehlen einer solchen Atmo, da die Aufzeichnung dann höchst unnatürlich wirkt. Man spricht in diesen Fällen von einer „toten Atmo“.

Auflösung: 1. (als Regieaufgabe) die Umsetzung der Szenen eines Drehbuches in verschiedene Kameraeinstellungen. 2. (zur Beschreibung der Bildqualität) Anzahl der Pixel eines digitalen Bildes. Ein hochauflösendes Bild der ARD wird zurzeit in der Auflösung von 1280×720 Pixeln ausgestrahlt (HDTV).

Aufziehen → Zoom.

Außentotale: Aufnahme einer Hausfassade als → Totale.

Bauchbinde → Insert.

Bilderteppich: Fernsehjargon für eine Bildsequenz, die nicht das Ergebnis einer zum Kommentartext passenden, durchdachten Montage ist, sondern beliebig auswechselbare Motive aneinanderreih. Sie geht oft mit einer → Text-Bild-Schere einher und erwächst oft aus Zeitnot, z. B. im Nachrichtenjournalismus.

Blende: Übergang zwischen zwei Bildern durch Kombination von Abblende und Aufblende, beispielsweise zum Setzen einer optischen Zäsur. Spezialform ist die Überblendung, bei der ein Bild nahtlos in ein zweites übergeht. Bei der Schwarz- bzw. Weißblende besteht die Nahtstelle aus einem schwarzen oder weißen Bild. Ist eine solche Blende sehr kurz, ist auch von Schwarz- oder Weißblitz die Rede. Sie werden zur Kennzeichnung der Kürzung eines → O-Tons verwendet (sog. Blitzen).

Brennweite: Abstand der Hauptebene einer Objektivlinse zur Filmebene in der Kamera. Weitwinkelobjektive ermöglichen kurze Brennweiten, Teleobjektive hingegen lange Brennweiten. Bei → Zoomobjektiven kann die Brennweite variiert werden.

Cliffhanger: Dramaturgische Methode, die vor allem in Serien eingesetzt wird. Durch einen Spannungshöhepunkt am Ende einer Episode soll der Anreiz verstärkt werden, die nächste Folge einzuschalten, die die Auflösung des offenen Endes bereithält.

Detail → Einstellungsgröße.

Einstellungsgröße: Größenverhältnis zwischen dem abgebildeten Objekt und dem zur Verfügung stehenden Bildfeld. Das Spektrum reicht von Supertotalen, die weitwinklige Übersichtsaufnahmen ermöglichen, über Totale, Halbtotale (hier ist die menschliche Figur von Kopf bis Fuß zu sehen), Nahe (Kopf bis Mitte des Oberkörpers) bis zur Detail-Aufnahme (z. B. nur die Augen). Beim Schnitt eines Filmes werden gemeinhin stets unterschiedliche Einstellungsgrößen direkt aneinandergeschnitten.

Fahrtbild: Film- und Fernsehaufnahmen, die aus dem Fenster eines Fortbewegungsmittels aufgenommen wurden, beispielsweise aus dem Seitenfenster eines Zuges oder durch die Windschutzscheibe eines Autos. Sie markieren im Film einen Ortswechsel des Reporters oder Erzählers.

Farbtemperatur: Maß zur Bestimmung eines Farbeindrucks (warm, kalt).
Freistehendes Bild: Bild ohne → Kommentar, eine bewusste Pause im Manuskripttext bei fortlaufendem Film.

Handkamera: Tragbare Film- oder Fernsehkamera.

Heranzoomen → Zoom.

Hybridgenre: Filmform, bei der mehrere Genres vermischt werden, z. B. Filmessay, Dokudrama, Scripted Reality.

Insert: Einfügung, beispielsweise als Bild-im-Bild-Montage oder auch als Übersetzungstext, der über einen fremdsprachigen O-Ton gesprochen wird. Zumeist ist allerdings ein Schriftinsert gemeint, das ins Bild eingefügt wird. Dies können beispielsweise Zeit- und Ortsangaben oder der Hinweis auf Archivmaterial sein. Falls es sich um Namen und Funktion des gezeigten Interviewpartners handelt, wird das Insert aufgrund der Platzierung am unteren Bildrand auch als „Bauchbinde“ bezeichnet.

Kamerafahrt: Bewegung der Kamera durch den Raum, die beispielsweise durch Kamerawagen (Dollys) oder per Steadicams gestützt sein kann.

Klammermaterial: Ausschnitte aus Archiv- oder Fremdmaterial, die in die eigene Produktion eingebaut werden. Der Begriff geht auf die Geschichte des Filmschnitts zurück: Herausgenommene Filmstreifen, die für den Schnitt vorgesehen waren, hingen mit Klammern am sog. Filmgalgen, einem Gestell zum Sortieren von herausgelegtem Material.

Kommentartext: Voice-over, Zwischentext, zumeist aus dem Off gesprochen, der den Bildinhalt beschreibt oder erläutert. Dabei muss es sich keineswegs um einen Meinungsbeitrag handeln.

Mediathek: Internetportal eines Rundfunkanbieters, das Aufzeichnungen von Fernsehsendungen oder Livestreams zum Abruf bereithält.

Musikkbett: Instrumentalmusik, die in Radio und Fernsehen zur Untermalung der Moderation oder des Sprechertextes verwendet wird.

Nahe → Einstellungsgröße.

Nordkette, auch Nordschiene: Gemeinsames „Drittes Fernsehprogramm“ vom Norddeutschen Rundfunk (NDR), Radio Bremen (RB) und dem Sender Freies Berlin (SFB), das am 4. Januar 1965 erstmals ausgestrahlt

wurde. 1989 wurde es in N3 umbenannt. Im Oktober 1992 trat der SFB aus der Allianz aus und sendete sein eigenes Fernsehprogramm BR.

O-Ton, Originalton: Im Rundfunk gebräuchliche Bezeichnung für ein kurzes Tondokument, zumeist ein Ausschnitt aus einer Interview-Aufzeichnung, indem der Gesprächspartner, nicht der Reporter, im Original zu hören resp. zu sehen ist.

On/Off, Onscreen/Offscreen: Unterscheidung, ob eine Tonquelle bzw. ein Sprecher im Bild zu sehen ist (im on) oder nicht.

Overshoulder: Kameraeinstellung, die über die Schulter des gefilmten Protagonisten hinweg filmt und somit dessen Blickfeld zeigt.

Prolépsis: Vorausblende, auch Prospektive oder Flash-forward. Eine Sequenz, die sich der Chronologie entzieht, indem sie Inhalte vorwegnimmt, die eigentlich erst später folgen würden.

Schwenk: Lineare Bewegung von einem gleichbleibenden Standpunkt der Kamera, zumeist vom Stativ aus.

Super-8: Schmalfilm-Format, das 1965 von Kodak eingeführt wurde, und vor allem von Amateurfilmmern genutzt wurde.

Text-Bild-Schere: Auseinanderklaffen von gezeigten Bildinhalten und Kommentartext. Aufgrund der möglichen Irritation des Zuschauers wird versucht, derartige Scheren in Nachrichtenbeiträgen zu vermeiden. In essayistischen Filmen können solche Verschiebungen hingegen Stilmittel sein.

Totale → Einstellungsgröße.

Tricktisch: Beleuchtete Arbeitsplatte, die ein Kameramann zum Dreh klassischer Trickfilme, aber auch zum Abfilmen von Originaldokumenten oder Kunstwerken nutzt.

VHS, Video Home System: 1976 von JVC eingeführt, ist ein für Amateure geeignetes System zur Magnetbandaufzeichnung und -wiedergabe.

Zentralkomposition: Bildaufbau, bei der die zentralen Gestaltungselemente in der Bildmitte liegen.

Zoom: Stufenlose Veränderung der Brennweite. Dazu ist ein spezielles Objektiv vornötigen, das manuell oder mit einem Motor eingestellt werden kann. Durch Zoom können die Größenverhältnisse des Bildinhaltes

verändert werden, ohne die Kamera zu bewegen. Bei einer Verkleinerung der Brennweite ist auch von „Aufziehen“ des Bildes die Rede, bei einer Vergrößerung von „Heranzoomen“.

Zopfmuster: Drehbuch-Dramaturgie, die mehrere Handlungsstränge wechselweise aufgreift.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W., Der Essay als Form, in: Theodor W. Adorno (Hrsg.), Noten zur Literatur I, Frankfurt am Main 1958, S. 9–49.

Adorno, Theodor W., Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt am Main 1970–1980.

Adorno, Theodor W., Kulturkritik und Gesellschaft, in: Gesammelte Schriften, Bd. 10.1, Frankfurt am Main 1977, S. 30.

Adorno, Theodor W. (Hrsg.), Noten zur Literatur I, Frankfurt am Main 1958.

Alter, Nora M., Chris Marker, Urbana, IL 2006.

Alter, Nora M., Composing in Fragments. Music in the Essay Films of Resnais and Godard, in: SubStance, A Review of Theory and Literary Criticism 41 (2012) 128, S. 24–39.

Alter, Nora M., Mourning, Sound, and Vision. Jean-Luc Godard’s JLG/JLG Camera Obscura, in: Camera Obscura 15 (2000) 44, S. 75–103.

Alter, Nora M., The essay film after fact and fiction, New York 2018.

Alter, Nora M., Translating the Essay into Film and Installation, in: Journal of Visual Culture 6 (2007) 1, S. 44–57.

Alter, Nora M./Timothy Corrigan (Hrsg.), Essays on the essay film, New York 2017.

ARD.de, Dritte Programme (ABC der ARD). http://www.ard.de/home/intern/fakten/abc-der-ard/Dritte_Programme/468892/index.html

ARD-Hörspielpdatenbank, W.G. Sebald, Jetzund kommt die Nacht hereby. Ansichten aus dem Leben und Sterben des Immanuel Kant.

- Regie: Claudia Johanna Leist. <http://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?dukey=4786111>
- Arnheim, Rudolf, Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin 1965.
- Arnold, Heinz Ludwig/Volker Sinemus, Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft. Bd 1. Literaturwissenschaft, München 1973.
- Arns, Inke (Hrsg.), History will repeat itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance, Frankfurt am Main 2007.
- Arns, Inke, Strategies of Re-Enactment, in: Inke Arns (Hrsg.), History will repeat itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance, Frankfurt am Main 2007, S. 38–63.
- Arthur, Paul, Essay Questions. From Alain Resnais to Michael Moore, in: Film Comment 39 (2003) 1, S. 58–62.
- Assmann, Aleida / Dietrich Harth (Hrsg.), Kultur als Lebenswelt und Monument, Frankfurt am Main 1991.
- Astruc, Alexandre, Die Geburt einer neuen Avantgarde. Die Kamera als Federhalter, in: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hrsg.), Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien 1992, S. 199–204.
- Bacqué, Bertrand, Vom Dokumentarfilm zum Videoessay. Die Erfindung der Wirklichkeit auf Leinwand und Bildschirm, in: Ingrid Wildi Merino/Kathleen Bühler (Hrsg.), Dislocación. Kulturelle Verortung in Zeiten der Globalisierung, Ostfildern 2011, S. 68–78.
- Baumgärtel, Tilman, Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers, Berlin 2002.
- Baumgartner, Christoph, Dokumentarfilm und Dokumentarsendungen im Fernsehen, in: Publizistik 4 (1959), S. 345–357.
- Bazin, André, Lettre de Sibérie, in: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hrsg.), Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien 1992.
- Becker, Jurek, Der Nachteil eines Vorteils, in: Nach der ersten Zukunft. Erzählungen, Frankfurt am Main 1980, S. 13.

- Becker, Jurek, Nach der ersten Zukunft. Erzählungen, Frankfurt am Main 1980.
- Benjamin, Walter, Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1972–1999.
- Benjamin, Walter, Lichtenberg. Ein Querschnitt, in: Gesammelte Schriften, Bd. IV,2, Frankfurt am Main 1972, S. 696–720.
- Benjamin, Walter, Lichtenberg. Ein Querschnitt (Hörspielfassung des swf), Frankfurt am Main 1989.
- Benjamin, Walter, Werke und Nachlaß, Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Henri Lonitz und Christoph Gödde, Bd. 9.1: Rundfunkarbeiten, Berlin 2017.
- Bense, Max, Über den Essay und seine Prosa, in: Merkur 1 (1947) 3, S. 414–424.
- Bense, Max (Hrsg.), Plakatwelt. Vier Essays, Stuttgart 1952.
- Bense, Max, Der Essay und seine Prosa, in: Plakatwelt. Vier Essays, Stuttgart 1952, S. 23–37.
- Berndt, Frauke, Lily Tonger-Erk, Intertextualität. Eine Einführung, Berlin 2013.
- Blümlinger, Christa, Zwischen den Bildern/Lesen, in: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hrsg.), Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien 1992, S. 11–31.
- Blümlinger, Christa/Constantin Wulff (Hrsg.), Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien 1992.
- Böhler, Natalie, A Fortress in Ruins. Atom Egoyans ‚Calendar‘, als Essay betrachtet, in: Cinema 50: Essay, Marburg 2005, S. 77–86.
- Böttger, F. Jasmin, n3. Ein Programm zwischen Kulturauftrag und Mediennalltag. Entstehung und Entwicklung des Dritten Fernsehprogramms der Nordkette NDR/SFB/RB. 1960–1982, Sinzheim 1994.
- Brecht, Bertolt, Brief an Peter Suhrkamp, Frühjahr 1954, in: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 30, Berlin / Weimar / Frankfurt am Main 1998, S. 231–232.

- Brecht, Bertolt, Lob des Zweifels, in: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 14, Berlin / Weimar / Frankfurt am Main 1993, S. 459–461.
- Brecht, Bertolt, Notizen über eine neue Architektur (1952), in: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 23, Berlin / Weimar / Frankfurt am Main 1993, S. 204–205.
- Brecht, Bertolt, Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Berlin / Weimar / Frankfurt am Main 1988–2000.
- Buruma, Ian, Ekstase der Wahrheit oder Der Dokumentarfilm als Fiktion. Der Filmemacher Werner Herzog und seine Helden, in: Neue Zürcher Zeitung, 15. Dezember 2007, S. 77.
- Casetti, Francesco, Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag, in: montage / av 10 (2001) 2, S. 155–173.
- Cave, Teresa, Die Berliner Straßenfilme. Filmessays bei Jan Franksen, Masterarbeit, Freie Universität, Berlin 2007.
- Celan, Paul, Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises Darmstadt am 22. Oktober 1960, in: Gesammelte Werke, Bd. 3, Frankfurt am Main 1986, S. 187–202.
- Celan, Paul, Gesammelte Werke, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Frankfurt am Main 1986.
- Celan, Paul, Mohn und Gedächtnis. Gedichte, Stuttgart 1952.
- Churchill, Winston, The Few. Speech to The House of Commons, House of Commons, London.
- Cinema 50: Essay, Marburg 2005.
- Corrigan, Timothy, The essay film. From Montaigne, after Marker, Oxford / New York 2011.
- Corrigan, Timothy (Hrsg.), Film and literature. An introduction and reader, Milton Park / Abingdon / Oxon / New York 2012.
- Corrigan, Timothy, The Essay Film. On thoughts occasioned by ... Michel de Montaigne and Chris Marker, in: Timothy Corrigan (Hrsg.), Film and literature. An introduction and reader, Milton Park / Abingdon / Oxon / New York 2012, S. 274–294.

- d.s., o.T., in: *Tribüne*, 9. Juli 1991.
- Decker, Kerstin, *Der Genius von Dahlem. Klaus Heinrich zum 85. Geburtstag*, in: *Tagesspiegel*, 21. November 2012, S. 19.
- Deutsches Rundfunkarchiv, Chronik der ARD. <http://web.ard.de/ard-chronik/index/694?year=1986>
- Didi-Huberman, Georges, *Bilder trotz allem*, Paderborn / München 2007.
- Döring, Jörg / Christian Jäger / Thomas Wegmann (Hrsg.), *Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden 1996.
- dpa, Berliner Fernsehregisseur und Autor Jan Franksen gestorben, 11. Januar 2004.
- Einstein, Carl, Nachruf: 1832–1932, in: *Werke*, Bd. 3, Wien / Berlin 1985, S. 120–129.
- Einstein, Carl, *Werke*, hrsg. von Liliane Meffre und Marion Schmid, Wien / Berlin 1980–1985.
- Eisenstein, Sergej, Eintrag vom 13. Oktober 1927, Notate zu einer Verfilmung des Marxschen „Kapital“, in: Hans Joachim Schlegel (Hrsg.), Oktober. Mit den Notaten zur Verfilmung von Marx’ „Kapital“. *Schriften 3*, München 1975, S. 289–290.
- Eisenstein, Sergej, Eintrag vom 23. November 1927, Notate zu einer Verfilmung des Marxschen „Kapital“, in: Hans Joachim Schlegel (Hrsg.), Oktober. Mit den Notaten zur Verfilmung von Marx’ „Kapital“. *Schriften 3*, München 1975, S. 290–292.
- Eisenstein, Sergej, Oktober. Mit den Notaten zur Verfilmung von Marx’ „Kapital“. *Schriften 3* (Reihe Hanser 184), München 1975.
- Eisenstein, Sergej, *Unser „Oktober“*. Jenseits von Spiel- und Dokumentarfilm, in: Hans Joachim Schlegel (Hrsg.), Oktober. Mit den Notaten zur Verfilmung von Marx’ „Kapital“. *Schriften 3*, München 1975, S. 182–186.
- Emmerich, Wolfgang, Paul Celan, Reinbek bei Hamburg 1999.
- ewe, „Menschenbrüder“ – hingehen, es lohnt sich, in: *Berliner Morgenpost*, 16. August 1981, S. 1–2.

- Filser, Barbara, Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder, Paderborn 2010.
- Fischer, Stefan, Gedankenstrom, in: Süddeutsche Zeitung, 8. Juli 2015, S. 31.
- Fontane, Martha/Theodor Fontane, Ein Familienbriefnetz, hrsg. von Regina Dieterle (Schriften der Theodor-Fontane-Gesellschaft 4), Berlin 2002.
- Fontane, Theodor, Brief an Mathilde von Rohr, 17. Juni 1876, in: Briefe, Bd. III, Berlin 1971, S. 228–229.
- Fontane, Theodor, Briefe, hrsg. von Kurt Schreinert, Berlin 1971.
- Fontane, Theodor, Brief an Martha Fontane, 13.08.1889, in: Theodor Fontane/Martha Fontane, Ein Familienbriefnetz, Berlin 2002, S. 360.
- Forderer, Christof, Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800, Stuttgart 1999.
- Franksen, Jan, [Poesie ist Wissenschaft], in: matine, 10. Dezember 1957, S. 7–9.
- Franksen, Jan, Bleib in der Stadt, in: Eckart-Jahrbuch (1962/63), S. 169.
- Freie Universität Berlin, Fachbereich Kommunikationswissenschaften, Kommentiertes Vorlesungsverzeichnis WS 1991/92, Berlin 1991.
- Fresko, David, Muybridge's Magic Lantern, in: Animation 8 (2013) 1, S. 47–64.
- Fühmann, Franz, Den Katzenartigen wollten wir verbrennen. Ein Lesebuch, München 1988.
- Goethe, Johann Wolfgang von, Brief an Charlotte von Stein, Goslar, 4. Dezember 1777, in: Goethes Briefe und Briefe an Goethe, Bd. 1, Hamburg 1988, S. 241–242.
- Goethe, Johann Wolfgang von, Goethes Briefe und Briefe an Goethe, hrsg. von Karl Robert Mandelkow unter Mitarbeit von Bodo Morawe, Hamburg 1988.
- Goethe, Johann Wolfgang von, Goethes Werke, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1907.

- Goethe, Johann Wolfgang von, Harzreise im Winter, in: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe, Bd. 2.1, München 1987, S. 37–41.
- Goethe, Johann Wolfgang von, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe, hrsg. von Karl Richter, München 1987.
- Goldberg, Marcy, Gehen, denken, drehen, in: Cinema 50: Essay, Marburg 2005, S. 72–76.
- González de Reufels, Delia / Rasmus Greiner / Stefano Odorico / Winfried Pauleit (Hrsg.), Film als Forschungsmethode. Produktion – Geschichte – Perspektiven, Berlin 2018.
- Grant, Barry Keith, Film genre. Theory and criticism, Metuchen, NJ 1977.
- Grossmann, Karl-Heinz, NDR/SFB/RB Drittes Fernsehprogramm, Hamburg 1965.
- Haarmann, Hermann / Klaus Siebenhaar, Standpunkte, Aussichten, Phantasien. Anmerkungen zur Essayistik Alfred Kerrs, in: Alfred Kerr, Werke in Einzelbänden, Bd. 3: Essays. Theater, Film, Berlin 1991, S. 427–432.
- Haarmann, Hermann / Klaus Siebenhaar / Thomas Wölk (Hrsg.), Alfred Kerr, Lesebuch zu Leben und Werk. Begleitbuch zu der Ausstellung Alfred Kerr und das Berliner Theater, eine Produktion der Arbeitsstelle für Kommunikationsgeschichte u. Interkulturelle Publizistik (AKIP) an der Freien Universität Berlin in Zusammenarbeit mit dem Archiv der Akademie der Künste, Berlin 1987.
- Haas, Gerhard, Essay, Stuttgart 1969.
- Hagener, Malte, Der Begriff Genre, in: Rainer Rother / Julia Pattis (Hrsg.), Die Lust am Genre. Verbrechergeschichten aus Deutschland, Berlin 2011, S. 11–24.
- Heisenberg, Werner, Das Naturbild Goethes und die technisch-naturwissenschaftliche Welt, Bad Godesberg 1967.
- Heller, Heinz-Bernd / Peter Zimmermann (Hrsg.), Bilderwelten – Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen, Marburg 1990.

- Hesse, Christoph, Ereignis und Erzählung Shoah, in: Susanne Zepp (Hrsg.), *Le Regard du Siècle. Claude Lanzmann zum 90. Geburtstag* (kommunikation & kultur, Bd. 10), Baden-Baden 2017.
- Hickethier, Knut, Fiktion und Fakt. Das Dokumentarspiel und seine Entwicklung bei ZDF und ARD, in: Helmut Kreuzer / Karl Prümm (Hrsg.), *Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland*, Stuttgart 1979, S. 53–70.
- Hickethier, Knut, *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart 1998.
- Hickethier, Knut, *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart / Weimar 2010.
- Hieber, Jochen, Der Spaziergänger von Königsberg, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10. Juli 2015, S. 13.
- Hißnauer, Christian, MöglichkeitsSPIELräume. Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik Fiktiver Dokumentationen, in: *MEDIENwissenschaft* (2010) 1, S. 17–28.
- Hölderlin, Friedrich: Der Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben, in: *Sämtliche Werke, Große Stuttgarter Ausgabe*, Bd. 4.1, Stuttgart 1962, S. 221–222.
- Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke, Große Stuttgarter Ausgabe*, hrsg. von Friedrich Beissner, Stuttgart 1946–1985.
- Hohenberger, Eva, Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm, ethnographischer Film, Jean Rouch, Hildesheim 1988.
- Horkheimer, Max / Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 1969.
- Huxley, Aldous, *Complete essays*, hrsg. von Robert Baker und James Sexton, Chicago, IL 2002.
- Huxley, Aldous, Preface to ‚The Collected Essays of Aldous Huxley‘, in: *Complete essays*, Bd. 6, Chicago, IL 2002, S. 329–333.
- I.V., „Ophelia und die Wörter“, „Die Boxer“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 10. Februar 1971.
- Ihwe, Jens (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Eine Auswahl Texte zur Theorie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main 1972.

- International Astronomical Union (IAU), Gazetteer of Planetary Nomenclature. <https://planetarynames.wr.usgs.gov/Feature/3393>
- Jhering, Herbert, Theater in Aktion. Kritiken aus drei Jahrzehnten 1913–1933, hrsg. von Edith Krull und Hugo Fetting, Berlin 1987.
- Jhering, Herbert, „Hoppla, wir leben!“. Piscator-Bühne, in: Berliner Börsen-Courier (1927) 414.
- Joost, Gesche, Bild-Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films, Bielefeld 2008.
- Kämper, Birgit/Thomas Tode, Chris Marker. Filmessayist, München 1997.
- Kanzog, Klaus, Einführung in die Filmphilologie, München 1991.
- Kerr, Alfred, Das neue Drama. Die Welt im Drama I (Gesammelte Schriften in zwei Reihen 1), Berlin 1917.
- Kerr, Alfred, „Gerhart Hauptmann: Vor Sonnenaufgang“, in: Der Tag, 2. Dezember 1909.
- Kerr, Alfred, „Ich sage, was zu sagen ist“. Theaterkritiken 1893–1919 (Werke in Einzelbänden VII,1), Frankfurt am Main 1998.
- Kerr, Alfred, Vorwort zum ersten Band, in: Das neue Drama. Die Welt im Drama I, Berlin 1917, S. 7–15.
- Kerr, Alfred, Walther Rathenau. Erinnerungen eines Freundes, Amsterdam 1935.
- Kerr, Alfred, Werke in Einzelbänden, hrsg. von Hermann Haarmann, Berlin 1987ff., Frankfurt am Main 1998ff.
- Keutzer, Oliver / Sebastian Lauritz / Claudia Mehlinger / Peter Moormann, Filmanalyse, Wiesbaden 2014.
- Klaus, Elisabeth, Der Gegensatz von Information ist Desinformation, der Gegensatz von Unterhaltung ist Langeweile, in: Rundfunk und Fernsehen 44 (1996) 3, S. 402–417.
- Kleist, Heinrich von, Beitrag zur Naturgeschichte des Menschen, in: Werke und Briefe in vier Bänden, Bd. 3, Berlin / Weimar 1978, S. 365–366.
- Kleist, Heinrich von, Werke und Briefe in vier Bänden, Berlin / Weimar 1978.

- Koch, Gertrud (Hrsg.), Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung, Köln / Weimar / Wien 1999.
- Koch, Gertrud, Handlungsfolgen: Moralische Schlüsse aus narrativen Schiebungen. Populäre Visualisierungen des Holocaust, in: Gertrud Koch (Hrsg.), Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung, Köln / Weimar / Wien 1999, S. 295–314.
- Korff, Christian, in: Die Welt, 6. September 1988, S. 8.
- Kramer, Sven / Thomas Tode (Hrsg.), Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität, Konstanz 2011.
- Kramer, Sven / Thomas Tode, Modulationen des Essayistischen im Film. Eine Einführung, in: dies. (Hrsg.), Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität, Konstanz 2011, S. 11–26.
- Krawall in Aachen. Interview mit Joseph Beuys, in: Kunst. Magazin für moderne Malerei – Grafik – Plastik (1964) 4–5, S. 95–97.
- Kreuzer, Helmut / Karl Prümmer (Hrsg.), Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland, Stuttgart 1979.
- Krieg, Peter, Der Dokumentarfilm: ein Schlafmittel, in: Weiterbildung und Medien (1986) 5, S. 35–36.
- Krieg, Peter, *wysiwyg oder das Ende der Wahrheit*. Dokumentarfilm in der Postmoderne, in: Heinz-Bernd Heller / Peter Zimmermann (Hrsg.), Bilderwelten – Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen, Marburg 1990, S. 88–95.
- Krippendorff, Ekkehart, „Wie die Großen mit den Menschen spielen“. Versuch über Goethes Politik, Frankfurt am Main 1988.
- Kristeva, Julia, Wort, Dialog und Roman bei Bachtin, in: Jens Ihwe (Hrsg.), Literaturwissenschaft und Linguistik. Eine Auswahl Texte zur Theorie der Literaturwissenschaft, Bd. 3, Frankfurt am Main 1972, S. 345–375.
- Krohn, Bill, Welles, Fernsehen und der Essayfilm, in: Christa Blümlinger / Constantin Wulff (Hrsg.), Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien 1992, S. 171–177.
- Krojanker, Gustav (Hrsg.), Juden in der deutschen Literatur. Essays über zeitgenössische Schriftsteller, Berlin 1922.

- Kuhn, Christoph, Nackte Ophelien und eine Idee, die „haut“. Eine Ur- und eine Erstaufführung im Theater am Neumarkt, in: *Tages-Anzeiger*, 10. Februar 1971.
- Kuhn, Markus/Irina Scheidgen/Nicola Valeska Weber (Hrsg.), *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*, Berlin 2013.
- Kuhn, Markus/Irina Scheidgen/Nicola Valeska Weber, *Genretheorien und Genrekonzepte*, in: dies. (Hrsg.), *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*, Berlin 2013, S. 1–36.
- Kulenkampff, Jens, Notiz über die Begriffe „Monument“ und „Lebenswelt“, in: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hrsg.), *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Frankfurt am Main 1991, S. 26–33.
- Kyora, Sabine (Hrsg.), *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld 2014.
- Lenbachhaus (Hrsg.), *Joseph Beuys im Lenbachhaus. Sammlung Lothar Schirmer*, München 2013.
- Levi, Primo, *Die Untergangenen und die Geretteten*, München 1990.
- Lichtenberg, Georg Christoph, Charakter einer mir bekannten Person. Heft B, 81, in: *Sudelbücher I*, München 1968, S. 67–68.
- Lichtenberg, Georg Christoph, Heft E, 46, in: *Sudelbücher I*, München 1968, S. 352.
- Lichtenberg, Georg Christoph, Heft G, 83, in: *Sudelbücher II*, München 1971, S. 147–148.
- Lichtenberg, Georg Christoph, *Sudelbücher I (Schriften und Briefe 1)*, hrsg. von Wolfgang Promies, München 1968.
- Lichtenberg, Georg Christoph, *Sudelbücher II (Schriften und Briefe 2)*, hrsg. von Wolfgang Promies, München 1971.
- Liebermann, Max, Unterhaltung, in: *Der Querschnitt*, Oktober 1931.
- Lipp, Thorolf, *Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films*, Marburg 2012.
- Literaturdatenbank Niedersachsen, Georg Christoph Lichtenberg. Vita.
<http://www.literatur-niedersachsen.de/autoren/detailansicht/georg-christoph-lichtenberg.html>

- Lopate, Phillip, In Search of the Centaur. The Essay-Film, in: Charles Warren (Hrsg.), *Beyond document. Essays on nonfiction film*, Hannover, NH 1996, S. 243–270.
- Lukács, Georg (Hrsg.), *Die Seele und die Formen*, Berlin 1911.
- Lukács, Georg, Ein Brief an Leo Popper, in: Georg Lukács (Hrsg.), *Die Seele und die Formen*, Berlin 1911, S. 3–39.
- Lukács, Georg, Über Wesen und Form des Essays. Ein Brief an Leo Popper, in: Akzente, Zeitschrift für Dichtung 12 (1965), S. 322–342.
- Lützeler, Paul Michael (Hrsg.), *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1981.
- Maennling, Hans, in: *Märkische Allgemeine Zeitung*, S. 14.
- Maletzke, Gerhard (Hrsg.), *Psychologie der Massenkommunikation. Theorie und Systematik*, Hamburg 1963.
- Maß, Torsten, Eröffnung der Preußischen-Ausstellung für jedermann und jedefrau. internationale Sommerfestspiele, Berlin 1981.
- Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz 2003.
- Mittell, Jason, A Cultural Approach to Television Genre Theory, in: *Cinema Journal* 40 (2001) 3, S. 3–24.
- Mittell, Jason, *Genre and television. From cop shows to cartoon in American culture*, New York/London 2004.
- Möbius, Hanno, Das Abenteuer „Essayfilm“, in: ders. (Hrsg.), *Versuche über den Essayfilm*, Marburg 1991, S. 10–24.
- Möbius, Hanno, Einleitung, in: ders. (Hrsg.), *Versuche über den Essayfilm*, Marburg 1991, S. 5–9.
- Möbius, Hanno (Hrsg.), *Versuche über den Essayfilm*, Marburg 1991.
- Montaigne, Michel de, An den Leser, in: *Die Essais*, Leipzig 1953, S. 41–42.
- Montaigne, Michel de, *Die Essais*, hrsg. von Arthur Franz, Leipzig 1953.
- Montaigne, Michel de, Über die Essais, in: *Die Essais*, Leipzig 1953, S. 160.
- Montero, David, Thinking images. The essay film as a dialogic form in European cinema, Oxford/New York 2012.
- Müller, Heiner, *Die Gedichte (Werke 1)*, hrsg. von Frank Hörnigk, Frankfurt am Main 1998.

- Müller, Heiner, Rotwelsch (Merve-Titel 104), Berlin 1982.
- Müller, Heiner, Selbtkritik, in: Die Gedichte (Werke 1), Frankfurt am Main 1998, S. 232–233.
- Müller, Heiner, Zahnfäule in Paris, in: Rotwelsch, Berlin 1982, S. 186.
- Mundhenke, Florian, Zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zur Repräsentation und Rezeption von Hybrid-Formen, Wiesbaden 2016.
- Musil, Robert, Tagebücher I, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1983.
- Musil, Robert, Der Mann ohne Eigenschaften. Roman, Reinbek bei Hamburg 2014.
- Mythos Winckelmann, in: Tagesspiegel, 6. September 1988, S. 21.
- Naujock, Anke, 12. Tätigkeitsbericht der Beauftragten für den Datenschutz des Rundfunk Berlin-Brandenburg. https://www.rbb-online.de/unternehmen/der_rbb/struktur/datenschutz/12--taetigkeitsbericht.file.html/12_Tätigkeitsbericht.pdf
- Neale, Stephen, Genre and Hollywood, London / New York 2000.
- Odefey, Alexander, Blaise Pascal. <http://paris.feltkamp.de/Downloads/pascal.pdf>
- Pantenburg, Volker, Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard, Bielefeld 2006.
- Papazian, Elizabeth A. / Caroline Eades, The essay film. Dialogue, politics, Utopia, London / New York 2016.
- pb, Auseinandersetzung mit dem Wort, in: Neue Zürcher Nachrichten, 11. Februar 1971.
- Pfammatter, René, Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform, Hamburg 2002.
- R.B., in: Märkische Allgemeine Zeitung, 8. Juli 1991.
- Rajewsky, Irina, Intermedialität, Tübingen 2002.
- Rascaroli, Laura, The essay film. problems, definitions, textual commitments, in: Framework (2008) 49, S. 24.
- Rascaroli, Laura, The personal camera. Subjective cinema and the essay film, London 2009.

- Rascaroli, Laura, *How the essay film thinks*, New York 2017.
- Rathenau, Walther, *Hauptwerke und Gespräche* (Walther-Rathenau-Gesamtausgabe II), hrsg. von Hans Dieter Hellige und Ernst Schulin, München / Heidelberg 1977.
- Rathenau, Walther, *Von kommenden Dingen* (1917), in: *Hauptwerke und Gespräche*, München / Heidelberg 1977, S. 297–497.
- Rathenau, Walther, *Tagebuch 1907–1922*, hrsg. von Hartmut Pogge-von Strandmann, Düsseldorf 1967.
- Renov, Michael, *The subject of documentary*, Minneapolis, MN 2004.
- Richter, Hans, *Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms* [Baseler Nationalzeitung, Beilage, 25. April 1940], in: Christa Blümlinger / Constantin Wulff (Hrsg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien 1992, S. 195–198.
- Riedl, Joachim, *Versuchung Miami*, in: *Die Zeit* (1986) 50.
- Riedler, Alois, *Emil Rathenau und das Werden der Großwirtschaft*, Berlin 1916.
- Rietzschel, Thomas, *Freundlich verschwiegen. „Im Berg“: Ein Film über den Dichter Franz Fühmann (N3)*. *Tagebuch*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11. August 1992, S. 22.
- Rosenthal, Christoph, *Der Filmessay als Form*, Masterarbeit, Freie Universität, Berlin 2013.
- Roth, Wilhelm, *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München 1982.
- Rotha, Paul, *Documentary film. The use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality*, London 1952.
- Rother, Rainer, Julia Patis (Hrsg.), *Die Lust am Genre. Verbrechergeschichten aus Deutschland*, Berlin 2011.
- Runge, Miriam, „Vielleicht ist der Unterschied zwischen beiden Geschichten das, was man einen künstlerischen Einfall nennt. Hoffentlich“. Jurek Becker zwischen Autorschaft und Zeitzeugenschaft, in: Sabine Kyora (Hrsg.), *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld 2014, S. 83–101.

- Sachs, Nelly, Chor der Tröster, in: Gedichte, Frankfurt am Main 1977, S. 31–32.
- Sachs, Nelly, Gedichte (Bibliothek Suhrkamp 549), hrsg. von Hilde Domin, Frankfurt am Main 1977.
- Schachtsiek-Freitag, Norbert, Ein akustischer Film über Kant. W.G. Sebald: Jetzund kömpt die Nacht herbey, in: Medienkorrespondenz, 24. Juli 2015.
- Schaub, Martin, Filme als Briefe, in: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hrsg.), Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien 1992, S. 109–118.
- Schaubühne, Chronologie der Premieren seit der Spielzeit 1962/63. <https://www.schaubuehne.de/de/seiten/chronik-premieren.html>
- Scherer, Christina, Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, München 2001.
- Scherer, Christina, Die Subversion dominanter Bilderwelten im Essayfilm, in: Sven Kramer/Thomas Tode (Hrsg.), Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität, Konstanz 2011, S. 143–158.
- Schlöndorff, Volker, Nacht und Nebel. <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/filmbildung/filmkanon/43569/nacht-und-nebel>
- Schmidt, Siegfried J., Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur, Frankfurt am Main 1994.
- Schreitmüller, Andreas, Grenzbereiche und Zwischenformen. Das Beispiel ‚Film-Essay‘, in: Heinz-Bernd Heller/Peter Zimmermann (Hrsg.), Bilderwelten – Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen, Marburg 1990, S. 179–186.
- Schulin, Ernst, Walther Rathenau. Repräsentant, Kritiker und Opfer seiner Zeit, Göttingen 1979.
- Schulte, Gerhard, Walter Benjamin's Lichtenberg, in: Performing Arts Journal 14 (1992) 14, S. 33–36.
- Schütte, Uwe, Durch die Hintertür. Zu W.G. Sebalds unveröffentlichter Szenenreihe über das Leben und Sterben des Immanuel Kant, in: ders.

- (Hrsg.), Über W.G. Sebald. Beiträge zu einem anderen Bild des Autors, Berlin 2017, S. 65–98.
- Schütte, Uwe (Hrsg.), Über W.G. Sebald. Beiträge zu einem anderen Bild des Autors, Berlin 2017.
- Schweinitz, Jörg, Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses, Berlin 2006.
- Sebald, W. G., Carl Sternheim. Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära, Stuttgart 1969.
- Siebenhaar, Klaus, Die Welt in Bruchstücken: Georg Christoph Lichtenberg und Walter Benjamin. Eine Begegnung in der Zeit, in: Jörg Döring/Christian Jäger/Thomas Wegmann (Hrsg.), Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert, Wiesbaden 1996, S. 47–53.
- Stäheli, Urs/Dirk Verdicio, Das Unsichtbare sichtbar machen. Hans Richters ‚Die Börse als Barometer der Wirtschaftslage‘, in: montage / av 15 (2006) 1, S. 108–122.
- Sternheim, Carl, Aus dem bürgerlichen Heldenleben, Darmstadt/Neuwied 2006.
- Sternheim, Carl, Berlin oder Juste milieu, in: Zeitkritik, Neuwied am Rhein 1966.
- Sternheim, Carl, Brief 1035, Brüssel 11 / 4 1942, in: Briefe II. Briefwechsel mit Thea Sternheim, Dorothea und Klaus Sternheim 1906–1942, Neuwied am Rhein 1988, S. 463–464.
- Sternheim, Carl, Briefe II. Briefwechsel mit Thea Sternheim, Dorothea und Klaus Sternheim 1906–1942, hrsg. von Wolfgang Wendler, Neuwied am Rhein 1988.
- Sternheim, Carl, Europa, in: Prosa II, Neuwied am Rhein 1964, S. 159–476.
- Sternheim, Carl, Napoleon. Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn, in: Prosa I. Novellen, Neuwied am Rhein 1964, S. 29–56.
- Sternheim, Carl, Prosa I. Novellen (Gesamtwerk 4), hrsg. von Wilhelm Emrich, Neuwied am Rhein 1964.

- Sternheim, Carl, Prosa II (Gesamtwerk 4), hrsg. von Wilhelm Emrich, Neuwied am Rhein 1964.
- Sternheim, Carl, Zeitkritik (Gesamtwerk 6), hrsg. von Wilhelm Emrich, Neuwied am Rhein 1966.
- Stumm, Reinhardt, „Wort ohne Sinn kann nie zum Himmel dringen“, in: Basler Nachrichten, 10. Februar 1971.
- Thiel, Heinz, Streit um Liebesposen, in: Tages-Anzeiger, 8. Februar 1971.
- Thiel, Heinz, Sprachwelten – Versuche zu einem „Konkreten Theater“, in: Zürcher Abendzeitung, 11. Februar 1971.
- Thomas, Dessislava, Gegen den Filmriss. Chris Markers Essayfilme / Porträtfilme, Marburg 2009.
- Thon, Ute, Sozialistisches Schöner-Wohnen-Gefühl. „Stalinallee“ – SFB-Dokumentation über ein umstrittenes Stück gebauter Geschichte in Berlin, in: die tageszeitung, 6. Juli 1991, S. 26.
- Tode, Thomas, „La règle du jeu“ als Essayfilm, in: Cinema 50: Essay, Marburg 2005, S. 9–20.
- Toldy, Gábor, „Die Fernsehtruhe extra“: Mythos Winckelmann. <https://www.br.de/fernsehen/ard-alpha/programmkalender/ausstrahlung-1257684.html>
- upi, Nackttheater ohne Skandal, in: Bieler Tagblatt, 9. Februar 1971.
- Walach, Dagmar, Adelbert von Chamisso: Peter Schlemihls wundersame Geschichte (1814), in: Paul Michael Lützeler (Hrsg.), Romane und Erzählungen der deutschen Romantik. Neue Interpretationen, Stuttgart 1981, S. 285–301.
- Warren, Charles (Hrsg.), Beyond document. Essays on nonfiction film, Hannover, NH 1996.
- Weiss, Peter, Meine Ortschaft, in: ders. (Hrsg.), Rapporte, Frankfurt am Main 1968, S. 113.
- Weiss, Peter (Hrsg.), Rapporte, Frankfurt am Main 1968.
- Westdeutscher Rundfunk, wdr 3 Hörspiel. Jetzund kömpt die Nacht herbey – Ansichten aus dem Leben und Sterben des Immanuel Kant. https://presse.wdr.de/plounge/radio/wdr3/2015/07/20150711_jetzund_koempt_die_nacht_herbey.html

- Wiegmann, Hermann, Abendländische Literaturgeschichte. Die Literatur in Westeuropa von der griechischen und römischen Dichtung der Antike bis zur modernen englischen, französischen, spanischen, italienischen und deutschen Literatur, Würzburg 2003.
- Wilderotter, Hans (Hrsg.), Die Extreme berühren sich – Walther Rathenau 1867–1922. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums in Zusammenarbeit mit dem Leo Baeck Institute, New York, Berlin 1993.
- Wildi Merino, Ingrid / Kathleen Bühler (Hrsg.), Dislocación. Kulturelle Verortung in Zeiten der Globalisierung, Ostfildern 2011.
- Wilkes, Johannes, Depression und Heilung. Im Jahr 1892 durchlitt der damals 72jährige Theodor Fontane eine schwere seelische Krise, in: Deutsches Ärzteblatt 95 (1998) 38, S. A-2335 – A-2337.
- Winckelmann, Johann Joachim: Schriften und Nachlaß, hrsg. von Adolf H. Borbein und Max Kunze, Mainz 1996–2013.
- Wittgenstein, Ludwig, Philosophische Untersuchungen, Frankfurt am Main 2003.
- Wolf, Fritz, Trends und Perspektiven für die dokumentarische Form im Fernsehen. Eine Fortschreibung der Studie „Alles Doku – oder was. Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen“, Düsseldorf.
- Zepp, Susanne (Hrsg.), Le Regard du Siècle. Claude Lanzmann zum 90. Geburtstag (kommunikation & kultur, Bd. 10), Baden-Baden 2017.
- Zima, Peter V., Essay / Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays: von Montaigne bis zur Postmoderne, Würzburg 2012.
- Zweig, Arnold, Versuch über Sternheim, in: Gustav Krojanker (Hrsg.), Juden in der deutschen Literatur. Essays über zeitgenössische Schriftsteller, Berlin 1922, S. 293–320.

Die angegebenen Onlinequellen wurden zuletzt am 10. Juli 2018 geprüft.

Danksagung

Besonderer Dank gebührt Prof. Dr. Hermann Haarmann, der mir den umfangreichen Jan-Franksen-Nachlass zur Erschließung und Bearbeitung anvertraut hat. Er ist für mich weit mehr als ein Betreuer, nämlich ein Doktorvater im wahrsten Sinne des Wortes. Für das Verfassen des Zweitgutachtens danke ich Prof. Dr. Bernhard Graf. Wichtige Impulse für meine weitere Beschäftigung mit dem Thema Qualitätsfernsehen lieferten Prof. Dr. Carola Richter, Prof. Dr. Jan Tonnemacher und Dr. Christoph Hesse, denen ich für ihr Engagement in meiner Promotionskommission herzlich danke.

Eine Persönlichkeit wie Jan Franksen nur anhand seines schriftlichen und filmischen Werkes kennenzulernen, ist ein schwieriges Unterfangen. Eine große Hilfe dabei war der Austausch mit Monika Jacobs. Sie stellte nicht nur den Künstlernachlass ihres Mannes der Wissenschaft zur Verfügung, sondern gewährte mir darüber hinaus auch Einsicht in private Unterlagen. Für diese Unterstützung danke ich ihr sehr.

Zur Einordnung der dortigen Fundstücke dienten zahlreiche Gespräche mit Kollegen und Weggefährten Jan Franksens, denen ich ebenfalls sehr verbunden bin. Nicht zuletzt danke ich meiner Familie und meinen Freunden, die das Forschungsvorhaben besonders in der Schlussphase auf verschiedenste Weise angetrieben und gefördert haben.

Biobibliographischer Hinweis

Christoph Rosenthal, Jg. 1987, studierte Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Politikwissenschaft und katholische Theologie an der Freien Universität Berlin und an der University of Kansas. Studentischer Mitarbeiter am Institut für Kommunikationsgeschichte und angewandte Kulturwissenschaften der FU. Als Journalist stieß er 2012 zum Nachfolger von Jan Franksens „Heimatsender“ SFB, zum Rundfunk Berlin-Brandenburg. Dort war er von 2014 bis 2018 Autor beim ARD-Politikmagazin *Kontraste*. 2017 Auszeichnung mit dem Marler Medienpreis Menschenrechte

für den Beitrag *Tausende Flüchtlinge in Griechenland von der EU vergessen.* Seit Juni 2018 ist er Referent im ARD-Generalsekretariat.

Veröffentlichungen (Auswahl):

Die große Illusion. Friedrich Wolf und die Stalinistische Säuberung, in: Hermann Haarmann, Matthias Bormuth (Hrsg.): „Um Abschied geht es ja nun.“ Exil und kein Ende (kommunikation & kultur, Bd. 7), Marburg 2015, S. 65–73.

Operation am offenen Herzen. Friedrich Wolfs Mitarbeit am DEFA-Drehbuch *Der Rat der Götter* (1950), in: Hermann Haarmann, Christoph Hesse (Hrsg.): Einspruch. Was bleibt und was lohnt! Friedrich Wolf zum 125. Geburts- und 60. Todestag. Marburg 2014, S. 179–205.

Herausgeber der Schriftenreihe

Hermann Haarmann, Jg. 1946, Dr. phil., habil., Professor (em.), derzeit Seniorprofessor für Kommunikationsgeschichte/Medienkulturen am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der Freien Universität Berlin, Direktor des Instituts für Kommunikationsgeschichte und angewandte Kulturwissenschaften am Fachbereich Politik- und Sozialwissenschaften (FU Berlin).

Falko Schmieder, Jg. 1970, Dr. phil., Privatdozent für Kulturwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin im Forschungsprojekt: Theorie und Konzept einer interdisziplinären Begriffsgeschichte.

Werkverzeichnis (Filmanalysen sind in Fettdruck aufgenommen)

- 2030 – Aufstand der Alten 123
Abendschau → Berliner Abendschau 107
Akademie für alte Musik 61
Anekdoten nach Kleist 30, 51,
157–163, 327, 329, 331f., 347
... aufgewachsen im Grunewald 275
Berlin. Sinfonie der Großstadt 107
Berliner Abendschau 38
Berliner Fenster 30, 43
 Fluxus in Berlin 44
 Galerie Block 44
 Happening 43
 Schröder-Sonnenstern 44
Berliner Montag 51
Berlin Tag & Nacht 122
Berlin wird Reichshauptstadt 61
Bilder der Welt und Inschrift des Krieges 116
Börse 110
Brennpunkt 123
Carl Sternheim 30, 51, 83, 102,
193–204, 284, 290, 326, 329,
332, 335
Das Alte und das Neue 107
Das Berliner Schloss 58
Das Haus mit modernen Fresken auf wilhelminischem Stuck 41
Das Millionenspiel 123
Das Preußische Herrenhaus → Leipziger Straße 3
Denk-Portrait Klaus Heinrich 54,
284, **310–315**, 328
Der Bildguß 40
Der Boxer (Jurek Becker) 238
Der Ochse und sein Hirte 61
Der Wanderer und sein Schatten
 30, 53, 163, **174–192**, 234, 280,
 292, 326, 328, 330, 333, 335, 347
Die Ausgewiesenen 61
Die Breite Straße → Vom Schloßplatz zum Fischerkiez
Die Koenigsallee 57, 223, 225, 231,
274
Die Likedeeler 35, 54
Die Mosaikwerkstatt 40
Die Rathenaus 56, **222–231**,
326–328, 330, 333, 335
Die Seele des Geldes 130
Die Theaterwerkstatt 30, 49
 Der Berg 49
 Die Boxer 44, 48
 Kasperl am elektrischen Stuhl 49
Ein Brief aus Sibirien 112, 135
Einige Szenen aus dem Leben des Dichters Theodor Fontane 29,
284–290, 326, 331
Es ... hat ... gelohnt 30, 56, **204–222**, 223, 231, 326, 329, 333, 335
Flucht aus Laos 124
Fraktus 123
Geschichte(n) des Kinos 135

- Gladbeck 123
 Glocken aus der Tiefe 124
 Goethe und sein Chef 61, **296–310**,
 326f., 334
 Goethe als Politiker 297–303
 Goethe und die Politik 297, 304
 Gottfried Semper 33, 62, 354
 Hannah Arendt 123
 Heinz Otterson 40
 Henselmann und Co. → Stalinallee
 Im Berg 30, 56, **262–270**, 326, 328,
 330, 332f., 335
 Inflation 110, 218
 Jetzund kömpt die Nacht herbei
 29, 52, **290–296**, 326
 Königskrönung Friedrich I. 61
 Kontraste 38of.
 Kreuzberger Palette 33, 39f.
 Künstler der jungen Generation 43
 Leben zu Zweit 40, 274
 Leipziger Straße 3 58, 60
 Lichtenberg 30, 52, 163, **164–174**,
 192, 325, 328, 335
 Liebling Kreuzberg 242f., 326
 Literatur und Film 51, 157, 354
 MDR Topnews 123
 Miami Vice 280, 282
 Mitten im Leben 122
 Mordakte Winckelmann
 Das Medusenhaupt 10–13
 Die Schlinge 14–19
 Mythos Winckelmann **20–30**, 55,
 327, 329, 335f.
- Nach Auschwitz 61, 284, **316–324**, 332f.
 Nach der ersten Zukunft 30, 56,
 206, **232–247**, 326, 329, 331f., 335
 Nacht und Nebel 322, 332
 Oktober 106f.
 Ophelia und die Wörter 44f.
 Otto Braun 61
 Panzerkreuzer Potemkin 106f.
 Passion 61, 282, 337
 Pop Idol 68
 Russland, mein Schicksal 123
 Schnittstelle 116
 Spandau bei Berlin 40
 Spiele mit Marionetten 40
 Stalinallee 30, 57f., 62, **247–261**,
 327, 330–334, 347, 354
 Stromberg 123
 Studentenstadt Siegmunds Hof 40
 Studium einer Rolle 41
 Tele-Skop 44
 Geschlechterrollen 44
 Wohnen 44
 Titanic 82f.
 Unterwerfung 123
 Vom Schloßplatz zum Fischerkiez 58
 Von kommenden Dingen → Die
 Rathenaus
 Who Wants to Be a Millionaire? 68
 Wie man sieht 116
 Wolfgang Harich 56, 272–274
 Zeitgeister TV 30, 54

Namenregister

- Adorno, Theodor W. 85f., 90–97,
102, 120, 127, 133, 138, 141, 145,
148, 153, 276, 316, 319, 322
- Alter, Nora M. 75, 116, 120, 133,
136
- Améry, Jean 322, 324
- Andreas-Salomé, Lou 178
- Antonioni, Michelangelo 119
- Arcangeli, Francesco 17
- Arendt, Hannah 283
- Arnheim, Rudolf 160
- Arnold, Heinz Ludwig 238f., 241,
244
- Arthur, Paul 120, 130
- Astruc, Alexandre 111f., 120
- Augustinus 59, 348
- Ausländer, Rose 61, 317, 322
- Bach, Johann Sebastian 189, 344
- Bachmann, Ingeborg 321
- Bacon, Francis 71
- Barlach, Ernst 269
- Bärwaldt, Carmen 205, 227
- Baumann, Joachim 48
- Baumgärtel, Tilman 115
- Bayer, Konrad 44, 49, 353
- Bazin, André 68, 75, 112f., 120,
131f.
- Becher, Johannes R. 61
- Becker, Jurek 30, 56, 206, 232–246,
326, 332, 335, 354
- Becker, Max 235f., 244, 326
- Beethoven, Ludwig van 53, 218
- Bellour, Raymond 129
- Benjamin, Walter 52, 61, 163, 165,
169, 170, 172, 283, 325f., 331
- Benn, Gottfried 61, 182
- Bense, Max 71, 74, 85f., 96–98,
100–102, 120, 145
- Berndt, Alfred 42, 49
- Berndt, Frauke 146
- Beuys, Joseph 43
- Beyer, Frank 239
- Bieger, Eckhard 281
- Biermann, Wolf 240
- Bißmeier, Andreas 178, 190, 326,
330
- Bitomsky, Hartmut 51, 72, 114,
158, 161, 354
- Blümlinger, Christa 75, 78, 115f.,
120, 126f., 131
- Böhler, Nathalie 77, 151
- Bonaparte, Napoleon 286
- Bonhoeffer, Dietrich 322
- Bosetzky, Horst 283
- Brahm, Otto 213
- Braun, Otto 61, 283
- Braun, Peter 114
- Brecht, Bertolt 216, 252, 259
- Brehmer, KP 51, 158–160, 354
- Brettingham Smith, Joylan 53
- Brus, Günter 159

- Buddensieg, Tilman 230
 Bullock, Alan 324
 Burckhardt, Jacob 183, 192
 Buruma, Ian 124
- Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach 297, 302–304, 309, 334
 Casetti, Francesco 80
 Caterina von Siena 64
 Cavaceppi, Bartolomeo 10f., 13, 15, 17
 Cave, Teresa 30
 Cayrol, Jean 323
 Celan, Paul 60f., 317–319, 321–324
 Chamisso, Adelbert von 180, 234, 343
 Churchill, Winston 208f.
 Corrigan, Timothy 116, 119f., 144
 Descartes, René 111
 Dieckmann, Friedrich 273
 Döblin, Alfred 61, 283
 Doldinger, Klaus 242
- Eades, Caroline 119
 Eckelkamp, Hanns 285
 Eckermann, Johann Peter 64
 Edison, Thomas 229
 Einstein, Albert 292
 Einstein, Carl 61, 283, 306, 348
 Eisenstein, Sergej 106f., 115, 128, 142
- Eisler, Hanns 249, 253, 333
 Elsässer, Thomas 120
 Enzensberger, Hans Magnus 155, 319, 322
- Farocki, Harun 51, 72, 76, 114f., 119f., 161
 Felixmüller, Conrad 201f., 332
 Feuchtwanger, Lion 223
 Fijal, Susanne 44, 274
 Filser, Barbara 84, 117, 135, 138, 141
 Fischer, Alfred Joachim 216
 Fischer, Samuel 223, 283
 Fitz, Peter 64, 167, 170, 195, 229, 326
 Flammersfeld, Arnold 173
 Flierl, Bruno 250
 Fontane, Emilie 286
 Fontane, Louis Henry 286, 289
 Fontane, Martha 289
 Fontane, Theodor 54, 285–290, 326, 335
 Frankenstein, Barbara 205
 Franksen, Inez 34, 37, 353
 Franksen, Jan (Vater) 34, 37, 353
 Franksen, Susanne 34, 353
 Friederike Luise 229
 Friedländer, Georg 289
 Friedrich, Caspar David 191
 Friedrich I. 61
 Friedrich II. 10, 13, 17, 22
 Friedrich Wilhelm IV. 287

- Fühmann, Franz 56, 232, 262–270,
326, 332–335
- Gaehtgens, Thomas W. 23
- Gandhi, Mahatma 217
- Ganz, Bruno 64, 159
- Garrick, David 170
- Gast, Peter 178
- Geist, Jonas 250
- Godard, Jean-Luc 72, 106, 116,
119, 123, 135, 152
- Goethe, Johann Wolfgang von
55, 61, 64, 67, 100, 252, 296,
298–305, 309f., 326, 334, 348
- Gogh, Vincent van 186, 332
- Goldberg, Marcy 136, 179
- Graf, Bernhard 380
- Grau, Günter 283
- Gropius, Walter 255
- Guerín, José Luis 119
- Gustafsson, Lars 182–184
- Haarmann, Hermann 87, 205, 283,
380f.
- Haas, Gerhard 70, 73f.
- Haffner, Sebastian 216
- Hagener, Malte 81
- Harden, Maximilian 224
- Harich, Wolfgang 272–274
- Hassemer, Volker 257
- Hauptmann, Gerhart 198, 212f.,
215
- Hebbel, Friedrich 65
- Heidegger, Martin 278, 311, 321
- Heinrich, Klaus 54, 312–315, 322,
328–330, 333
- Heisenberg, Werner 100, 306
- Heißenbüttel, Helmut 173
- Henselmann, Hermann 57, 232,
248, 251f., 255, 259
- Hentsch, Jürgen 64, 267
- Herzog, Werner 124, 125
- Hesse, Christoph 380
- Hirschfeld, Magnus 283
- Hirsig, Horst 49
- Hißnauer, Christian 125f.
- Hitler, Adolf 185, 219, 268, 323
- Hoffmann, E.T.A. 180, 270
- Hoger, Hannelore 188
- Hohenberger, Eva 67, 123
- Hölderlin, Friedrich 20
- Homer 26
- Horkheimer, Max 276
- Huxley, Aldous 119f., 144, 150
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique
159
- Ipsen, Henrik 216
- Ivens, Joris 116
- Jacobs, Monika 33f., 49, 54, 58, 62,
205, 229, 353, 354, 380
- Janz, Curt Paul 182f.
- Jarman, Derek 116
- Jessner, Leopold 216
- Johanning, Horst 48

- Jonas, Hans 322
 Joost, Gesche 135
 Jünger, Ernst 61, 343f., 346, 348
 Kafka, Franz 244f.
 Kämper, Birgit 115
 Kant, Immanuel 29, 278, 291,
 293–295, 311f., 326, 330
 Kanzog, Klaus 75f., 114
 Karger, Botho 34, 188
 Kästner, Erich 38
 Kerr, Alfred 30, 87, 204, 206–208,
 210–212, 214f., 218–221, 283,
 326, 329–331, 335, 354
 Kerr, Judith 206, 216
 Kerr, Julia 219f.
 Kerr, Michael 216, 221
 Kersting, Georg Friedrich 191
 Keuken, Johan van der 72
 Klaus, Elisabeth 69
 Klein, Pater 35
 Kleist, Heinrich von 157–159
 Kluge, Alexander 72
 Knopp, Guido 139
 Kock, Hans-Werner 37
 Koestler, Arthur 61
 Kolbe, Uwe 269
 Komatzki, Lothar 205f.
 König, Michael 21f., 326
 Körner, Diana 242
 Kramer, Harry 38
 Kramer, Sven 73, 116, 148
 Kranefuss, Annelen 285
 Krieg, Peter 142f.
 Krippendorff, Ekkehart 298f.
 Kristeva, Julia 145
 Krohn, Bill 73
 Krug, Manfred 240, 242f.
 Kuczynski, Jürgen 230
 Kuhn, Markus 79f., 84
 Kwoll, Werner 179
 Langgässer, Elisabeth 322
 Lanzmann, Claude 316
 Le Corbusier 249, 255
 Lem, Stanislaw 292
 Lenin, Wladimir Iljitsch 217
 Lessing, Gotthold Ephraim 212
 Lessing, Theodor 223
 Leuwen-Beck, Inés 198, 201f.
 Levi, Primo 318, 324
 Lichtenberg, Georg Christoph 30,
 52, 163–165, 166–173, 325f.,
 328–331, 354
 Liebermann, Max 228
 Lilienthal, Otto 53
 Lipp, Thorolf 128
 Lopate, Philip 120, 133, 141
 Lorenz, Konrad 311
 Luft, Friedrich 48
 Lukács, Georg 85–90, 92f., 97, 100,
 102, 120, 145
 Mahler, Karl 256
 Makibi Enomiya-Lassalle, Hugo 61
 Mann, Heinrich 198

- Mann, Thomas 59
Maria Theresia 16
Marker, Chris 72, 76, 112–119, 135
Markus, Kuhn 79
Marx, Karl 257f.
Matić, Peter 207, 210, 326
May, Gisela 273
Mekas, Jonas 119
Menge, Wolfgang 243
Mengs, Raphael 23
Menzel, Adolph von 212, 288
Metternich, Klemens Wenzel Lo-
thar von 286
Michaelis, Rolf 48
Mikos, Lothar 68, 82, 137
Miller, Norbert 23f.
Mittell, Jason 31, 81
Möbius, Hanno 76, 107, 121, 126f.,
144, 148, 150, 154
Montaigne, Michel de 71, 119, 140,
142, 150, 153
Montero, David 71, 75, 110, 113,
119, 137
Montinari, Mazzino 182, 185
Mozart, Wolfgang Amadeus 162,
270
Mueller-Stahl, Hagen 38, 275
Müller, Heiner 60, 245, 332
Müller, Matthias 275
Mundhenke, Florian 118, 122, 132,
137
Musil, Robert 120, 228, 283, 340,
343f., 346, 348, 350
Mussolini, Benito 219
Muybridge, Eadweard 67
Nietzsche, Carl Ludwig 181
Nietzsche, Friedrich 53f., 106, 163,
174, 177, 179, 182–185, 187–192,
219, 278, 326f., 329f., 331f., 354
Otterson, Heinz 40
Pantenburg, Volker 73
Papazian, Elizabeth A. 119
Pascal, Blaise 96f.
Pasolini, Pier Paolo 118
Paulus (Apostel) 64f.
Pfammatter, René 72f.
Picasso, Pablo 220
Pilatus, Pontius 89
Piscator, Erwin 38, 216–218
Popper, Karl 278, 311
Popper, Leo 85, 93
Prokop, Siegfried 273
Rajewsky, Irina 146f.
Rascaroli, Laura 72, 118, 130, 140,
154
Rathenau, Emil 56, 226, 229, 230,
326, 330f., 335
Rathenau, Walther 56, 60, 198,
207, 222–231, 283, 326, 330f.,
335
Reich-Ranicki, Marcel 205, 211,
274

-
- Reinhardt, Max 198
 Reiss, Karin 62
 Renov, Michael 120
 Resnais, Alain 322f.
 Richter, Carola 380
 Richter, Hans 108–111, 113, 120f.,
 129, 146f., 151, 153, 218
 Riethmüller, Pit 338
 Rietzschel, Thomas 262f.
 Ritter, Heinz 48
 Rohr, Mathilde von 289
 Roth, Dieter 159
 Roth, Wilhelm 114, 128, 134, 152
 Rühm, Gerhard 44f., 163, 353
 Runge, Miriam 30, 235
 Sachs, Nelly 61, 317, 319–322
 Sahl, Hans 210
 Sander, Otto 44, 205, 286, 326
 Sartre, Jean-Paul 61
 Schäfer, Ann 307f.
 Schaub, Martin 125
 Schauer, Bernd 315
 Scheidgen, Irina 79f., 84
 Scherer, Christina 72, 75–77, 84,
 116f., 130, 133, 137–139, 141,
 143f., 148f., 153, 334
 Schiller, Friedrich von 216
 Schinkel, Karl Friedrich 65
 Schlegel, August Wilhelm 212
 Schlegel, Friedrich 212
 Schlegel, Hans-Joachim 106
 Schlöndorff, Volker 323
 Schmidt-Rottluff, Karl 38
 Schmidt, Siegfried J. 79f.
 Schmieder, Falko 381
 Schneider, Reinhold 322
 Schnell, Robert Wolfgang 40
 Schoeller, Wilfried F. 266, 269
 Schopenhauer, Arthur 278
 Schreitmüller, Andreas 114, 140,
 143, 152, 155
 Schröder-Sonnenstern, Friedrich 44
 Schroeter, Corona 298
 Schulin, Ernst 223, 225, 230
 Schumann, Robert 209, 218
 Schütte, Uwe 30, 291–293
 Schwarze, Michael 40
 Sebald, W.G. 30, 52, 196, 198f.,
 271, 290–295, 354
 Seghers, Anna 348
 Siebenhaar, Klaus 87
 Sokrates 279
 Sombart, Nicolaus 275
 Sophokles 62
 Soutter, Louis 323
 Spielberg, Steven 316
 Spinoza, Baruch de 93
 Stalin, Josef Wissarionowitsch 240,
 258, 323
 Stampfer, Friedrich 231
 Stechardt, Maria Dorothea 171
 Stein, Charlotte von 301, 303, 310
 Sternheim, Carl 30, 193–201, 203f.,
 326, 329–334, 354
 Steyerl, Hito 116, 120

- Strawinsky, Igor 226
Szondi, Peter 324
- Taut, Bruno 249, 254
Thomas, Dessislava 117
Thon, Ute 260
Tode, Thomas 73, 114–116, 118,
 129, 148
Toldy, Gábor 336
Toller, Ernst 216, 217
Tomm, Jürgen 27, 34, 49, 51, 55,
 62, 157, 248, 283f., 306, 309, 334
Tonger-Erk, Lily 146
Tonnemacher, Jan 380
Trakl, Georg 263f., 269
Trissenhaar, Elisabeth 64
- Ulbricht, Walter 254
- Varnhagen, Rahel 283
Vogt, Guntram 114
- Wadtke, Axel 214
Wagner, Alexander 178
Wagner, Richard 178, 183, 187
Wameling, Gerd 64, 229, 326
Warshow, Robert 68
- Weber, Max 100
Weber, Nicola Valeska 79f., 84
Wedekind, Frank 198, 216
Wedekind, Tilly 198
Wegner, Sabine 213
Weibel, Paul 48
Welzien, Leo 160
Werner, Fritz 288
Wieland, Christoph Martin 304
Wiener, Oswald 51, 158–160, 163,
 354
Wilhelm II. 253
Winckelmann, Johann Joachim
 9–15, 22f., 25f., 55, 326f., 333f.,
 336
Wittgenstein, Ludwig 59, 173,
 343f., 346, 348
Wolf, Christa 269
Wolf, Fritz 127
Wulff, Constantin 75, 78, 115, 120,
 126f.
- Zein, Kristin 41
Zima, Peter V. 70, 73, 78, 141
Zweig, Arnold 202
Zweig, Stefan 229