

NachBilder der Wende

Herausgegeben
von

Inge Stephan
und Alexandra Tacke



2008

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Inhalt

Einleitung <i>von Inge Stephan und Alexandra Tacke</i>	7
I. Textwendungen & ‚Wenderomane‘	
„Es geht um Christa Wolf“? Die Logik des deutsch-deutschen Literaturstreits <i>von Markus Job</i>	17
Zu Günter Grass' Roman <i>Ein weites Feld</i> <i>von Alexandra Pontzen</i>	33
Heiner Müllers Dunkelzone der Erinnerung im Kontext seiner ‚Vater‘-Texte <i>von Kristin Schulz</i>	46
<i>Nichts als das?</i> Christoph Brumme erzählt eine autoritäre Erziehung <i>von Birgit Dabke</i>	60
II. Kolonialfantasien & ‚Heimat‘-Konstruktionen	
Der Kolonialisierungs-Diskurs in der Literatur nach 1990 <i>von Andrea Geier</i>	70
Fotografische Erinnerungsräume bei Monika Maron und Sophie Calle <i>von Svea Bräunert</i>	84
Die Wende als Dekonstruktion von Heimat – Fritz Katers <i>Fight City. Vineta.</i> <i>von Sylvia Müller</i>	104
„Auf den Zahn fühlen“ – Zahntechnologien und Staatsgewalt in der DDR und in der Wendezeit <i>von Susann Neuenfeldt</i>	120
Orientalisierung der DDR? Emine Sevgi Özdamars <i>Seltsame Sterne starren zur Erde</i> <i>von Sonja E. Klocke</i>	141

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

Umschlagabbildung:
Schwarz Rot Gold, 1998, Berlin, Reichstagsgebäude
© Gerhard Richter (Foto: Erik-Jan Ouwerkerk, Berlin).
Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

© 2008 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln, www.boehlau.de

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist unzulässig.

Druck und Bindung: CPI Koninklijke Wöhrmann, Zutphen
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in the Netherlands

ISBN 978-3-412-20083-1

III. ‚Deutschland Neu(n) Null‘ im Film

Historiografie als <i>Déraillement</i> . Zu Godards <i>Allemagne Neuf Zéro</i> von Ute Holl	161
Abschied ohne Ankunft. Der frühe Wendefilm von Manuel Köppen	174
Found Footage in <i>Der Rote Elvis & ostPUNK! – too much future</i> von Reik Möller	198
Der horchende Blick. Donnersmarcks <i>Das Leben der Anderen</i> von Alke Vierck	214
Miss-Töne im deutsch-deutschen Einigungsprozess. <i>Die Schönste aus Bitterfeld & Sag mir, wo die Schönen sind...</i> von Inge Stephan	237
IV. Kunst ‚Made in Germany‘	
Wendekunst – Kunstwende. Zeitgenössische Kunst aus Deutschland nach 1989 von Lydia Strauß	264
Gerhard Richters Wandbild <i>Schwarz Rot Gold</i> im Berliner Reichstagsgebäude von Uwe Fleckner	283
Die Mauer im Kopf. Mauerbau & -fall im kollektiven Gedächtnis von Alexandra Tacke	301
<i>Mauer durchs Herz</i> . Inszenierungen von Zeitzeug/innen-Wissen in der Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen von Florian Kappeler und Christoph Schaub	319
Täuschende Spuren, Spuren der Täuschung. Thomas Demands Nachbilder der Wende von Susanne Baackmann	330
Abbildungsnachweise	347
Verfasser/innen	350

Einleitung

von Inge Stephan und Alexandra Tacke

Was man als kollektives Gedächtnis bezeichnet, ist kein Erinnern, sondern ein Sicheinigen – darauf, daß *dieses* wichtig sei, daß sich eine Geschichte so und nicht anders zugetragen habe, samt den Bildern, mit deren Hilfe die Geschichte in unseren Köpfen befestigt wird. Ideologien schaffen fundierende Archive repräsentativer Bilder, die gemeinschaftliche Vorstellungen von dem, was bedeutsam sei, auf eine Formel bringen und voraussehbare Gedanken und Empfindungen auslösen.¹

Susan Sontag

Im Herbst 2009 jährt sich zum zwanzigsten Mal der Mauerfall, der einen rasanten politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Transformationsprozess in Gang gesetzt und am 3. Oktober 1990 zur deutschen (Wieder-)Vereinigung² geführt hat. Nach dem anfänglichen Jubel kamen schnell auch Ängste auf. Ein neues, starkes Deutschland mitten im Herzen von Europa wurde nicht nur vom Ausland mit Sorge beobachtet, sondern auch von deutschen Intellektuellen kritisch hinterfragt. ‚Deutschland Neu(n) Null‘ schien eine Chance, aber auch eine Gefahr. Deutlich lassen sich diese ambivalenten Einschätzungen an der kontrovers geführten Debatte um einen möglichen Hauptstadumzug ablesen.³ Die einen sahen in Bonn ein Symbol für den demokratischen Neubeginn nach dem Zweiten Weltkrieg, für Westbindung und Föderalismus und plädierten für Bleiben, während die anderen sich von einem Umzug nach Berlin die Möglichkeit versprachen, verstärkt an politische Tiefen der deutschen Geschichte wie die NS-Vergangenheit erinnern zu können. Mit einer knappen Mehrheit von 338 zu 320 Stimmen fiel am 20. Juni 1991 – trotz aller Bedenken – die Entscheidung für Berlin als neue Hauptstadt. Die ‚Berliner Republik‘ entstand und mit ihr der Wunsch nach einer neuen nationalen Identität.

Die Beschäftigung mit der Identität der Deutschen war damit nicht mehr nur ein Thema der Rechten – wie es einige Jahre zuvor noch im Historikerstreit zu beobachten gewesen war. Auch Sozialdemokraten und Liberale vertraten die Auffassung, dass eine „nationale Identität [...] normal und gesund“⁴ sei. Dass die neue Identität nur durch eine Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte entstehen konnte, war klar, denn schließlich legitimiert sich jede

- 38 Zur Vorstellung eines Staates, der Sozialismus *spielt*, passen auch Hinweise auf Konsumgüter der DDR in *Seltsame Sterne*, die an Kinderspielzeug erinnern und Unschuldigkeit der Bürger insinuieren. (ebd., S. 19 u. 35)
- 39 Die Vorstellung, dass eine künstlerische Form dem Ausprobieren politischer Möglichkeiten dienen kann, erinnert an Christa Wolfs bereits 1968 entwickelte Gedanken. (Christa Wolf: Lesen und Schreiben. Neue Sammlung. Darmstadt/Neuwied 1980 [1968], S. 9-48, besonders S. 47f.)
- 40 Wenngleich die Darstellung der politischen Zustände in der Türkei in *Seltsame Sterne* vergleichsweise geringen Raum einnimmt, erklärt die Ich-Erzählerin dennoch ihre Abreise aus der Türkei mit den dortigen politischen Verhältnissen. (Özdamar (wie Anm. 1), S. 23)
- 41 Vgl. Edward W. Said: Orientalism. New York 1979 [1978], S. 26.
- 42 Ebd., S. 27.
- 43 Während die Erzählerin in ihren Vergleichen zwischen Ostberlin und Istanbul auch Unterschiede festhält (Özdamar (wie Anm. 1), S. 147 u. 164f.), erscheint der Osten der Stadt unvergleichlich näher an ihrer türkischen Heimat als der Westen, dessen kulturelle Verbindungen zur Türkei sich auf die türkischen Immigranten, die in Parallelgesellschaften in Westberlin zu Hause sind, beschränken.
- 44 Vgl. ebd., S. 152 u. 228.
- 45 Vgl. Said (wie Anm. 42).
- 46 Vgl. Özdamar (wie Anm. 1), S. 104, 105 u. 118.
- 47 Vgl. ebd., S. 57 u. besonders 221.
- 48 Dieses sowohl unter den Intellektuellen in der DDR anklingende als auch unter den links-liberalen im Westen ausgelebte Phänomen evoziert den von Homi Bhabha identifizierten postkolonialen Bourgeois „who looks uncannily like the metropolitan intellectual – [and] the ambivalence of [his] desire for the Other.“ (Homi Bhabha: The Location of Culture. London/New York 2005 [1994], S. 72.)
- 49 Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Köln 1999 [1992], S. 419.

III. ‚Deutschland Neu(n) Null‘ im Film

Historiografie als Dérailonnement

Zu Godards *Allemagne Neuf Zéro* (1991)

von Ute Holl

Kriege zertrümmern die Welt und im Trümmerfeld geht ein Gespenst um.

Nicht geboren im Krieg, auch im Frieden gesichtet, seit lange.

Schrecklich den Herrschenden, aber den Kindern der Vorstädte freundlich.

Lugend in ärmlicher Küche kopfschüttelnd in halbleere Speisen.

Abpassend dann die Erschöpften am Gatter der Gruben und Werften.

Bertolt Brecht: *Das Manifest*

Ein Gespenst geht um in Godards Film *Allemagne Neuf Zéro*, ein aufgewachter Schläfer, ein reaktivierter Agent, ein Wiedergänger, ein Unausgeträumter. Er wandert an den offenen Grenzen Deutschlands entlang wie an offenen Wunden, passt die Erschöpften der Gruben und Werften ab, fragt, was Grenzen seien und was ein Glück, denn das Glück erscheint in *Neuf Zéro* als Korrespondenz zwischen Orient und Okzident: die Couch, auf der beide liegen, der gemeinsame Raum ihrer Träume. Godards Film geht mit analytischer Präzision vor und realisiert Sigmund Freuds Geschichtsphilosophie einer Rückkehr der Geschichte im Wiederaufbrechen und Wiederherstellen alter Grenzen. In diesen Wiederholungen sieht Freud eine alte Leidenschaft der Geschichte selbst: „Die Geschichte liebt solche Wiederherstellungen, in denen spätere Verschmelzungen rückgängig gemacht werden und frühere Trennungen wieder hervortreten“¹. Auch Godards Film reißt Oberflächen auf, um darunterliegende ältere historische Kräftefelder freizulegen. *Allemagne Neuf Zéro* sucht nicht nur, sondern schlägt historische Zäsuren in Bilder, in Musik, in Texte, in Landschaften und sogar quer durch die Körper seiner Protagonisten, um an der Generallinie laufender Zeit zwischen Lüneburg und Hof, zwischen Weimar und Potsdam im Neuen das Alte und im alten das neue Deutschland sichtbar werden zu lassen. Insofern evozieren die

Nachbilder, die dieser Film zeigt, immer auch einstige Vorbilder, historische Entwürfe einer Heterotopie Deutschland.

1. Mit den Augen des Westens

Bilder bilden ihre eigene Geschichte. Bilder und Töne aus Filmen, Kompositionen und Texten sind in Godards Film nicht an die Kette ihrer Herkunft gelegt, sondern streuen, wie die EX-AGENTEN, herrenlos durch den Film, um zu erinnern: an ein audiovisuelles Archiv ‚Deutschland‘, dessen Zustand trostlos, dessen Grenzen durchlässig sind, das jedoch gerade als Kino unsere Gefühle als treue Diener unserer Leidenschaften und als Agenten der Geschichte auf den Plan ruft: „nos sensations ces fidèles servantes de nos passions“, wie es heißt, irgendwo bei Joseph Conrad:

Je ne sais pas
des sensations
je dirais
c'était dans Conrad
je crois sous les yeux de l'occident.²

Diese Augen aus dem Westen, *les yeux de l'occident*, sind nicht einfach nur Kino-Augen, sondern spezifisch französische, wie sie, seit Hegels Diagnose, in einer kritisch reflektierenden Geschichtsschreibung der Franzosen „nicht die Geschichte selbst [...], sondern eine Geschichte der Geschichte und eine Beurteilung der geschichtlichen Erzählung und Untersuchung ihrer Wahrheit und Glaubwürdigkeit liefern“³. Deutschland-Bilder, Deutschland-Zitate, Deutschland-Geschichten des Kinos sind in Godards historischer Filmkritik zusammengesetzt zu Brechungen und Verzerrungen aus Leidenschaft.

Dass mit den Augen des Westens jedoch nicht nur französische Sichtweisen gemeint sind, sondern auch die eines Deutschland-West im Unterschied zu ostdeutschen Blicken, legt der Film wiederum listig als Falle in jedes seiner Bilder: Wenn Godard 1990 zurückkehrt zum Nullpunkt deutscher Geschichte, nochmal zur Mitte, nochmal nach Berlin, dann legt er da nicht nur, wie Rossellini, ein Trümmerfeld frei, sondern eine Serie von blinden Flecken: mit den Augen des Westens lässt sich nämlich genau da nichts wiedererkennen, wo Godard zu filmen beginnt, im Osten Berlins, in der alten DDR, als man ihr gerade mit der Tür ins Haus gefallen war. Fremd bleibt der Osten

und im Imaginären für Westler nicht assimilierbar. Wo Es war, soll Ich werden, wo Ost war, soll West werden: dagegen sträubt sich *Allemagne Neuf Zéro*. Verlangt Passion. Zapft das System Optisch-Ubw an. Lässt Stimmen als Objekt klein-allemande unser Nomadenherz fesseln. *Allemagne Neuf Zéro* ist eine Rekonstruktion historisch unterschiedlicher Sichtbarkeiten. Was mit den Augen des Ostens gesehen wurde, versucht Godard als Negativ und Nachbild in aller Augen zu rekonstruieren. Dafür bleiben die Leidenschaften im Westen weitgehend taub. Mit den Augen des Westens hingegen lässt Godard deutsche Geschichte immer nur da wiedererkennen, wo deutsche Kinobilder auftauchen: also vor allem in Amerika.

2. Formen filmischer Nachbilder

Das allererste Bild des Films bereits, jene Einstellung auf ein nebliges Moor, wiederholt folgerichtig die berühmte Einstellung des Verrats aus Murnaus erstem amerikanischen Film, der von einer mörderischen Leidenschaft zwischen Stadt und Land handelt und die Augen nach Osten richtet: *Sunrise. Finis Germaniae*. Deutschlands Grenzen, heißt das auch, verlaufen mitten durch die USA. Dagegen setzt *Neuf Zéro* dezidiert *Das Glück*, das aus dem Osten kommt und wiederkehren könnte, Bilder aus Alexander Medwedkins Film. Unter den Augen des Ostens und unter den Augen des Westens werden Bilder in Godards Film prinzipiell zu Nachbildern, die Kinoerinnerungen als unheimliche Gespenster der Geschichte der Imaginationen wach machen. Kein Semantisches an den Filmbildern, sondern Licht, Bewegungen, Einstellungen und Stimmen werden als Wahrnehmung aufgerufen und rufen zugleich Korrespondenzen zu subjektiven Bild-Archiven ab. Das Gleiche gilt für die Musik, die nur in Fetzen erklingt, abgerissene Räume als akustische Utopien: Bach, Hindemith oder Scelsis Zwölftonmusik zwischen Fernost und Mitteleuropa. Unter diesen Prozeduren unterscheiden sich mentale Ost-Bild-Archive von West-Bild-Archiven.

Grundsätzlich sind es drei Bildtypen oder drei Arten von Schichten, mit denen Godard auf diese Weise eine Gedächtnisstruktur des Deutschen sichtbar macht: Eine erste Schicht von Filmsequenzen sind solche, die als kontrastreiche Schwarzweiß-Sequenzen in unterschiedlicher Weise verzerrt in den Film geschnitten sind. Dabei hat Godard – wie er es bereits in seinem ersten Kinogeschichtsbuch tat⁴

– die Grauwerte aus den Bildern genommen, so dass die Bilder wie Schablonen wirken, und, wenn man sie lange genug angeschaut hat, selbst als Nachbilder funktionieren, ihre eigenen Negative im Kopf generieren. Zum Teil sind die Sequenzen außerdem als Einzelbilder oder in Zeitlupen in den Film eingeschnitten. Unter diesen verfremdeten Beispielen finden sich vor allem die Filme der Deutschlandflüchtigen, der Exilanten, Einstellungen aus Murnaus *Faust*, Fritz Langs *Dr. Mabuse*-Filmen, *Die Nibelungen* und *Metropolis*, Karl Grunes *Die Straße*. In diesem Kontext flicht Godard immer wieder Hinweise auf die Lichtarbeit ein, die Karl Freunds beispielsweise. Unter diesen Ausschnitten taucht wiederholt auch *Germania Anno Zero* von Roberto Rossellini auf. Im Unterschied zu solchen West-Geschichten sind Ausschnitte aus Filmen der DDR und der UdSSR geschnitten: Frank Beyers *Nackt unter Wölfen* beispielsweise, Nachkriegs-DEFA-Filme. Die rohe Qualität der Bilder lässt Ost- und Westfilme in Bewegungsmustern und Gestalten ähnlich werden. Eine Art Untergruppe zu diesen historischen Einstellungen bilden eine ganze Reihe von Wochenschau-Aufnahmen und dokumentarischen Filmen, die mitunter sogar durch Bewegungsanschlüsse oder Schuss-Gegenschuss-Montagen an den Blickraum von 1990 geschnitten sind: Die Protagonisten der Wende-Geschichte scheinen plötzlich auf Clara Zetkin zu schauen, die eine Rede in den Straßen Berlins hält, sie scheinen die Sprengung der Brücke von Remagen zu beobachten und in die Bilder aus Bergen-Belsen von 1945 verwickelt zu werden. Während sich der verschlafene Agent Konrad Witrowsky, den Eddy Constantine spielt, nach Weimar durchschlägt, kommen ihm noch einmal, in Zeitlupe, die Weimarer entgegen, die 1945 nach Buchenwald geführt wurden, wo sie hinter vorgehaltenen Taschentüchern das sahen, was sie in ihrer Nähe nicht gewusst haben wollten. Zwischen alle diese Bilder setzt Godard *Das Glück* von Medwedkin mit allen Grauwerten und feinen Zwischentönen.

Eine weitere Schicht des Films *Allemagne Neu Zéro* bilden Szenen, in denen Farben und Bewegungen aus Aufnahmen und Bildern des ‚Dritten Reiches‘ in den Film geschnitten sind, aus Veit Harlans *Kolberg* etwa, und deren Wiederholung oder Zitate im neuen deutschen Kino, in Rainer Werner Fassbinders *Lili Marleen*. Auch hier ist es die sinnliche Wahrnehmung jenseits aller historischen Begriffe und Daterbarkeiten, die sich als physiologische Rezeption fortsetzt, die Erinnerungen generiert und damit auf nicht gewusste oder unbewusste Kontinuitäten verweist, in denen sich eine weitere mediale List der Geschichte manifestiert: Geschichtliches an den Bildern, die

Röte des Rots von Agfacolor nehmen wir sehr viel genauer wahr, als es unser historisches Bewusstsein wahrhaben will. Insofern sind wir alle irgendwie Weimarer Bürger. Wie in der ersten Kategorie wird dabei unser Blick auf Bilder gewissermaßen auf die Probe gestellt: Sehen wir mit den Augen des Westens oder mit solchen des Ostens, sehen wir Westfilme oder Ostfilme, haben wir es mit einer Nazi-Ufa-Produktion zu tun oder einer Reinszenierung nationalsozialistischer Filmästhetik im Nachkriegsfilm? Ist die heroische Unteransicht einer Frau in Uniform vor dem Stacheldraht Buchenwalds eine Aufnahme aus dem Archiv der SS oder ein Bild, das die Befreier bei ihrer Ankunft machten?

Eine letzte und nur sehr schwer zu identifizierende Form der Erinnerung bilden solche Film-Szenen, die als nachgestellte Sequenzen, als Ähnlichkeiten in Gesten, Blicken und Kamerabewegungen in die Wanderungen des Protagonisten Witrowsky hineinragen. Die trillerpfeifenden Erzieherinnen aus der frühen Fassung der *Mädchen in Uniform* tauchen im Berliner Hotel als Personal wieder auf und werden damit zu Antagonistinnen der Hotelmädchen aus Godards *Alphaville*, die Lemmy Caution routinemäßig bezirzten, um seine Passionen in den Dienst eines staatlichen Zentralgedächtnisses zu stellen. Filme korrespondieren auf diese Weise untereinander, mithilfe von Farben, Bewegungen und Bildkompositionen, mithilfe von Stimmen und mithilfe der vielfältigen Identitäten, die menschliche Körper annehmen können: Witrowsky wird in *Allemagne Neuf Zéro* mit jeder Bewegung und mit jedem Satz daran erinnern, dass er als Eddy Constantine immer ein Nachbild von Lemmy Caution aus *Alphaville* bleiben wird, jenem Grenzüberschreiter zwischen Kommunismus und Kapitalismus, Zukunft und Vergangenheit, Science und Fiction.

Bilder dieser dritten Art sind Nachstellungen der Geschichte – in jenem doppelten Sinne, der nichts mit re-enactment zu tun hat, aber alles mit Fallenstellen. Sie sind nur sehr schwer zu identifizieren, insbesondere wenn man nicht über jenen enormen Kinobilderschatz Godards verfügt. *Allemagne Neuf Zéro* verlässt sich auf die Funktionen eines filmisch Unbewussten, im Wiederholen von Bildern, im Nachholen von Bildern Korrespondenzen quer durch die Geschichte herzustellen und damit medial Geschichte zu schreiben. Manchmal jedoch werden solche Korrespondenzen auch nachdrücklich hergestellt: Gegen Ende hören wir einen letzten Gruß von *Marlene*, aus Maximilian Schells grandiosem bildlosen Porträt der Schauspielerin: „Ich habe heute noch die Nostalgie für Babelsberg.“ Godard lässt noch einmal diese Stimme der Dietrich als die einer Frau unter Ein-

fluss hören, Svengali Joes Engel, derjenigen, die dennoch autonom blieb zwischen Paris und Berlin, zwischen Männern und Frauen, zwischen Friedensfilmen und Kriegskino, zwischen Blick und Stimme. Auch an Marlenes Stelle wandert Konrad Witrowsky an den Rissen des geteilten Kinodeutschlands entlang. Deutsche Geschichte ist einerseits die der Ufa, andererseits die der DEFA. Deren Teilung stellt die Geschichte der Teilung des deutschen Geistes dar. *Finis Germaniae*.

Godards Film untersucht, wie durchlässig die Grenzen des Imaginären deutscher Geschichte sind. Die neue Stunde Null von 1990 bringt nämlich auch die Spaltung deutscher Erinnerungskultur und ihre Formierung durch die Zugehörigkeit zu Blöcken zurück an die Oberfläche. Das zeigen die eingeschnittenen vermeintlich dokumentarischen Bilder: im Westen Entnazifizierung und Re-education, im Osten nationale Mahn- und Gedenkstätten und staatlich institutionalisierte Widerstandskultur. Beiderseits der Grenze erweist sich Nachkriegskino als Strategie mnemopolitischer Gleichschaltung. Erinnerung soll inszeniert und automatisiert werden im Dienst der Machthaberei. Unterschieden werden, auch für die Malerei, richtige Bilder und falsche, Staatskunst und Liebeskunst. Hier dürfen die Franzosen, nach Hegel Meister der „Beurteilung der geschichtlichen Erzählung und Untersuchung in ihrer Wahrheit und Glaubwürdigkeit“⁵, im *cinéma vérité* endlich sagen, was los ist in Deutschland: Geschichte ohne Leidenschaft, vermutlich sogar Geschichte aus Mangel an richtigem Leiden:

J'accuse les dirigeants
de l'est
d'avoir passé
leur adolescence
à Dachau
et ceux de l'ouest
disent la messe
comme s'ils faisaient
leur marché dans une foire.⁶

Das sagt das Mädchen Delphine im Film, jene ebenfalls hybride Figur, die sich aus der Deutschlandreisenden Madame de Stael und deren biografisch inspirierter literarischer Persona Delphine zusammensetzt, aber freilich auch an die grandiose Regisseurin und Schauspielerin des französischen Kinos der Erinnerung, an Delphine Seyrig erinnert. Jene Delphine in *Allemagne Neuf Zéro* antwortet mit diesem schroffen Satz einer weiteren Figur, die ebenfalls aus literarischen, filmischen und historischen Schichten zusammengesetzt ist: von

Zelten, der Variation eines Grafen aus Jean Giraudoux' Roman *Siegfried*, der 1922 zum ersten Mal erschien und auch in diesem Jahr spielt. Dieser Nachrichtenagent, Kiffer und Münchner Umstürzler, ist Held einer weiteren Deutschland-Agenten-Geschichte, in der es von Plagiaten, Fälschungen und Betrügereien nur so wimmelt. Da heißt es aber auch: „Deutschland ist ein großes humanes und poetisches Land, auf das die meisten Deutschen heute freiwillig verzichten, für das ich jedoch noch keinen vollwertigen Ersatz gefunden habe, trotz vielfältiger Suche, die mich bis nach Cincinnati und Granada führte.“⁷ Giraudoux' *Siegfried* ist eine französisch-deutsche, westöstliche Identitätsverwechslung und Godard assimiliert in seinem Film weite Textstrecken aus dem Roman, die, siebzig Jahre später, überraschend zeitgemäß klingen.

Bilder und Texte in Godards Film weben ihre eigene Geschichte. Den Verweisen als Fäden zu folgen, sie als Spuren zu sichern, in Karteikarten zu ordnen hieße jedoch, der List des Films auf den Leim zu gehen. Nicht die Feststellung der Zitate, sondern die Entfesselung vielfältiger Relationen als Wahrnehmung von konkreter Geschichtlichkeit propagieren die Bilder. Lediglich an dieser Stelle allerdings könnte man verführt sein, doch einmal die Signifikanz einer Auslassung zu untersuchen, der Bedeutung einer Leerstelle im Film nachzugehen: der Verweis auf Giraudoux ruft unweigerlich denjenigen unter frankofonen Kennern deutscher Kultur ins Gedächtnis, den anzutreffen auf den Reisen zwischen Berlin und Weimar jeden Doppelnull-Neu-Agentenfilm aus der Balance gebracht hätte. Ausgelassen wie sonst nur Eckermann und Ettersberg in den Bildern von *Allemagne Neuf Zéro* ist Jorge Semprun. Die Geschichte deutscher Nachbilder ist auch bei Godard eine symptomatische.

3. Historiografie der Agenten

In *Allemagne Neuf Zéro* konkurrieren zwei deutsche Modelle der Geschichtsschreibung, und mitunter lässt sich sogar denken, dass sie als komplementäre auftreten: das Modell Freuds und dasjenige Hegels. Mit dem Freud-Modell organisiert Godard die Bildmontage, Hegel nimmt er im Namen der Passionen seiner Protagonisten in den Dienst. Aus einem *dépaysement*⁸ von Freud und Hegel gewinnt Godard eine Ästhetik der Geschichte als Déraisonnement, und eine Filmtheorie der Agenten als Subjekte gesellschaftlicher Prozeduren.

Sigmund Freud unterscheidet in seinem Text über die monotheistische Religion eine materielle und eine historische Wahrheit. Während die erste lediglich den Fortschritt in der Geschichte chronologisch sich vollziehen sieht, liegt historische Wahrheit für Freud darin, in Lücken, Rissen und Zäsuren an der Oberfläche von Landschaften, Texten, Architekturen oder Namen Prozesse der Entstellungen zu entdecken und selbst Zwangs- und Wahnvorstellungen als Symptomatisches in der Geschichte anzuerkennen.⁹ Das scheint exakt die Genauigkeit einer Form sinnlicher Spurensuche zu beschreiben, die filmische Historiografie als leidenschaftliche leisten kann. Im Sinne einer solchen Geschichtsanalyse hatte Godard bereits am Anfang seiner *Histoire(s) du Cinema* erklärt: „Das Kino ersetzt unseren Blick durch eine Welt im Einklang mit unseren Wünschen – *Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs*.“¹⁰ In *Allemagne Neuf Zéro* ist gegen solches Geschichtsverständnis das Konzept Hegels gestellt, welcher Weltgeschichte als einen langen Marsch des Weltgeistes zu sich selbst begriff, getragen und vermittelt durch die Herrschaft der Vernunft. Kinogeschichte muss sich für solchen Prozess interessieren, insofern die List der Vernunft darin besteht, Leidenschaften, Begehren und auch Unvernunft in den Dienst zu nehmen, im eigenen Interesse wirken zu lassen und die Passionen der Einzelnen für sich in „Gegensatz und Kampf, [...] in die Gefahr“¹¹ zu schicken, während sich die allgemeinen Ideen „unangegriffen und unbeschädigt im Hintergrund“¹² halten. Ganz genauso funktioniert ja das Kino selbst, das seine allgemeinen Ideen auch nur durch Verhalten, durch Handeln, durch Gesten und Mimik konkreter Physiognomien physischer Menschen realisieren kann. Menschen in Kino sind immer, könnte man mit Hegel/Godard sagen, Agenten einer Geschichte der Sichtbarkeit, und damit ist es kein Wunder, dass im Geschichtsbild von *Neuf Zéro* vor allem Agenten auftreten, Agenten Texte vortragen und Agenten von Agenten berichten.

Zu ihnen gehört zuerst der Kinoagent Lemmy Caution alias Eddy Constantine, der als vergessener Ostagent Konrad Witrowsky aufgestöbert wird. In seinem Blick überlagern sich Ost und West als melancholische Sichten auf einen verlorenen kalten Krieg mit seinen verlorenen Liebesmöglichkeiten für kalte Krieger, die Constantine, polylingual, mit etwas versoffener Stimme in Gedichten aller möglichen Ost-West-Zungen hören lässt. Zu den Neuf-Zéro-Agenten gehört ebenso jener Graf Zelten im Film, der Siegfried-Figur Jean Giraudoux', der von Hanns Zischler gespielt wird. Zischer agiert ebenfalls als Doppel- und Dreifachagent auf der Filmebene, insofern er

auch als Übersetzer philosophischer Texte, der er ja ist, in den Film interveniert, wenn er mit der meerjungfräulichen Delphine zusammen Hegels *Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte* ins Französische überträgt. „Die List der Vernunft ist es, die sich der Nicht-Vernunft in der Welt bedient, um sich durchzusetzen“, liest Zischler/Zelten. Dagegen will die Französin lieber „Unvernunft“ übersetzen, „je dirais plutôt la déraison“, und auch an dieser Stelle hat sie Zischler als Agenten deutscher Nachkriegsgeschichte erwischt, denn er geistert nach Godards Logik der Bilder eben nicht nur als Vernunftübersetzer, sondern ebenso als Kinoagent durch die Bilder, erinnert zugleich an den fantastischen oder phantasmatischen Liebhaber, den er in den Filmen von *Allemagne soixante-huit* gab, und an seine Kino-Odyssee entlang der deutsch-deutschen Grenze *Im Lauf der Zeit*, in der er das Gutenbergszeitalter als Epoche gefühlloser Patriarchen zugunsten neuer deutscher Kinoliebe zuende bringen musste. Und noch ein Zischler taucht in den Bilder rückkoppelnder Besatzungsmächte zwischen den Schnitten von *Allemagne Neuf Zéro* auf: Zischler als Jean-Rouch-Übersetzer, als Interpret zwischen einem Nord-Süd, von dem das zwischen Ost-West gefangene Deutschland trotz aller Puschkin-Büsten in Weimar nicht wissen wollte. Alle diese Zischler-Schichten lassen sich nicht von seinen Auftritten in *Allemagne Neuf Zéro* trennen. So folgt Godard der Freudschen List, wenn schon nicht den Überbau, so doch die Unterwelt unserer Wahrnehmung in Aufruhr zu versetzen, Passionen in deutsche Geschichte, Geschichte in deutsche Körper zu injizieren mithilfe der Zischler-Agentur: „Die Geschichte liebt solche Wiederherstellungen...“. Die Geschichte scheint, was Deutschland und seine Kinobilder angeht, zumindest die Wiederherstellung ihrer alten Affären mit Hanns zu lieben.

Im Film wird noch auf viele andere Agenten angespielt, unter anderem auf den legendären Jan Valtin alias Richard Krebs, aus dessen Buch in deutscher und französischer Ausgabe Constantine/Witrowski und ein unbekannter Kontaktmann vorlesen, als sie sich in einer Neu-Ost-Kneipe treffen: *Tagebuch der Hölle* heißt die deutsche Ausgabe, *Sans patries ni frontières* die französische jener Biografie des deutschen Kommunisten und späteren GPU-Agenten, der nach Verhaftung und Folterungen als Doppelagent auch für die Gestapo arbeitete, nach Amerika emigrierte, um später im Auftrag der US-Armee gegen das nationalsozialistische Deutschland und natürlich die alten deutschen Kommunisten ins Feld geschickt zu werden. Es gibt keine richtige Identität im Falschen, und die Ost-West-Grenze als politische und als Weise des Sehens durchkreuzt die physischen Körper,

zerreißt und vervielfältigt sie. Lemmy Caution/Constantine verkörpert Krebs/Valtins Stimme im Film und lässt für einen Moment die Erinnerung an Firelei, dessen Frau, die auf Hinweis der GPU von der Gestapo ermordet wurde, durch alle Zeiten hindurch in jener leidenschaftslosen Nachwende-Kneipe in Ost-Berlin Wirklichkeit werden: als Sehnsucht nach einer Zweiheit, die kein Staat leiden kann, *One plus One*. „Le rêve de l'état est d'être seul, alors que le rêve des individus est d'être deux“, heißt es im Film. Deshalb dürfen Agenten sich nicht verlieben, deshalb verlieben sich Agenten. Deshalb wird jeder Staat durch Leidenschaft aus seinem Status geworfen. Deshalb kann Kino ein anderes Bild der WendeprozEDUREN zeigen als einen staatlich verordneten Zustand. So laufen Godards Grüße und Küsse zwischen Ost und West. So dicht ist Geschichte als filmische Gewoben.

Mit Firelei kommen diejenigen als Agenten in den Blick, an die sich der Film richtet und denen als wahre Agenten der Geschichte der Film gewidmet zu sein scheint: die Mädchen unter fünfundzwanzig – im Übrigen auch ein Zitat aus Giraudoux' *Siegfried*.¹³ Sie lösen alle Handlung in der Welt und ihrer Geschichte aus, und sei es auch nur, indem sie Raum und Anlass für donquichottistische Unterstellungen geben: „Vielleicht sind alle Drachen unseres Lebens nur Prinzessinnen, die darauf warten, uns schön und mutig zu sehen“. Mädchen, das sind zunächst Listen von Namen: Greta, Frieda, Herta, Paula, Claudia, Marussia, Alexandra, Viveca, Griselda, Asta. Aber auch diese Listen sind Listen der Geschichte, angefangen bei dem Namen, der die Serie auslöst, „Dora“, der Name des Konzentrationslagers und jener Mittelbau-Werke, in denen die V2-Rakete gefertigt wurde. Dora aber ist auch der Name von Anna O., die am Ende des Films am Arm eines älteren Herrn mit Freudbärtchen den Bahnsteig entlang kommen wird, und von der es heißt, nicht der erste Traum, sondern der zweite erst habe sie befreit und dem Leben zurückgegeben. Wiederholung, Wiederherstellung, so läuft die Liebe der Geschichte. Auch Dora Pappenheim als Agentin einer Geschichte der rekursiven Konfrontation offener Wunden, Traumata mithin, hat Psychoanalyse initiiert, sie war Freuds Drachen, der ihn denken gemacht hat. Dazwischen zeigen sich Gretchen, Herta, Frieda, Paula als Mädchen, die mit Leichtigkeit die Medien wechseln, die aber das Mediale mitdenken im Namen von *Déraisonnement* und konkreter Sinnlichkeit. Sie formen Geschichte nach ihrem Bild, Geschichte, die Männeragenten lediglich ausagieren, aufschreiben, wiedergeben können. Die Mädchen sind es, die am Landwehrkanal aus dem Rauschen der Stadt eine Botschaft von Rosa Luxemburg destillieren, in der von

der Vorgängigkeit der Sprache die Rede ist, die jedoch in der Rede aktualisiert, inkarniert werden muss. Das ist ziemlich dicht an der Kante utopistischer Klischees entlang konstruiert, denn immer waren es die Mädchen, denen *mann* die Macht der Sinnlichkeit auf den Barrikaden unterstellte und natürlich damit auftrug. Godard macht in seinen Bildern von den Patriotinnen *sans patries ni frontières* jedoch darauf aufmerksam, dass die Prinzessinnen andere geworden sind, dass sie entschieden durch Berlin, Potsdam und Weimar stromern, als Mädchen ohne Uniform, wie es heißt, um in der Genealogie der Frauengestalten eigene Texte und Stimmen zu entwickeln. Und er zeigt sogar, dass solche Mädchen immer schon da gewesen sein werden, wenn er die Einstellung aus Murnaus *Faust* wiederholt, in der sich Camilla Horn durch das Schneegestöber kämpft, eine Bewegung, die sich mit der Zeit ganz von einem Körper abzulösen scheint in reine Energie des Widerstandes. Camilla Horns johannenhaftes Gretchen ist wiederum konfrontiert mit der Vision von Sophie Scholl in einem Deutschland, in dem Vernunft nurmehr die richtige Wahl eines Kleinwagens bedeutet. Dagegen wiederum hält Eddy Constantine sein Bild der rennautofahrenden Tamara de Lempicka, die Frau aus dem Osten, die den deutschen Maxen und Moritzen zeigte, was Leidenschaft kann. Listen von Frauen sind die Mission der schlafenden, träumenden Agenten. Von ganz weit her, aus *Alphaville*, meldet sich dazu Anna Karinas Stimme aus Constantine/Cautions/Witrowkis Gepäck, und flüstert auf solche Agentenliebe noch einmal: „Êtes-vous sûr que c'est vraiment pour me dire tout ça que vous êtes venu?“

4. Geschichte der Stimmen

In *Alphaville* verkündet der zentrale Gedächtnis-Computer, der als elektronische Weltgeistuhr Geschichte und Gesellschaft regelt, mit trockener, tonloser und eben unmenschlicher Stimme: „Il arrive que la réalité soi trop complexe pour la transmission oral“¹⁴: Mitunter sei die Realität zu komplex für eine Übertragung im Oralen. Das lässt sich als Argument für eine filmische Geschichte verstehen, die Bilder, Musik und Geräusche kombiniert, für eine mediale Geschichte, die auf ihre eigenen Verzerrungen der Körper und Stimmen, der Daten und Archive hinweist. Der ton- und trostlosen Stimmenpolitik des Computers aus *Alphaville* stellt *Allemagne Neuf Zéro* eine Vielzahl von aufgezeichneten, ausgesprochenen und unterschiedlich reproduzier-

ten Stimmen entgegen; eine Komplexität, die zeigt, dass im Akustischen und insbesondere in den übertragenen Stimmen jene extreme und unhintergehbare Vergegenwärtigung von Geschichte möglich wird, die besonders resistent gegen lineare Chronologien und besonders empfindlich für eine Historiografie des Symptomatischen bleibt. Das gilt umso mehr, versteht man die Stimme als ein Objekt, das das Subjekts mit der Macht des Begehrens an die Welt knüpft.¹⁵ In *Allemagne Neuf Zéro* ist diese Stimme eine doppelt vielsprachige: Eddy Constantines Stimme, die alle Sprachen amerikanisch und also utopisch-deutsch klingen lässt, und Zischlers Stimme, die zuletzt noch französische Kritik in die deutsche Kultur spielt und – nach Hegels *Raison* – eine entsprechende Heterotopie kritischer Historiografie mitten in Mitte realisiert, die aber gleichzeitig zerfällt in jenes Hin und Her zwischen deutscher und französischer Kultur, zwischen *Hindemith-high brow* und B-Movie, zwischen Träumerei und Agentur. Der Film liebt solche Stimmen, die deutsche Geschichte inkarniert und materialisiert haben werden, als physische Geschichte. In solchen Kino-Stimmen des Films jedoch gibt es kaum Übergänge zwischen Ost und West. Die Ohren des Westens verstehen die russischen Gedichte nicht, die Augen des Westens lesen Geschichte nur linear. Erst und mithilfe des Films werden Stimmen und Bilder gesammelt, die das *Neuf Zéro* in all seine unvereinbaren Ost-West-Facetten zerlegt. Godard liebt solche Wiederherstellungen, in denen spätere Verschmelzungen rückgängig gemacht werden und frühere Trennungen wieder hervortreten.

Anmerkungen

- 1 Sigmund Freud: „Der Mann Moses und die monotheistische Religion“ (1939). In: Ders: *Gesammelte Werke*. Bd. XVI: *Werke aus den Jahren 1932-1939*, Frankfurt a. M. 1999, S. 101-246, hier S. 137f.
- 2 In dieser Reimform zitiert nach Jean-Luc Godard: *Allemagne neuf zéro. Phrases (Sorties d'un film)*. Paris 1998, S. 41f. Übrigens kein besonders sorgfältig gemachtes Buch zum Film.
- 3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Stuttgart 1961, S. 46.
- 4 Vgl. dazu Jean-Luc Godard: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. München 1981. Dieses Verfahren hat außerdem den Vorteil, das Copyright auszusetzen.
- 5 Hegel (wie Anm. 3), S. 46.
- 6 Godard (wie Anm. 2), S. 33.
- 7 Jean Giraudoux: *Siegfried*. Berlin/Frankfurt a. M./Wien 1962, S. 18.
- 8 Zum Begriff des surrealistischen *Dépaysement* vgl. Karlheinz Barck: „Max Ernsts Ästhetik des *dépaysement*. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis dialektischer Bilder.“ In: Klaus Dirscherl (Hrsg.): *Bild und Text im Dialog*. Passau 1993, S. 255-274.
- 9 Vgl. Freud (wie Anm. 1), S. 236ff.
- 10 Jean-Luc Godard: *Histoire(s) du Cinema*. F 1999.
- 11 Hegel (wie Anm. 3), S. 78.
- 12 Ebd.
- 13 Vgl. Giraudoux (wie Anm. 7), S. 137.
- 14 Jean-Luc Godard: *Alphaville*, F 1965.
- 15 Vgl. beispielsweise Mladen Dollar: „Das Objekt Stimme.“ In: Friedrich Kittler, Thomas Macho, Sigrid Eigel (Hrsg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur und Mediengeschichte der Stimme*. Berlin 2002, S. 233-256.