

Wolfgang Beilenhoff / Sabine Hänsgen

ÜBER BILDER SPRECHEN DIE STIMME DES AUTORS IN DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS

Michail Romms *Der gewöhnliche Faschismus* (*Obyknovennyj fašizm*, 1965) gilt in der nachstalinistischen Sowjetunion als der erste umfassende Versuch einer filmischen Reflexion über den Faschismus und implizit auch über die eigene totalitäre Vergangenheit. *Der gewöhnliche Faschismus* gehört zum Genre des Kompilationsfilms, dem Jay Leyda nahezu zeitgleich eine große Untersuchung widmete. Der „Film aus Filmen“ stellt für ihn ein Genre dar, das eine Wiederveröffentlichung historischen Bildmaterials leistet. Dabei wird aus unterschiedlichen Quellen stammendes Material in einen neuen Zusammenhang überführt, der für den Zuschauer im Idealfall einen „verfremdenden Blick“¹ eröffnet:

Eine jede Methode, durch die der Zuschauer dazu veranlasst wird, ihm längst vertraute Bilder so zu betrachten, als hätte er sie noch nie vorher zu Gesicht bekommen, oder durch die das Publikum den tieferen Sinn alter Filmszenen erkennt, ist das Ziel einer richtig verfassten Kompilation. (Leyda 1964, 45 [Übersetzung – WB/SH])

Michail Romm nähert sich in seinem Kompilationsfilm, den er nicht nur als eine Analyse, sondern auch als ein Gespräch mit dem Zuschauer verstand, auf paradoxale Weise dem Trauma der totalitären Vergangenheit. Er greift auf die Bildarchive des Nationalsozialismus, auf die ideologischen Bilder der Selbstdarstellung zurück, um im Prozess ihrer Re-Lektüre ‚gegen den Strich‘ zu einer neuen Einsicht in die Geschichte zu gelangen. Im Folgenden werden wir die spezifischen Strategien untersuchen, mit denen Romm einen Bezug zwischen der Vergangenheit und der eigenen Gegenwart herstellt. Wir möchten danach fragen, mit welchen Verfahren bei der Bearbeitung der Archivaufnahmen ein Effekt der Vergegenwärtigung erzeugt wird, der auch auf ein Evidenzerlebnis im Zuschauer zielt.² Es geht uns also um die mediale Rahmung der Evidenz:

¹ Bis heute wegweisend für die Reflexion der ästhetischen und ethischen Dimension des Verfremdungsbegriffs ist der Aufsatz von Renate Lachmann „Die Verfremdung und das Neue Sehen bei Viktor Šklovskij“ (Lachmann 1970).

² Die Verfahren der Evidenzherstellung werden von uns im Anschluss an die Konzeption des Bandes *Die Listen der Evidenz* (Cuntz / Nitsche / Otto / Spaniol 2006) über das Visuelle hinausgehend auch als Verfahren der sprachlich-medialen Rahmung gefasst.

Welche Rolle spielen insbesondere intermediale Verweiszusammenhänge, wenn das Evidenzerlebnis nicht in den Bildern als solchen zu finden ist, sondern erst über ihre neue Montage und die Kommentierung des vorgefundenen Materials durch die Stimme des Autors erreicht werden soll?

Bei dem Rohmaterial, aus dem Michail Romm für seinen Kompilationsfilm auswählte, handelt es sich um fremdes Material, und zwar um zwei Millionen Meter Film (NS-Wochenschauen, Dokumentarfilme und Kulturfilme), die 1945 von der Roten Armee aus den Beständen des Reichsfilmarchivs konfisziert und nach Moskau transportiert worden waren.³ Dieses Filmmaterial wurde durch Fotografien ergänzt, etwa die Fotoporträts des Hitler-Leibfotografen Heinrich Hoffmann (Herz 1994), die in Ledersäcken auf dem Gelände des Mosfilm-Studios lagerten (Romm 2009, 29), oder private Schnappschüsse von Soldaten der deutschen Wehrmacht, die Jahrzehnte später im Zusammenhang der Wehrmachtsausstellung 1995 in Hamburg großes Aufsehen erregten.⁴ Einige Aufnahmen waren in *Der gewöhnliche Faschismus* zum ersten Mal zu sehen, andere gehörten bereits dem kollektiven Bildergedächtnis an.⁵ Hinzu kamen weitere Film- und Fotomaterialien aus dem Besitz osteuropäischer Justizbehörden, die den Blick auf die hinter der offiziellen Propagandafassade verdeckten Seiten des Naziregimes eröffneten. Nachträglich im Stil des *cinéma vérité* gedrehte Bilder aus dem Museum von Auschwitz oder mit versteckter Kamera vor Kindergärten, Universitätsinstituten und an der Metro gemachte Aufnahmen aus dem zeitgenössischen Alltag markieren den Ort der filmischen Reflexion als Ort in der Gegenwart.

Der gewöhnliche Faschismus hatte eine spannungsreiche Produktionsgeschichte. „Alles begann sehr zufällig“, erinnern sich Maja Turovskaja und Jurij Chanjutin: „Einer von uns arbeitete an einem Buch über den deutschen Film, der andere über sowjetische Filme zum Großen Vaterländischen Krieg. Beide fuhrten wir nach Belye Stolby zum Staatlichen Filmarchiv der UdSSR, um Material zu sichten“ (Turowskaja / Chanjutin 2009, 42). Nach intensivem Studium der Bestände des Reichsfilmarchivs, die in Belye Stolby untergebracht waren, verfassten die beiden damals jungen Filmhistoriker und Filmkritiker einen ersten Drehbuchentwurf. Darin war vorgesehen, dokumentarisches Filmmaterial mit Zitaten aus deutschen Spielfilmen zu montieren, um in Anknüpfung an Siegfried Kracauers *From Caligari to Hitler* (Kracauer 1947) die Dimension des kollektiven Unbewussten, die psychischen Dispositionen des gewöhnlichen Kleinbürgers in die filmische Reflexion über den Faschismus einzubeziehen. Die Auto-

³ Die näheren Umstände der Überführung von Beständen des Reichsfilmarchivs nach Moskau werden erläutert bei Manewitsch 1995.

⁴ Zum Status der Soldatenschnappschüsse vgl. Reifarth / Schmidt-Linsenhoff 1997; zur öffentlichen Debatte um die Wehrmachtsausstellung vgl. weiterhin Heer 2002.

⁵ Jörg Frieß untersucht an ausgewählten Filmbeispielen die Verwendung historischer Bilddokumente in der Tradition des Kompilationsfilms vgl. Frieß 2003.

ren wandten sich mit ihrem Drehbuchentwurf an den bekannten Spielfilmregisseur Michail Romm, von dem sie sich eine Unterstützung ihres Projekts erhofften. Romm willigte in die Zusammenarbeit ein, lehnte jedoch die Einbeziehung von Spielfilmmaterial kategorisch ab und bestand auf der ausschließlichen Verwendung von Dokumentaraufnahmen: „Mimik, Maske, Dekoration – alles entlarvte eine verlogene und antiquierte Kunst, deren Dramatik lächerlich wirkte. Ich konnte das nicht mehr ernst nehmen“ (Romm 2009, 30). Romm wollte offensichtlich mit den künstlich-theatralischen Inszenierungsformen brechen, die nicht zuletzt auch die Ästhetik des Personenkults in der Sowjetunion geprägt hatten, an deren Herausbildung er selbst mit seinen Spielfilmen *Lenin im Oktober* (*Lenin v oktjabre*, 1937) und *Lenin im Jahre 1918* (*Lenin v 1918 godu*, 1939) maßgeblich beteiligt gewesen war. *Der gewöhnliche Faschismus* kann somit nicht nur als ein Kompilationsfilm über den Nationalsozialismus, sondern auch als eine Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit als Regisseur in der Stalinzeit, als eine Art ‚filmische Reue‘, ein Neuanfang im Kontext des Tauwetter-Dokumentarismus angesehen werden. Über eine filmische Re-Lektüre des deutschen Dokumentarmaterials versuchte Romm gemeinsam mit seinen jüngeren Co-Autoren eine neue analytische Perspektive auf den traumatischen Komplex der totalitären Vergangenheit zu entwickeln, dem er sich in der eigenen Kultur nicht auf direkte Weise annähern konnte.

Um die unterschiedlichen Dimensionen des Phänomens zu erfassen, arbeitet *Der gewöhnliche Faschismus* mit einem Spektrum nationalsozialistischer Bilder von bis dahin nicht gekanntem Umfang. Der Film ist in 16, durch Schrifttafeln eingeleitete, Kapitel gegliedert, die jeweils einen thematischen Schwerpunkt setzen. Massenversammlungen, Paraden und Aufmärsche kontrastieren dabei mit Bildern des Holocaust, des politischen Widerstands und des Kriegsgeschehens. Besonderes Gewicht kommt dem Führerkult Hitlers, der Kultur des Dritten Reichs und der Rassentheorie zu.

Im Vorfeld der Neumontage wurde die Menge und Vielfalt des Materials in einem ersten Schritt nach Themen sortiert:

Es kamen 120 Themen zusammen. Wir sammelten so: Großaufnahmen von ‚Sieg Heil‘-Brüllenden, Großaufnahmen von Schweigenden, Großaufnahmen von Nachdenklichen. Hitlerreden, laufende Massen, schreiende Massen, Leichen, Kriegsalltag, Konzentrationslager, Paraden, Aufmärsche, Stadion, Hitlerjugend, Verwundete – kurz – 120 Themen. Das Material für jedes dieser Themen entstammte etwa 20 bis 30 Quellen, und es kam ein riesiges ‚Massiv‘ zusammen. (Romm 1977, 277)

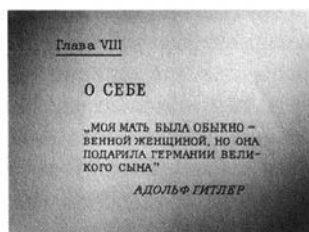


Abb. 1: Kapitel VIII. „Über mich selbst“



Abb. 2: „Meine Schirmmütze von vorn“



Abb. 3: „Meine Schirmmütze von der Seite“

Exemplarisch lassen sich Montage und Kommentierung durch die Stimme des Autors als spezifisch mediale Verfahren der Re-Lektüre des so gewonnenen Materialkorpus anhand von Kapitel VIII verdeutlichen. Es trägt den Titel „Über mich selbst“ und thematisiert an fremdem, aus seinem ursprünglichen Kontext herausgelöstem Material das Kultbild des Führers, das als Medium der Selbstinszenierung im Zentrum der nationalsozialistischen Bilderpolitik stand.⁶

⁶ Vgl. hierzu in vergleichender Perspektive: Loiperdinger / Herz / Pohlmann 1995.

Ian Kershaw beschreibt den „Führerkult“ als „Organisationsprinzip, Integrationsmechanismus und [...] zentrale[...] Triebkraft“ des Nationalsozialismus (Kershaw 2007, 14). Eine entscheidende Rolle fiel bei der Inszenierung des Hitlerkults dem Leibfotografen Heinrich Hoffmann zu. Seine fotografischen Führerbilder sind für Romm daher auch nicht zufällig Ausgangspunkt seiner filmischen Reflexion über das Führerbild.

Die Sequenz setzt mit dem Textinsert „Kapitel VIII. Über mich selbst“ ein. In der russischen Originalversion lesen und hören wir: „„Meine Mutter war eine einfache Frau, doch sie hat Deutschland einen großen Sohn geschenkt“ (Adolf Hitler)“ Es folgt ein ungewöhnliches Porträt. Wir sehen zwei Einstellungen einer Schirmmütze und hören dazu: „„Meine Schirmmütze von vorn“ – „„Meine Schirmmütze von der Seite.““ Der Gestus dieser Fotografien hat etwas Expositorisches und zugleich grotesk Verdinglichendes. Danach sehen wir eine Serie von Fotos, die unterschiedlichen Kontexten entstammen und das Spektrum der Führerdarstellung ausfächern. Das erste Bild ist eine Reproduktion von Hoffmanns Postkarte „Der Kanzler am Obersee bei Berchtesgaden“ aus dem Jahre 1933 (Herz 1994, 253). Dazu hören wir als *voice over*: „Ich, im Hintergrund die Berge.“ In Parallelmontage dann – erneut als Postkarte – Hitler im Halbprofil am Meer: „Ich, im Hintergrund das Meer.“ Auf diese Inszenierung des Images eines naturverbundenen ‚Privatmanns Hitler‘ folgt die Entfaltung des Images ‚Der Führer als Tierfreund‘. In gebückter Haltung einem Eichhörnchen zugewandt, sehen wir Hitler und hören dazu: „Ich und ein Eichhörnchen.“ Korrespondierend hierzu, zwei Bilder weiter, ist Hitler vor einem Löwenkäfig zu sehen mit dem Kommentar: „Ich und die Löwen.“ Dazwischen geschaltet sehen wir das Stereotyp von Führer und Kind: „Ich und ein kleines Mädchen.“ In dieser nur wenige Bilder umfassenden Sequenz haben wir es mit der Visualisierung eines populistischen Herrschaftsbildnisses zu tun, das sich auf die Topoi Heimat, Tiere und Familie stützt.

Auf diese für eine massenmediale Zirkulation gedachten Bilder folgen Fotografien, die schwerlich für den öffentlichen Gebrauch gedacht gewesen sein dürften. Wir sehen zunächst eine monumentale Geburtstagstorte mit dem ironischen Kommentar: „Eine Torte, die man mir zum Geburtstag überreichte. Die Tortenbäcker wurden für alle Fälle durchsucht.“ Dann hören wir als Kommentar zu einem hoch aufgetürmten Berg aus Socken: „Socken, die deutsche Frauen für mich gestrickt haben. Auch ein Geschenk.“ Weiterhin sehen wir ein Gemälde, auf dem Hitler in Siegfrieds Achselhöhle platziert ist. Dazu der Kommentar: „Ich und Siegfried. Die Arbeit eines unbekanntenen Künstlers.“ Und sogleich weiter: „Nur schade, dass ich unter Siegfrieds Arm hervorschaue. Umgekehrt wäre es besser!“

Es folgt schließlich anhand von Materialien aus NS-Wochenschauen ein Medienwechsel von stehenden Bildern zu bewegten Bildern. Wir sehen zunächst

Hitler, wie er in einer filmischen Großaufnahme seinen Blick ins Off richtet: „Ich bei guter Laune.“ Dann, inmitten von Fahnen, nun mit düsterem Gesichtsausdruck: „Bei schlechter Laune. Ich erinnere mich nicht mehr, was da los war.“ Halbnahe, in der Menge, hinter sich Mussolini, wird Hitler um ein Autogramm gebeten: „Wieder bei guter Laune. Im Hintergrund Mussolini. Schenken Sie ihm vorläufig noch keine Aufmerksamkeit. Was? Ein Autogramm?“ Und zu einem sich beugenden Rücken heißt es: „Nun, ein passender Rücken findet sich immer.“ Es schließt sich ein Wechsel hin zur Inszenierung des Images „Hitler als Staatsmann“ an. Hitler im Profil, zunächst mit gekreuzten Armen: „Ich mit auf der Brust gekreuzten Händen.“ Danach, die Hände vor dem Geschlecht: „Später habe ich einen anderen Platz für sie gefunden.“ Als Abschluss dieser filmischen *mise-en-scène* und gleichzeitigen Demontage unterschiedlicher Führerbilder folgen dann Einstellungen mit Hitler als Redner.

Wir haben es hier mit einem intermedialen Ensemble fotografischer, gemalter und filmischer Führerbilder zu tun. In diesem Ensemble als solchem ist bereits ein visuelles Argument angelegt, das seine eigentliche Entfaltung jedoch erst über die „Montage der Attraktionen“ findet, die Romm selber in Rückbezug auf Sergej Ėjzenštejn als kontrastierende, narrativ nicht plausibilisierte Anordnung überraschender, schockierender, affektbesetzter Momente versteht (Romm 1977, 275). Unter diesem Gesichtspunkt zielen die auffällige Wiederholungsstruktur dieser Sequenz und die Bildung visueller Reime weniger auf ein Erkennen von Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen den Bildern und Bildereignissen. Vielmehr ergibt sich aus der absurden Anhäufung gleichförmigen Materials eine ironische Hyperbolisierung der Elemente des Führerbildes (Romm 2009, 38).

Voraussetzung hierfür ist die gezielte De-Kontextualisierung des Materials. Keines der gezeigten Bilder steht mehr in seinem ursprünglichen Kontext. Herausgebrochen aus dem Zusammenhang, eingebracht in einen neuen Kontext, werden sie für einen Diskurs verfügbar, der unterschiedliche mediale Bilder und Bildformate demonstrativ vorführt. Einsetzend mit dem das Medium Schrift performierenden Textinsert „Über mich selbst“ deutet sich ein biographischer Diskurs an, der den Zuschauer zunächst als Leser adressiert. Auf diese schriftliche Adressierung folgen Fotografien und Filmzitate, die sich nicht nur durch die pragmatische Differenz öffentlich / privat auszeichnen, sondern darüber hinaus die medienästhetische Differenz von Fotografie und Film akzentuieren. Fotografien scheinen für einen Augenblick den Film zum Stillstand zu bringen und eröffnen über die Zerlegung der filmischen Sequenz in eine Abfolge einzelner Bilder die Möglichkeit eines analytischen Blicks.

Diese mediale Vivisektion des Führerbildes verdankt sich jedoch nicht allein der Differenz von Fotografie und Film, sondern gleichermaßen der von Bild und Ton.



Abb. 4: Die Aufnahme der kommentierenden Stimme

Der Film wurde zunächst über die Attraktionsmontage, die das zugrunde gelegte Bildmaterial nach rein visuellen Kriterien ausrichtet, als Stummfilm montiert. Von entscheidender Bedeutung war hierbei, dass diese Montage nicht darauf zielte, Bild und Ton zu synchronisieren und auf diesem Wege die Fiktion eines synthetischen Ganzen zu erzeugen. Vielmehr ging es hier zunächst darum, die Bilder vor jeder sprachlichen Bedeutungszuweisung zunächst als Bilder zu montieren, um ihnen dann über die kommentierende Stimme einen weiteren semantischen Horizont zuzusprechen:

Wir montierten den Film als Stummfilm. Ohne an die Synchronität zu denken, ohne standardisierten *dokumentarischen* Effekten nachzulaufen, improvisierte ich Abschnitt für Abschnitt den Kommentar als Autorenmonolog, so als denke ich in diesem Augenblick über das Material nach und fordere die Zuschauer zu gleichem Nachdenken auf. Eben dieses künstlerische Mittel, das Zusammenwirken von emotional angereicherter künstlerischer Montage und Autorenmonolog gab dem Film, meiner Ansicht nach, seine Besonderheit (Romm 1977, 281).

Es gab eine ausführliche Diskussion darüber, wie und mit wessen Stimme der Film vertont werden sollte. Das Spektrum reichte von dem offiziellen Radiosprecher Jurij Levitan über den zeitgenössischen Schauspieler Innokentij Smoktunovskij bis zu dem deutschen Schauspieler und Sänger Ernst Busch (Turowskaja 2003, 198). Diese der gewohnten Kommentarpraxis entsprechenden Varianten wurden jedoch verworfen. Wir hören nicht die für traditionelle Kompilationsfilme kennzeichnende „voice of God“ (Nichols 1976), die mit absoluter

Autorität versehen aus dem Off die Bilder steuern und ihnen Bedeutung zuweisen. Auch das damals aufkommende Zeitzeugeninterview findet keine Verwendung. Wir hören vielmehr eine Stimme, die sich den konventionellen Registern entzieht und in Abkehr von der Norm die Stimme des Autors selbst ist. Es ist keine neutrale Sprecherstimme, sondern eine Stimme, die die Authentizität eines sprechenden Subjekts verbürgt. Es ist die Stimme Michail Romms, die sich auf eine „lebendige und dramatische Beziehung mit dem Bild einlässt“ (Chion 1999, 50), die die Bilder gewissermaßen bespricht, so wie man einen von bösen Geistern Besessenen bespricht. Es ist eine erzählende, tastende, fragende, reflektierende, ironisierende, bisweilen pathetische oder erschrocken verstummende Stimme, die das Gespräch mit dem Zuschauer sucht – eine Stimme, die sich als Gegenstimme inszeniert. Immer wieder gibt uns der Film bei öffentlichen Redeauftritten Hitlers Stimme in ihrem suggestiven Status als eine „nicht ‚nackt(e)‘, sondern durch [...] affirmative Resonanz eines Massenpublikums imprägnierte Stimme“ (Epping-Jäger 2003, 115) zu hören. Am Gegenpol hierzu verortet sich Romms Stimme. Es ist eine Stimme, die sich das Dispositiv Mikrofon auf ganz andere Art zunutze macht. Durch die Aufnahmetechnik erscheint sie als eine Stimme ohne Hall, ohne räumliche Resonanz (Chion 1999, 50f.). Daher kann sie auch die Bilder selbst zu ihrem Resonanzkörper machen. Und der Text, den sie spricht, ist ein Text, der sich in einem kontinuierlichen Prozess aus dem Sprechen über diese Bilder, dem Besprechen dieser Bilder ergibt.

Romm hat regelmäßig bei Arbeitsvorführungen seinen Kollegen die einzelnen Episoden mündlich erläutert. Die entsprechenden Beobachtungen, Gedanken und Fragen fanden Eingang in den Kommentar, den Romm improvisierend entwickelte. Dabei konnte das Sprechtempo wechseln, es schlichen sich auch Versprecher ein und die Tonaufnahmen mussten bisweilen wiederholt werden. Die Synchronisation selbst verlief in relativ großen Abschnitten von etwa fünf Minuten (Romm 2009, 40).

Die Rommsche Kommentarstimme stellt neben der bildbezogenen „Montage der Attraktionen“ ein weiteres Verfahren der Re-Lektüre des dokumentarischen Rohmaterials dar. Diese Kommentarstimme zeichnet sich nicht nur durch ihre intime Nähe zum Ohr des Zuschauers aus, sondern intensiviert das der Stimme eigene Moment von Präsenz, Ereignishaftigkeit, Verkörperung und Adressierung noch dadurch, dass sie in einer paradoxalen Deixis spricht, beginnt die Sequenz doch mit der irritierenden Aussage: „Meine Schirmmütze von vorne“ – „Meine Schirmmütze von der Seite.“ Zwei Sätze, die nicht nur danach fragen, wer hier spricht und von wo er spricht, sondern zugleich auf eine Diskursinstanz verweisen, die sich hier präsentiert.

Strukturell und medial ist diese Stimme eine Off-Stimme, die Stimme eines externen Erzählers und Kommentators. Im Unterschied zur traditionellen Off-Stimme einer Figur, die für eine begrenzte Zeit die Diegese verlässt und sich im

Off bewegt, entspringt diese Stimme nicht der Geschichte selbst, „so dass [...] ihre Position [...] nicht mehr mit der einer Figur zusammen[fällt]“ (Metz 1997 a, 44). Wir hören hier eine nicht mehr lokalisierbare, in der Diegese nirgendwo mehr verortbare Stimme, die nicht nur als Ich-Stimme zu präzisieren wäre, sondern zugleich als „juxtadiegetische Stimme“ die Möglichkeit besitzt, vom Rand her in die Diegese einzugreifen. (Metz 1997 b, 123) Genau dieses mediale Potenzial der Off-Stimme macht Romm sich nun zunutze, indem er der Stimme über den „Rückgriff des Films auf eine importierte Deixis, die der Sprache“ (Metz 1997 b, 117), den Status einer grammatikalischen Person verleiht und sie so in eine medial wie grammatikalisch sich artikulierende Ich-Stimme transformiert.

Diese Stimme, die selbst nicht Teil der diegetischen Welt ist, kann daher auch in eine andere Figur eindringen, indem sie vom ersten Bild dieser Sequenz an ICH – statt ER intoniert: „Meine Schirmmütze ...“ – „Ich und das Eichhörnchen“ – „Ich und die Löwen.“ Die Stimme des Erzählers, Romms Stimme, schleicht sich somit ein in eine Figur der Geschichte, in die Persona Hitler. Und so ist diese Stimme nicht nur in ihrer medialen, stimmlichen Formung eine Gegenstimme Hitlers, sondern wird darüber hinaus durch diese pronominale Anleihe zur Stimme Hitlers selbst. Die Stimme des Erzählers nutzt ihre Allmacht aus und dringt ein in den Körper des Feindes, indem sie sich für einen Moment lang diegetisiert. Damit überschreitet die Ich-Stimme die Dimension des Kommentars. Während dieser sich von außen über die Bilder legt, hören wir nun plötzlich dieselbe Stimme von innen, aus dem Bild heraus. Der Erzähler und Autor überantwortet seine Stimme einer Figur der Geschichte und lässt sie etwas sagen, was sie selbst nie sagen würde.

Aufgrund des Fehlens jeglicher Adresse im Film – die Ich-Stimme wendet sich an niemanden im Film – ist diese Stimme nach außen, an den Zuschauer gerichtet. Wir sehen Bilder der Figur Hitler, hören aber eine Stimme, die von woanders her kommt und doch zugleich als Diskursinstanz behauptet, Hitlers Stimme zu sein. Die Stimme des Autors oder Erzählers betritt für einen Augenblick den Film, die Fotografien, die historischen Dokumente, bevor sie sich wieder zurückzieht. Der Zuschauer hört eine Figur sprechen, die auf den Fotografien medial stumm ist. Er hört diese Figur etwas sagen, hat den Eindruck, die Figur von innen, als Ich-Stimme, und zugleich von außen, von einer erzählenden Position, zu erleben: „Der Stimme gelingt es somit, einen ICH-Effekt auszuüben, ohne die Macht des ER zu verlieren“ (Metz 1997 b, 125). Das pronominale *shifting* vom erwarteten ER zum paradoxal verwendeten ICH impliziert auch auf der Ebene der Stimme jene Ambivalenz zwischen analytischer Distanz und persönlicher Involviertheit, die sich als mediale Voraussetzung der hier

realisierten ironischen Usurpierung der Figur Hitler durch den Autor und Erzähler Romm erweist.⁷

Es zeigt sich in dieser Sequenz somit eine zweifache Demontage des Führerkults: einerseits durch das Verfahren der Attraktionsmontage auf der Ebene der Bilder, andererseits durch das Verfahren der stimmlichen Usurpierung. Führt die Montage zu einer visuellen Hyperbolisierung, so realisiert sich in der Stimme eine paradoxe Spaltung der gewohnten Off-Stimme.

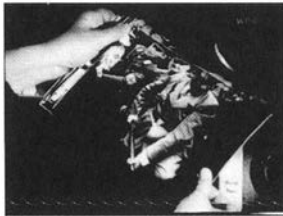


Abb.5



Abb.7



Abb.6



Abb.8

⁷ Zur komplexen Struktur dieser Pronominalstruktur vgl. Benveniste 1974. Welche Implikationen diesem *shifting* eigen sind, zeigt sich an den Synchronisationen von Romms Film. Sowohl in der DDR- als auch in der BRD-Synchronisation wurde die Stimme des Autors durch eine für das jeweilige kulturelle System repräsentative Schauspielerstimme ersetzt: Martin Flörchinger, Brecht-Schauspieler am Berliner Ensemble, spricht den Kommentartext in der DDR- und Martin Held, Filmschauspieler und Mitglied der Staatlichen Schauspielbühnen Berlin/West, in der BRD-Synchronisation.

Im Unterschied zur DDR-Synchronisation wurde der diese Sequenz auszeichnende pronominale Sprung vom ER zum ICH in der BRD-Synchronisation jedoch nicht konsequent vollzogen, so dass es hier nun in der Tradition auktorialer, Distanz wahrer Kommentierung heißt: „Er und die Berge“, „Er und das Meer“ usf.



Abb. 9



Abb. 10

Abschließend soll das Verfahren der Kommentierung durch die Stimme des Autors noch einmal im Vergleich zweier Sequenzen aus unterschiedlichen Filmen betrachtet werden, die sich auf ein und dasselbe historische Bildmaterial beziehen. Es handelt sich dabei um dokumentarisches Material vom Baubeginn der ersten Autobahnstrecke in Frankfurt/Main. am 22. September 1933, ein Bildmaterial, das sowohl in Michail Romms *Der gewöhnliche Faschismus* als auch in Hartmut Bitomskys Filmessay *Reichsautobahn* (BRD, 1986)⁸ zum Gegenstand einer filmischen Re-Lektüre wird.

Von Michail Romm werden die Aufnahmen auf folgende Weise kommentiert:

Achtung! Eine Speziallore mit Erde ist bereits ausgekippt. Nun schippt die Führerhand. [O-Ton (echohaft): „Heil!“] Wir zeigen das Bild noch einmal, damit Sie ihre Freude an dem Mann *hinter* Hitler haben. Wir blenden zurück. So... [Bildstillstand] So... [Bildstillstand]... und so [Bildstillstand]. Den zweiten Abschnitt eröffnet Göring. [O-Ton (echohaft): „Heil!“] Den dritten Heß.

Der Bauabschnitt einer unbedeutenderen Strecke wird soeben von einem unbedeutenderen Führer eröffnet, – er gräbt auch dementsprechend faul vor sich hin.

Romm beabsichtigt, mit seinen Worten ein breiteres Publikum zu erreichen, insofern wählt er auch eine appellative Form der Ansprache und eher populär wirkende rhetorische Figuren in der kommentierenden Beschreibung der Filmbilder. Er fasst wiederum in Worte, was auf den Bildern zu sehen ist. Anders als in der vorher analysierten Sequenz ist hier nun allerdings eine Rückkehr des

⁸ Bitomsky wurde zu seinem Filmessay *Reichsautobahn* inspiriert durch seine Forschungen zum nationalsozialistischen Kulturfilm; vgl. Bitomsky 1983.

Personalpronomens ER in Bezug auf Hitler zu beobachten. Die ironische Ambivalenz verschiebt sich hin zu einer eindeutigeren Bewertung, einer direkten Polemik im Stil der antifaschistischen Rhetorik aus der Zeit des Kalten Kriegs. Ein Indiz dafür ist die metonymische, den Effekt des Lächerlichen auslösende Reduktion der Person Hitlers auf die „schippende Führerhand“.

Das Verfahren der stimmlichen Kommentierung findet eine Verstärkung in der visuellen Dimension. Mit einer Ankündigung im Kommentar lässt Michail Romm das Filmbild dreimal stoppen, zu einem *freeze frame* erstarren⁹ und dann wiederholen. Durch das mehrfache Anhalten des zeitlichen Flusses wird die Faszination des im Filmbild inszenierten Gemeinschaftserlebnisses aufgebrochen, das Ritual erfährt eine Punktierung, und das Pathos erhält komische Züge. In der übertriebenen Häufung des Motivs ‚Schippen‘ steigert sich die Sequenz zu einer satirischen Entlarvung des Führerkults: Hitler wird mit Göring, Heß und einem unbedeutenden Parteiführer in eine Reihe gestellt und erscheint somit als Ausgangspunkt und Referenz einer nivellierenden seriellen Struktur.

Bei dem Film *Reichsautobahn* des deutschen Filmemachers Hartmut Bitomsky handelt es sich um einen Essay-Film, der einen kleineren Kreis von intellektuellen Zuschauern adressiert. Seine Bildbeschreibung im Kommentar ist dementsprechend nachdenklicher – beinahe wie in einem Selbstgespräch – intoniert. Bitomsky zielt auf eine Bildanalyse: Er beschreibt Bewegungschoreographien und rückt auch Nebensächlichkeiten in den Blick. Dabei konfrontiert er die Mythologie der Bilder mit ihrer faktographischen Deskription. Und auch er lässt das Filmbild anhalten: allerdings nicht in einem *freeze frame*, sondern durch einen Medienwechsel vom Film hin zur Fotografie. Die filmische Sequenz wird in eine Abfolge von fotografischen Einzelbildern zerlegt, wobei die Fotografien in ihrer besonderen Materialität als Papierbilder vorgeführt werden. Der Autor selbst nimmt einen Stapel Fotografien in die Hand und entwickelt im Durchblättern seinen Kommentar:

Die Schipperkrankheit wird als Unfallerscheinung des Erdarbeiters auch für die Zukunft nicht ganz ausgeschaltet werden können. 23. September 1933 in Frankfurt am Main: Hitler macht den ersten Spatenstich. Er legt sich schwer ins Zeug. Er schaufelt und schaufelt und hört gar nicht mehr auf. Es sollte nicht wie eine symbolische Handlung ausschauen. Der Gau-leiter dahinter will es ganz genau sehen. Jede Bewegung macht er in einer Gegenbewegung mit. Geht Hitler nach rechts – geht er nach links. Eine kleine Pantomime der Doppelstrategie. Der Arbeiter neben Hitler arbeitet sich begeistert vor. Er droht ihn zu verdecken. Da nimmt ihn einer aus dem Hintergrund aus dem Bild. Vom Sand, den Hitler geschaufelt hat, erzählt man sich später Wunderdinge.

⁹ Zur theoretischen Reflexion des *freeze frame* vgl. Raymond Bellour 1990.

Kompilationsfilme über Hitler und das Dritte Reich haben in den letzten Jahrzehnten eine große Konjunktur erfahren. Aufgrund des nicht nachlassenden Publikumsinteresses entstanden zahlreiche Fernsehdokumentationen, – in Deutschland sind insbesondere die Produktionen Guido Knopps aus der ZDF-Redaktion „Zeitgeschichte“ zu nennen. Diese Kompilationen operieren mit einem begrenzten Reservoir von Bildern, die in immer neuen Variationen und Kontexten auftreten. Es handelt sich um ein permanentes Recycling ähnlicher verfügbarer Bilder, die, abgekoppelt von dem Bezug auf ein konkretes Ereignis, als abstrakte Sinnbilder oder Allegorien fungieren und einen den Zuschauer leitenden Kommentar illustrieren. (Zimmermann 2005; Keilbach 2008).

Gegen eine solche Wiederverwendung von Bildern des Nationalsozialismus im massenmedialen *mainstream* richten sich von Beginn an die Interventionsstrategien des Autorenkinos. Harun Farocki zitiert in seinen Reflexionen über den doppelten Status dieser Bilder, die als Dokumente den Faschismus anschaulich machen sollen und zugleich seiner Kritik dienen, Überlegungen Hartmut Bitomskys, die dieser im Kommentar zu seinem Film *Deutschlandbilder* (BRD, 1983) formulierte:

Es hat in Deutschland keinen Bildersturz gegeben, der die Filme in einem ersten Akt der Empörung zerstört hätte. Die Filme wurden konfisziert, und das ist etwas anderes. Sie kamen unter Verschluss, man hatte mit ihnen noch was vor. Gefangenen ähnlich, die ein Lösegeld auskaufen kann, dürfen sie heraus. Es muss sichergestellt sein, dass der Kontext und eine gewissenhafte Dosierung sie unschädlich machen. Eine Umschreibung dafür, dass sie als Dokumente benutzt werden, als Dokumente werden sie mit einer doppelten Aufgabe betraut. Sie sollen belegen, wie der Faschismus wirklich gewesen ist, sie sollen sagen, was der Faschismus damals gesagt hat. Die alte Botschaft noch einmal. Diesmal aber als Schreckensbotschaft. [...] Und gleichzeitig haben sie gegen sich selbst auszusagen, wie man es mit Agenten macht, die übergelaufen und umgedreht worden sind. Und sie sprechen und es ist die Tatsache, dass wir sie immer noch verstehen. Es schlägt einem da kein unbegreifliches Lallen und Stammeln einer fremden Sprache entgegen, hinter die wir nicht kommen könnten. Und dann diese andere Tatsache ihrer Verfügbarkeit: die Filme halten das Verfahren, das sie zu Kronzeugen umkrepelt, nicht nur aus – sie bieten sich geradezu dafür an. Als wäre genau das ihre Bestimmung: die Rolle von Belegmaterial zu spielen.¹⁰

Die vom Autorenkino geforderte kritische Reflexion der Funktionalisierung von Dokumenten zu reinem Belegmaterial hat Michail Romm bereits in den 1960er Jahren nicht nur durch die Montage der Bilder, sondern gleichermaßen durch den Einsatz der Stimme realisiert und damit im Genre des Kompilationsfilms

¹⁰ Kommentar aus dem Film *Deutschlandbilder* von Hartmut Bitomsky und Heiner Mühlbrock, BRD 1983, zitiert nach: Farocki 2007, 296.

eine Tradition subjektiver Intervention begründet. Die Stimme des Autors schafft einen Bezug zur eigenen Gegenwart, markiert den Ort, von dem aus gesprochen wird, als Ort eines zeitgenössischen Kommentators und lässt Geschichte daher auch nicht als abgeschlossene Periode erscheinen, sondern verleiht ihr eine diskursive Evidenz, die als intermediale, das Bild stimmlich besetzende Zeugenschaft zu bestimmen wäre.

L i t e r a t u r

- Beilenhoff W. / Hänsgen S. (Hg.) 2009. *Der gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch zum Film von Michail Romm*, Berlin
- Bellour R. 1990. „The Film Stilled“, *Camera Obscura*, 24, 99-124.
- Benveniste E. 1974. „Die Natur des Pronomen“, ders. *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, München, 279-285.
- Bitomsky H. 1983. „Der Kotflügel eines Mercedes-Benz – Nazikulturfilme, Teil 1“, *Filmkritik*, 27, 443-451.
- Chion M. 1999. *The voice in cinema*, edited and translated by Claudia Gorbman, New York.
- Cuntz M. / Nitsche B. / Otto I. / Spaniol, M. (Hg.) 2006. *Die Listen der Evidenz*, Köln.
- Epping-Jäger C. 2003. „Eine einzige jubelnde Stimme“, dies. / Linz E. (Hg.), *Medien/Stimmen*, Köln, 100-123.
- Farocki H. 2007. „Die Bilder sollen gegen sich selbst aussagen“, Schwarte L. (Hg.), *Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas in der politischen Philosophie*, Bielefeld, 295-311.
- Frieß J. 2003. „Filme aus Filmen, Filme über Filme“, Kramer S. (Hg.), *Die Shoah im Bild*, München, 199-223.
- Heer H. 2002. „Vom Verschwinden der Täter: Die Auseinandersetzungen um die Ausstellung *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*“, *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 50. Jg., Heft 10, 869-898.
- Herz R. (Hg.) 1994. *Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führerkults*, München.
- Keilbach J. 2008. *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*, Münster.
- Kershaw I. 2007. „Führer und Hitlerkult“, Benz W. / Graml H. / Weiß H. (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, München
- Kracauer S. 1947. *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film*, Princeton.
- Lachmann R. 1970. „Die Verfremdung und das Neue Sehen bei Viktor Šklovskij“, *Poetica*, 3, 226-249.

- Leyda J. 1964. *Films beget Films*, London 1964, 45 [deutsche Ausgabe: Leyda J. 1967. *Filme aus Filmen. Eine Studie über den Kompilationsfilm*, Berlin / DDR].
- Loiperdinger M. / Herz R. / Pohlmann U. (Hg.) 1995. *Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film*, München.
- Manewitsch J. 1995. „Fremde Beute oder Wie ich das Reichsfilmarchiv nach Moskau brachte“, Bulgakowa O. (Hg.), *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki. Das Buch zur Filmreihe „Moskau – Berlin“*, Berlin, 255-257.
- Metz C. 1997 a. „Adressierung vermittelt der Off-Stimme - Verwandte Töne“, ders., *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster, 43-50.
- Metz C. 1997 b. „Die Ich-Stimme und verwandte Töne“, ders., *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster, 116-130.
- Nichols B. 1976. „The Voice of Documentary“, ders. (Hg.), *Movies and Methods. Volume II*, Berkeley u.a., 258-273.
- Reifarth D. / Schmidt-Linsenhoff V. 1997. „Die Kamera der Täter“, Heer H. / Naumann K. (Hg.), *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944*, Frankfurt a. M., 475-503.
- Romm M. 2009. „Ich hatte noch einmal Glück“, *Der gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch*, Berlin, 28-41.
- Romm M. 1977. „Gespräche über Filmregie. Dreizehntes Gespräch“, *Filmwissenschaftliche Beiträge*, Heft 1/18, 274-282.
- Turowskaja M. / Chanjutin J. 2009. „Wir, Romm und die Filmkamera“, *Der gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch*, Berlin, 42-56.
- Turowskaja M. 2003. „Verfremdung“, Choroschilow P. u.a. (Hg.), *Berlin – Moskau, Moskau – Berlin 1950-2000 Bd. 2: Chronik und Essays*, Berlin, 195-198.
- Zimmermann P. 2005. „Im Banne der Ufa-Ästhetik und des Kalten Krieges. Film- und Fernseh-Dokumentationen der BRD und DDR über das Dritte Reich“, ders./Hoffmann K. (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3 'Drittes Reich' 1933-1945*, Stuttgart, 710-719.