

Nr.2

NACHSPIEL

4/91

Zeitschrift für Theater und Wissenschaft

DM 3,50

Krieg & Medien

Engell

Kittler

Folkwang



Inhalt

Editorial	3
Stairways to heaven	4
<i>Reportage über Folkwanghochschule</i>	
Vitale Kunstwissenschaft findet ihre Ordnung im Chaos	17
<i>Interview mit Prof. Dr. J. D. Waidelich</i>	
Arbeitshilfe Theater	22
Erkennen Sie die Melodie?	23
<i>Filmmusik und Musik des Lichtes</i>	
Beachten Sie die Widerrufbarkeit all dessen!	30
<i>Gedanken zu Krieg und optischen Medien</i>	
Lorenz Engell: Grenzfragen – Medien, Wissenschaft und strategische Kultur	37
Show down in the Gulf	44
<i>Interpendenzen zwischen Film- und Kriegstechnologie</i>	
Friedrich Kittler Eine Kurzgeschichte des Scheinwerfers	47

Editorial

Liebe Leserinnen und Leser!

*Die zweite Ausgabe des **Nachspiel**'s ist mit einer kleinen Verspätung erschienen – der zeitliche Aufschub jedoch ermöglichte uns, die aus Anlaß des Golfkrieges geführten Diskussionen über das Verhältnis von Krieg und optischen Medien zu berücksichtigen. So machen die Beiträge aus der Medientheorie einen großen Teil dieser Ausgabe aus. Wir denken, daß die hier angesprochenen Fragen nicht an die Aktualität des Golfkrieges gebunden sind, sondern zu weiterreichenden Analysen und Diskussionen aufrufen.*

Der Frage, wie eine sinnvolle Ausbildung im Bereich Theater und Kultur aussehen müßte, gehen die Reportage über die Folkwangschule in Essen und das Interview mit Dr. J. D. Waidelich, Professor der Theaterwissenschaft in Bochum, nach. Die Antworten spiegeln die unterschiedliche Perspektive der praktisch orientierten wie der universitären Seite wieder.

Das Format der zweiten Ausgabe hat sich geändert – noch sind wir dabei, mit der Form der Zeitung zu spielen, bis vielleicht mal ein optimales Lay-out entsteht.

*Für die kommenden Ausgaben wünschen wir uns eine engagierte Mitarbeit von noch mehr und unterschiedlichen Leuten. Wer in freien Theatergruppen, Videoprojekten, Filmtheorie oder Theaterwissenschaft, oder, oder... engagiert ist, kann über seine Arbeit im **Nachspiel** berichten.*

Impressum

NACHSPIEL – Zeitschrift für Theater und Wissenschaft
Herausgegeben von Sabine Reich und Uri Bülbül
Redaktion: Sabine Reich, Uri Bülbül,
Michael Tobian, Susanne Herrmann
Mitarbeit: Rolf Oderwald
V.i.S.d.P.: Sabine Reich, Wallbaumweg 16
4630 Bochum 7
Auflage 2000 Exemplare
Bankverbindung: Sparkasse Bochum
BLZ 430 500 01
Konto-Nr. 133 198 812

Die Redaktion



Stairways to heaven . . .

Eine Reportage
über die
Schauspielausbildung
der
Folkwangschule
Essen
von Sabine Reich

I

"Begabung und Können sind entscheidend bei der Suche nach festen Engagements. Fleiß, Erfolg und allerdings auch Glück bestimmen den Werdegang eines Schauspielers. Die Risiken sind groß, und die Gefahr, im Mittelmaß steckenzubleiben, ist erheblich. Eine Chance sich durchzusetzen, hat nur der überdurchschnittlich Begabte." Diese mahnenden Sätze, zitiert aus dem Informationsblatt zur Eignungsprüfung für den Studiengang Schauspiel der Folkwangschule Essen, hat wahrscheinlich schon jeder mit auf den Weg bekommen, der in Erwägung zog, Schauspieler zu werden.

Doch abgeschreckt werden können davon die wenigsten. Der jährlichen Aufnahmeprüfung stellen sich ca. 800 Bewerber in der Hoffnung, zu jener Gruppe der überdurchschnittlich Begabten zu gehören und einen der 7 bis 8 Ausbildungsplätze zu erhaschen. Dieser berühmterbüchtigte Eignungstest, der an allen 14 staatlichen Schauspielerschulen in Deutschland in jeweils unterschiedlicher Akzentuierung Pflicht ist, stellt für viele Theaterfreaks die unüberwindliche Hürde dar, die ihnen den Eintritt in das Reich der Bühne und der Künste verwehrt. Von Prüfung zu Prüfung, von Berlin nach München, von Frankfurt nach Hannover, nun ja auch von Leipzig nach Rostock, reicht die Hoffnung und das Selbstvertrauen, eben doch zu jener Gruppe der Auserwählten zu gehören, die einmal mehr von einer Schauspielschule mitnehmen können als das ernüchternde Informationsblättchen, das jeder kennt, der einmal mit der Schauspielerei kokettiert hat. Sollte es gar nicht klappen, erscheint vielen die Theaterwissenschaft als Ausweg und letzte Chance.

"Wobei das ja wirklich etwas anderes ist, ob man nun Schauspieler werden will oder ob man Theaterwissenschaft studiert - das sind zwei völlig verschiedene Sachen. Da gibt es kaum Bezüge - Theaterwissenschaft hat nichts mit dem zu tun, was ein Schauspieler lernt. Der muß sich ja auf eine völlig andere Art von Dingen und Vorgängen einlassen. Ich kann mir auch nicht denken, daß jemand, der Schauspieler werden will, sich erstmal für Theaterwissenschaft immatrikuliert, obwohl es das immer wieder gibt. Aber es bringt im Grunde überhaupt nichts..." (Professor Schmid) "...das Wesentliche nicht, im Gegenteil: ich kann mir vorstellen, daß es viel zu kopflastig, viel

zu analytisch ist." (Prof. Lindner)

"Will man Schauspieler werden, dann muß man sich eben auf unsere Prozeduren hier einlassen..."(Professor Schmid)

II

Dies ist die Meinung von Professor Lindner und Professor Schmid, beide Dozenten der Folkwanghochschule für Musik, Theater und Tanz in Essen Werden.

Die Folkwangschule unterrichtet ca. 900 Studenten, zwei Drittel davon in den Fachbereichen Gesangs- und Instrumental- ausbildung. Der Fachbereich 3 für Darstellende Künste umfaßt die Fächer Schauspiel- und Musiktheater sowie die dazugehörigen Regie-zweige, Pantomime, Tanz und Tanzpädagogik. Seit zwei Jahrgängen wird auch der Zweig Musical angeboten, der ganz besonders vom Land NRW subventioniert wurde. Seit in Stuttgart die neue Theaterakademie, die die Studiengänge Theater, Oper und Bühnenbild in einen Theaterbetrieb integriert lehrt, eröffnete, sieht sich die Folkwangschule im Zentrum der kulturpolitischen Ambitionen der Landesregierung, ein Gegenmodell in Nordrhein-Westfalen zu schaffen, das dem Druck aus dem Süden standhält. Das hat zur Folge, daß in Essen kostspielige neue Studiengänge eingerichtet werden, wie die Ausbildung für Bühnenbild, Kostüm und Maske oder die Erweiterung des medientechnischen Bereichs in Form eines Ausbaus des Studios, das zur Zeit im Bereich Komposition und Computermusik genutzt wird im Hinblick auf eine Professur für Film und Video.

"Auch Dramaturgen sind Begabungen, wenn auch merkwürdige"

Ein weiteres Projekt ist der Studiengang 'Dramaturgie'. Professor Schmid plant dieses Fach, "um etwas Struktur in die bisher noch sehr anarchisch verlaufende Dramaturgielaufbahn zu bringen." Der Aufbaustudiengang, der in ca. 2 bis 3 Jahren realisiert werden soll, kommt für alle in Frage, die eine bestandene Zwischenprüfung an einer philosophischen Fakultät vorweisen können. Die Bewerber werden dann von der Folkwangschule geprüft, von denen zwei oder drei pro Jahr angenommen werden. Sensibilität und ein spezieller Blick für das Bühnengeschehen zeichnen einen guten Dramaturgen aus und darauf



Eine junge Witwe

wird in der Prüfung besonders geachtet werden. "Auch Dramaturgen sind Begabungen, merkwürdige zwar, aber das kann auch nicht jeder..." (Prof. Schmid)

Die neuen Studiengänge schaffen jedoch auch viele Probleme für die Folkwangschule.

"Es ist leider unmöglich, intelligent zu planen, d.h. zu sagen, aufgrund der Erweiterungen werden wir bald soundsoviele Studenten mehr hier haben, dazu braucht man dann soundsoviele Lehrer und Räume zusätzlich. Man kann immer nur mit Not planen, also abwarten bis alles immer voller und enger wird. Irgendwann merkt dann vielleicht auch der Letzte im Amt, daß es hier an Räumen fehlt. Die bekommen wir aber erst, wenn die Studenten schon da sind, also wenn es eigentlich schon zu spät ist."

Der Folkwanggedanke

Axel vom Asta der Folkwangschule beschreibt hier die Strategie des Landes NRW, die auch auf den Zustand anderer Institute und Universitäten zutrifft. Studentische Interessensvertretung und Gremienarbeit sind an der Folkwangschule noch etwas Neues: erst vor zwei Jahren wurde das alte Kunsthochschulgesetz durch das allgemeine wissenschaftliche Hochschulgesetz ausgetauscht. Das alte Kunsthochschulgesetz sprach den Akademien eine etwas elitärere Regelung betreffend Demokratie und Mitbestimmung zu.

Im Unterschied zu den ASTEN der Universitäten sind die ASTEN der Akademien nicht politisch organisiert, d.h. es gibt keine Listenverbindungen. Sie sehen das als Vorteil an, "da politischer Kleinkram, Grabenkämpfe und Querelen so völlig flach fallen." Für wesentliche Dinge sei so mehr Zeit, z.B. für den Kampf um ein Wohnheim der Folkwangstudenten in Essen-Werden.

Eine weitere wichtige Frage ist die Mitarbeit an den Neuregelungen der Prüfungsordnungen, die im Zuge des neuen WissHg überarbeitet werden. Dabei versuchen studentische Initiativen einzugreifen um besonders auf die Verwirklichung jenes vielbeschworenen Folkwanggedankens zu pochen, der den Stil der Schule prägen soll.

Der Folkwanggedanke, erklärt man mir, ist eine Idee, die man zu leben versucht. Verschiedenste künstlerische Richtungen sind in einer Schule vereint und greifen



Mezzetino

kreativ ineinander, so daß aus der Zusammenarbeit von Tanz, Musik und Schauspiel eine neue Dynamik für die Künste entsteht. Der Operndirektor Rudolf Schulz-Domburg und der Choreograph Kurt Jooss, die im Herbst 1927 die Folkwangschule gründeten, versuchten diesen Gedanken zu verwirklichen.

Der ASTA streitet dafür, daß die Teilnahme an den Veranstaltungen aus den benachbarten Künsten in den Studienordnungen anerkannt und so den Studenten die Arbeit unter dem Motto dieses Folkwanggedankens leichter gemacht wird.

Der Weg zur Bühnenreife

Denn allzu leicht ist die Ausbildung an der Folkwangschule wahrlich nicht. Die vierjährige Ausbildung zum Schauspieler absolvieren pro Jahr 6 bis 10 Studenten und erfüllen das Soll von ca. 20 bis 30 Wochenstunden, aufgeteilt in die körperliche Ausbildung, den theoretischen Teil und das Rollenstudium. Am Ende der vier Jahre steht dann die Abschlußprüfung, mit der den Absolventen dann die "Bühnenreife" zugesprochen wird. Dazu Professor Schmid: "Der Arbeitsmarkt im ganzen künstlerischen Bereich sieht fürchterlich aus. Es gibt sehr viel mehr Leute, die das beruflich ausüben wollen als Arbeitsplätze. Gerade im Bereich Schauspiel ist die Situation extrem. Wenn sie also wirklich die Chance haben wollen, ein sinnvolles Anfängerengagement zu bekommen, dann kann man nur jedem raten, auf eine staatliche Schule zu gehen. Wenn wir hier unsere Abschlußprüfungen haben, kommen automatisch die Agenten der ZBF, das ist die Zentrale Bühnenvermittlungsstelle, auch für Film und Fernsehen mit Sitz in Frankfurt. Diese staatlich angestellten Agenten kümmern sich um die Leute. Schon bei der Abschlußprüfung arrangieren sie einiges für die Leute, was zum Beispiel Vorsprechtermine angeht. Solche Dinge kann man privat gar nicht so lösen. Ich arbeite selbst noch in der Praxis am Schauspielhaus Essen und da kommen pro Woche ca. 20 Briefe von irgendwelchen Schauspielern, die Fotos und Lebensläufe schicken. Aber wenn wir jemanden in Essen engagieren wollen, dann rufen wir unseren Mann bei der ZBF an und fragen dort nach. Das macht man zuerst, man guckt sich gar nicht diese zahllosen Bewerbungen an.

Man braucht eine Vermittlung, um weiterzukommen in diesem

Beruf, und das hat viel mit dem staatlichen Abschluß zutun. Hier an der Folkwangschule haben in den letzten Jahren 95% der Absolventen ein Engagement bekommen. Ich bin gegen private Lehrer, da man niemals die Wahrheit erfährt, wenn man jemanden bezahlen muß. Erfahrungsgemäß bekommen nur 15% derjenigen, die von privaten Schulen kommen, ein Engagement. Das hat auch etwas mit Verantwortung zu tun..."

III

"Dann muß man sich eben auf unsere Prozeduren hier einlassen..."

Sich auf die Prozeduren, die Professor Schmid hier meint, einzulassen, heißt, sich dem Eignungstest zu stellen. Für viele ist die Vorstellung, vor einem Prüfungskomitee drei unterschiedliche Rollenausschnitte vorsprechen zu müssen, einfach nur fürchterlich.

"Theaterspielen hat immer etwas mit sich zeigen wollen, mit Druck und Simulation zu tun; man muß sich bewähren. Wenn man etwas mit dem Beruf zu tun hat, dann schafft man das auch, dann verliert man nach kurzer Zeit die Hemmschwelle und Nervösität. Die Prozeduren hier mögen furchtbar sein, aber so gesehen ist Theaterspielen dann auch furchtbar."

Die wirkliche Härte ist immer am Schluß

Nicht nur für die Prüflinge, auch für die Dozenten von Folkwang bedeuten die zwei Prüfungsmonate Streß. Neben dem Vorsprechen geht es in den Gesprächen, die mit jedem Bewerber geführt werden vor allem um Beratung und darum, grundlegende Mißverständnisse zu klären. Ein Mißverständnis, das immer wieder auftaucht, ist die Annahme, man könne die Mechanismen des Laientheaters auf das professionelle Theater übertragen. Nach einer Zeit von zwei Rollen könne man mit Sicherheit sagen, wer überhaupt nichts mit dem Theater zu tun habe, und dies treffe im ersten Prüfungsdurchgang von 1000 Bewerbern auf 700 mit Bestimmtheit zu. "Ich glaube, daß ist nicht abhängig von der eigenen Tagesform, Verpenntsein oder Glück. In diesem Bereich der ersten Vorauswahl ist die Fehlerquote von unserer Seite sehr niedrig."



In der Zwischenauswahl, an der ca. 200 bis 300 Leute teilnehmen, wird versucht, die Entscheidung auf eine breitere Basis zu stellen: an mehreren Tagen erarbeiten unterschiedliche Dozenten mit den Bewerbern neue Rollen und versuchen, sich in Gesprächen besser kennenzulernen. Von diesen 200 - 300 bleiben für die Endauswahl 20 über, von denen dann 8 angenommen werden.

"Wer so weit gekommen ist, der hat schon viel an Talent und Möglichkeiten. In dieser Endphase entscheidet man sich gewiß subjektiv, da würde ich mich zu einer gewissen Form von Ungerechtigkeit bekennen. Die wirkliche Härte ist eigentlich immer am Schluß. Die Endauswahl findet vor allen verantwortlichen Dozenten statt, und es kann sein, daß einer, mit dem man selber gerne arbeiten würde aufgrund des Votums der anderen Dozenten durchfällt. Auch für uns gibt es da unglaubliche Prozesse."

Die begrenzte Kapazität der Schule ist ein Grund für die strenge Auslese. "Die Studenten haben ein Recht auf eine bestimmte Stundenzahl und es läßt sich errechnen, wieviele Studenten bei wieviel Lehrern noch verantwortlich unterrichtet werden können." Auch der andere Aspekt hat für die Lehrer von Folkwang etwas mit Verantwortung zu tun. Es geht darum, schon bei der Eignungsprüfung potentielle, zum Scheitern verurteilte Karrieren, auszuschließen. "Man kann auf Schauspielschulen keine Schauspieler machen, man kann immer nur das Potenzial fördern, aber ohne Talent und Projection ist nichts zu machen. Projection ist nicht erlernbar. Es geht darum, daß das, was der Schauspieler empfindet, sich überträgt. Nicht das eigene Erleben der Rolle ist ausschlaggebend, sondern die Projection."

Die angenommenen 8 oder 10 haben bestimmt keine reibungslose, glatte Studienzeit vor sich. Die Ausbildung ist nicht einfach vorhersehbar, da es sehr viel mit ganz privaten Vorgängen zu tun hat. Der Lehrer kann Hilfestellungen geben und die Prozesse verantwortlich begleiten.

"Diese Ausbildung ist eine sehr, sehr private Geschichte. Man muß auf die Leute eingehen, und die müssen sich von vielen Dingen lösen, die ihr bisheriges Leben bestimmt haben; das sind oft sehr komplizierte Prozesse."





IV

Nicht immer wurden Schauspieler so aufmerksam und verantwortungsvoll betreut. Der Beruf etablierte sich zwar schon in der zweiten Hälfte des 16. Jhd., motiviert durch die Commedia dell' arte in Italien, aber bis im 18. Jhd. die ersten theoretischen Reflexionen über die Schauspielkunst publiziert wurden, fanden Schauspieler lediglich in Schimpf- und Schmähchriften der katholischen Kirche Beachtung.

Auch die arrivierten Hofschauspieler im Absolutismus hatten noch keine deutlich exponierte Stellung inne. Anleitungen zur Bühnenkunst und Richtlinien waren Werke aus der klassischen antiken Rhetorik, bzw. Poetik. Es wurde noch nicht zwischen Rednern und Schauspielern unterschieden, so daß der antike Kodex des öffentlichen Auftretts wesentlich das bestimmt, was später das Verständnis dessen, was eine theatralische Aufführung zu sein hat, ausmacht. Die Schauspieler übernehmen den hergestellten Ausdruck von Gefühlskonventionen, deren Prototypen in der Antike zu finden sind. Konkrete Orientierungshilfen boten Werke aus der Malerei und der bildenen Kunst. Die griechische Großplastik stand dem Schauspieler als Spiegel beim Studium von Körpersprache und Ausdruck gegenüber.

Der Schauspieler - das verkannte Genie

Mitte des 18. Jhd. stand der Schauspieler dann doch im Zentrum einer Kontroverse, die nach der Authentizität der dargestellten Emotionen fragte: muß ein Schauspieler gerade im 7. Himmel der Liebe schweben, um auf der Bühne als jugendlicher Liebhaber zu Tränen zu rühren?

Diderot und Lessing verneinten diese Frage und charakterisierten das Bild des Schauspielers durch leidenschaftslose, intellektuelle Arbeit.

Das Ansehen des Schauspielers stieg und ebenso seine Präsenz in der Öffentlichkeit. Der Beruf des Schauspielers wurde zum Traumberuf auch in zahlungskräftigen Schichten. Eine Steigerung des Niveaus bringen die um 1905 gegründeten Schauspielschulen in Düsseldorf, Köln und Berlin. Der Schauspieler tritt als Persönlichkeit aus der Gesamtheit des Dramas heraus und erlangt Ruhm und Popularität. Doch die Popularität und Berühmtheit einiger weniger Stars änderte nichts an der ökonomischen Misere der meist-



en. Anfang des 20. Jhd. entstanden viele neue Theater: das Geschäftstheater etablierte sich. Doch die Strukturierung der Theaterbetriebe nach kapitalistischen Prinzipien führte nicht auch zu gewerkschaftlichen und arbeitsrechtlichen Absicherungen der Schauspieler. Die Verträge unterlagen der völligen Willkür der Direktoren, die Schauspieler blieben rechtlos. Zur selben Zeit entstanden die Theateragenturen, die die Schauspieler in zusätzliche Abhängigkeit trieben. Die Agenten nutzten gerade ihre Macht bei Schauspielerinnen schamlos aus. Der Nimbus der Kunst scheint jegliche profane Gesetzgebung oder Organisierung der Schauspieler ins allzu Prosaische abzuschieben.

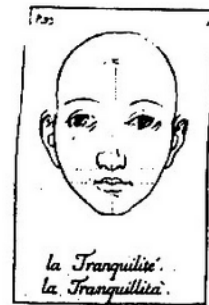
"Berufe mit einer derart verbreiteten Hoffnung auf Aufstieg, die nicht realistisch zu sein braucht, erlauben große Geduld im Ertragen gegenwärtiger Misere und sträuben sich gegen kollektiven Arbeitskampf, weil dieser sie zwänge, die Irrealität ihrer Hoffnungen einzugestehen."* Doch trotz oder gerade wegen des ständig wachsenden Leistungsdrucks auch in diesem Beruf, bleibt das Bild des Schauspielers romantisch verklärt: der Schauspieler steht außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft, als Genie erhaben über ihre Zwänge.

V

Im Theaterlexikon von Brauneck/Schneilin finde ich als erste Bemerkung unter der Rubrik "Schauspieler" den Eintrag:

"Wie kein anderer Stand hat der S. um seine Stellung in der Gesellschaft kämpfen müssen. Noch heute ist sein Sozialprestige höchst ambivalent und seine soziale Lage durch die Reihe von Sonderregelungen bestimmt, die vor allem aus der Eigenart des Arbeitsplatzes Theater resultieren."

* (Lars Clausen: "Soziale Überforderung? Zur Soziologie des Schauspielerberufs in der Bundesrepublik", in Schmolers Jahrbuch, 1969, S. 419f, zit. nach: Renate Möhrmann: Bewundert und vielgescholten, in: Theaterwissenschaft heute, S.81-107, hrsg. R. Möhrmann, Berlin, 1980)





Gelebte Utopie

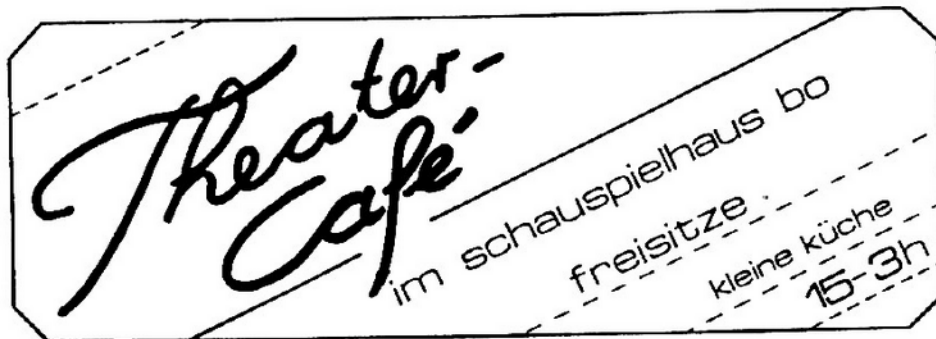
Ich frage mich, wie man sich fühlt als Student der Volkswirtschaftsschule: auf der einen Seite aufgehoben an einer Hochschule, an der Verantwortung und persönliches Engagement, im Gegensatz zu anderen Unis, sehr ernst genommen wird, auf der anderen Seite sich einer sehr

ambivalenten, komplizierten beruflichen Laufbahn entgegenzusehen: "die Risiken sind groß, und die Gefahr, im Mittelmaß stecken zu bleiben, ist erheblich."

"Sicherlich, es ist sehr klein hier und sehr viel intimer - das hat Vorteile, aber auch Nachteile. Wenn man hier nicht angenommen wird, sozusagen von seinem Lehrer verstoßen wird, dann hat man hier verschissen.

Aber die Atmosphäre ist natürlich schön. Es kommen halt sehr schnell Kontakte zustande. Zum Ausbruch des Golfkrieges hatten wir um 12 Uhr eine VV, um 14.30 haben ca. zwei Drittel der Studenten in der Stadt demonstriert. Das ist sehr schön, ich weiß, ich bin nicht verloren in der Masse, sondern behütet, auch wenn es mir schlecht geht. Bei Kriegsausbruch ging es vielen sehr schlecht und wir konnten die Nachrichten nicht mehr zuhause alleine ertragen. Wir vom ASTA haben hier Fernseher aufgestellt, ja und dann kam man halt zur Uni...auch wenn man nicht immer alle kannte, wußte man, daß es gut werden würde. Dabei sind viele Ideen und Kontakte entstanden.

Das ist ja gewissermaßen unsere Utopie, und es ist schön, daß wir ein Teil dieser Utopie leben können."



· ENDSTATIONEN ·

Die Stars, die mit zerrütteten Nerven in privaten Heilanstalten landeten, wie Clara Bow und Buster Keaton, machten beim Fallen weniger Lärm als die, die ihre eigene Abschiedsszene schrieben. Milton Sills, der nirgendwo anders als auf dem Gipfel leben wollte, schrieb 1930 sein *Finis*, indem er mit seinem letzten Auto aus der Dead Man's-Kurve am Sunset Boulevard raste. Die brillante Schauspielerinnen Jeanne Eagles wählte eine Überdosis Heroin. Robert Ames griff 1931 zur Gasleitung. Karl Dane setzte sich 1932 einen Revolver an die Schläfe.

Auch der Beichtvater Hollywoods erschoss sich 1932 und wurde zum meistdiskutierten Selbstmörder des Jahrzehnts. Sein mitleidiges Gemüt hatte Paul Bern diesen Titel eingebracht und war vielleicht auch einer der Gründe dafür, daß Jean Harlow diesen körperlich wenig einnehmenden intellektuellen heiratete, der 22 Jahre älter war als sie. Er war Thalbergs Assistent bei MGM und war mitverantwortlich, daß Jean in die Filmfabrik in Culver City gekommen war.

Das seltsame Paar heiratete am 2. Juli 1932. Zwei Monate später, am 5. September 1932, fand der Butler Berns Leiche in Jeans weißem Schlafzimmer im Haus in Benedict Canyon. Erlagnack vor einem großen Spiegel, in Jeans Lieblingsparfum Mitsouko getränkt, mit einer 38er Kugel im Kopf, der Revolver lag neben ihm. Jean war zu dieser Zeit auf Besuch bei ihrer Mutter.

Der Butler benachrichtigte nicht die Polizei, sondern rief MGM an. Bald danach erschienen Louis B. Mayer und Thalberg am Tatort. Mayer fand einen Zettel in Berns Handschrift auf Jeans Kosmetiktisch:

Liebstes Geliebtes,
leider gibt es keinen anderen Weg,
das schreckliche Unrecht gutzu-

machen, das ich Dir angetan habe,
und meine tiefe Erniedrigung wieder
auszulöschen. Ich liebe Dich.

Paul

Du weißt, daß letzte Nacht nur eine
Komödie war.

Anscheinend hatte Berns ein «Problem» und hatte versucht, es durch Geschlechtsverkehr mit Hilfe eines realistischen künstlichen Phallus zu lösen. Mayer steckte den Zettel in die Tasche und händigte ihn, als die Polizei zweieinhalb Stunden später erschien, nur aus, weil der Pressechef des Studios, Howard Strickling, darauf bestand.

Am nächsten Tag ertränkte sich Dorothy Millette, ein blondes Starlet, die Paul Berns erste Frau gewesen war, im Sacramento.

Zwei abgewrackte Schauspieler wurden zu Alkoholikern und ertränkten sich ebenfalls. John Bowers ging nackt in die Wellen von Malibu; James Murray sprang angezogen in den East River; George Hill, der begabte Regisseur von *The Big House*, schoß sich 1934 eine Kugel aus dem Jagdgewehr in den Kopf.

Lou Tellegens Selbstmord im Jahre 1935 war nicht einmalig:

Sein scheußliches Harakiri mit einer goldenen Schere war nur eine Nachahmung von Max Linders Tod zehn Jahre früher.

Die goldene Schere mit Tellegens graviertem Namenszug hatte früher dazu gedient, die Presseauschnitte über seine Karriere als Partner Geraldine Farrars, über ihre Romanze und ihre Ehe auszuschneiden. 1935 umgab sich der ganz vergessene Lou mit dem fetten Album der vergilbten Zeitungsberichte aus den Tagen seines Ruhms, legte seine schmeicheleindsten Fotografien auf dem Boden aus und die zerfetzten Plakate seiner Filmerfolge *The Long Trail*

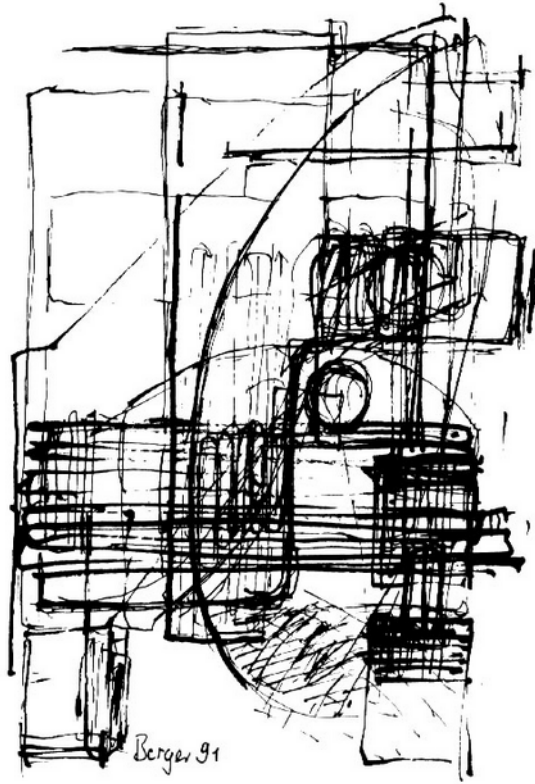
und *The Redeeming Sin*. Er hockte sich auf japanische Art nackt in die Mitte dieses höhnischen Kreises und bearbeitete das Wrack, das aus ihm geworden war, mit wütenden Scherenstichen in Unterleib und Brust. Als man Lou fand, quollen seine Därme aus dem Körper, das Herz lag offen in der Brust, und seine mitleiderregenden Erinnerungsstücke waren blutgetränkt.

Zeitungsausschnitte spielten auch beim Selbstmord der lieblichen Gwili Andre eine Rolle, eines Modells und gescheiterten Filmsternchens, die viele Seiten Zeitungsmeldungen, aber nur wenige Meter Zelluloid eingehaust hatte. Gwili wurde aufgefunden, verbrannt auf einem Scheiterhaufen aus ihren nutzlosen Presseauschnitten.

Peg Entwistle kreierte eine Mode, als sie die steilen Hänge des Mount Lee zum Hollywood-Zeichen emporkletterte, das in den Dreißigern den Namen von Mack Sennetts erfolgreichem Grundstücksunternehmen in Riesenlettern buchstabierte: HOLLYWOODLAND. Sie bestieg den dreizehnten Buchstaben (Peg hatte eine Nebenrolle in *Thirteen Women*, aber sie führte zu nichts). Sie konnte der gleichgültigen Stannioldstadt nicht mehr ins Gesicht sehen. Peg sprang in den Tod. Andere enttäuschte Sternchen folgten ihrem Vorbild, und das Hollywood-Zeichen wurde zum berühmtesten Schauplatz für Abschiedsszenen.

Secondal-Schlaftabletten wurden ebenfalls beliebt und nahmen 1937 Warners Charmeur Ross Alexander und 1938 den Regisseur Tom Forman mit in den langen Schlaf.

Kenneth Anger, aus: Hollywood Babylon
Theater a.d. Ruhr, Heft 6



**„Vitale Kunst-
wissenschaft
findet Ihre
Ordnung im Chaos“**

Interview mit
Prof. Dr. J. D. Waidelich

Könnten Sie ein paar kurze Bemerkungen zur Biographie und zum Werdegang machen, z.B. wo Sie studiert haben, was war das Dissertationsthema? Welche Publikationen von Ihnen würden Sie den Studenten nahelegen? Welche planen Sie für die nächste Zukunft? Sie gelten als Theaterpraktiker; was sind Ihre bisherigen Erfahrungen mit der Theaterpraxis? Wie muß sich Ihrer Meinung nach Theaterpraxis in der Theaterwissenschaft niederschlagen?

In der gebotenen Kürze: Meine Prüfungsfächer im Rigorosum waren Theaterwissenschaft, Germanistik, Publizistik, Deutsche Volkskunde. Belegt hatte ich auch Kunstgeschichte und Psychologie. Studiert habe ich in München und meiner Heimatstadt Berlin. Mein Dissertationsthema lautete: "Vom Stuttgarter Hoftheater zum Württembergischen Staatstheater". Mein Doktorvater war der Theaterwissenschaftler Artur Kutscher, dem ich auch fünf Semester assistierte. Der frühesten Veröffentlichung: "Theater in Bayern. 1000 Jahre bayerisches Volkstheater" folgten in zehnjähriger Dramaturgenzeit zahlreiche Aufsätze zu: Spielplangestaltung, einzelnen Theaterautoren, Fragen der Bühnenszene, Theatergeschichte u. a. in verschiedenen Fachzeitschriften. In diese Zeit fällt auch die verantwortliche Redaktion von über 200 Programmheften und Festschriften, sowie die Mitarbeit u. a. am "Handbuch für Theaterwerbung" des Deutschen Bühnenvereins, die Spielverpflichtung und Regietätigkeit. Schon als Chef dramaturg war ich vier Spielzeiten lang stellvertretender Theaterleiter, anschließend elf Jahre lang Intendant, bzw. Generalintendant an den Mehrspartenhäusern Bremerhaven und Essen. Zur Theaterpraxis zu rechnen sind auch die langjährigen Erfahrungen als Fachberater im Bühnentarifausschuß, als Prüfer bei Eignungs- und Abschlußprüfungen für Schauspieler in Hamburg und als ehrenamtlicher Beisitzer des Bühnenschiedsgerichts in Köln. Danach folgte die Tätigkeit als hauptamtlicher Bundesgeschäftsführer der Publikumsvertretung- und gemeinschaft Volksbühne. Durch meine ehrenamtlichen Funktionen als Sprecher des Rates für Darstellende Künste im Deutschen Kulturrat Bonn, als Mitbegründer und Juror

des Norddeutschen Theatertreffens, als Vorsitzender des Fonds Darstellende Künste, Mitglied in verschiedenen Kuratorien, u.a. Jugendtheatertreffen Berlin und Kulturstiftung der Länder, sowie als Präsident der internationalen Arbeitsgemeinschaft der Theaterbesucherorganisationen in Europa erhielt ich noch zusätzlichen Einblick u.a. in die Freie Theaterszene der Bundesrepublik, sowie internationale theaterpolitische Verflechtungen. Publikationen in den letzten Jahren waren z.B. "Theaterarbeit zwischen Autonomie und öffentlicher Aufsicht" (veröffentlicht durch die GHS Kassel), "Theatermarketing" (Universität der Bundeswehr München), "Fritz Wisten - ein jüdischer Charakterspieler im 'liberalen' Württemberg" (Akademie der Künste Berlin), "Theater-Management" (FernUniversität Hagen). Im Rahmen des Arbeitsschwerpunktes "Theater im Revier" arbeite ich zur Zeit an einer größeren Buchveröffentlichung über "Theater in Essen", die 1992 erscheinen wird.

Der von mir als Universitätslehrer noch gekannte und sehr verehrte Friedrich von der Leyen hat 1952 für die Festschrift des Theaterprofessors Carl Niessen formuliert: "Die Theaterwissenschaft hat zwei gefährliche Gegner: das Theater und die Wissenschaft". Wenn man dieses Bonmot ernstnehmen soll, dann gibt es meiner Ansicht nach noch einen dritten, den gefährlichsten Gegner: jene Theatermacher- und wissenschaftler nämlich, die ihre Herkunft und Ausbildung als Theaterwissenschaftler mit Schickeria-Attitude verleugnen. Denn zum gewachsenen geistigen Profil im Schauspiel- und Musiktheater hat auch die theaterwissenschaftliche Ausbildung vieler Praktiker mit oder ohne akademische Graduierung erhebliche Beiträge geleistet. Auch an der Durchsetzung der ästhetischen Autonomie der theatralen Kunst neben den anderen Künsten besitzt die Theaterwissenschaft in Theorie und Praxis der Bühnenarbeit einen gehörigen Anteil. Schreckte früher der "lateinische Regisseur" die Praktiker ab, so ist heute eine theaterwissenschaftlich-dramaturgische Grundbildung für jeden professionell arbeitenden qualitätsvollen Schauspieler unabdingbar.

Kein geringerer als der "Praktiker" Claus Peymann - der sich übrigens aus studentischer Theaterarbeit herausgebildet hat - brachte dies anlässlich seiner

Bochumer Inszenierung von Kleists "Hermannschlacht" zum Ausdruck, als er anerkannte, daß er für diese Regiearbeit grundlegende Anregungen aus philologisch - theaterwissenschaftlicher Sicht erhalten habe. Allerdings bedingt solche Theorie-Hilfe, daß bei der philologischen Aufarbeitung stets auch der Blick für das theatral Machbare einfließt. Den kann besonders die Theaterwissenschaft als Kulturwissenschaft und im Verein mit anderen Kunstwissenschaften, z.B. der Kunstgeschichte, vermitteln.

Falsch wäre es, wenn nun, da die Schauspieler von ihrem Kothurn abgestiegen sind, sich die Theaterwissenschaftler auf einen Theorie-Soccus begeben und ausschließlich von dort herab über die Praxis urteilen würden. Theaterwissenschaftliche Ausbildung und Arbeit darf nicht nur historisch vorgehen, sondern sollte auch im Kontext zum Gegenwartstheater stehen und quasi Feldforschung betreiben. Die Gefahr, daß hierdurch zu analytischen Schnellschüssen verleitet wird, die dann keinen längeren Bestand haben, kann vernachlässigt werden, denn auch hier gilt 'non scholae sed vitae discimus' und vitale Kunstwissenschaft findet ihre Ordnung im Chaos.

Was ist für Sie Theaterwissenschaft? Was können, was sollen die Studenten von ihrem Studium erwarten? Wie sollte sich Theaterwissenschaft in Bochum weiterentwickeln? Was sind Ihre Pläne? Was würden Sie sich wünschen?

Was für mich Theaterwissenschaft bedeutet sollte aus dem Vorgesagten schon kenntlich geworden sein. Sie ist eine humane Kulturwissenschaft, die die menschlichste aller Künste in ihrer transitorischen Multivalenz, soweit dies möglich ist, festhalten, theoretisch nachbereiten und analysieren muß, damit der Bewußtes und Unbewußtes, Emotionales und Kognitives in einem künstlerischen Gestaltungsprozeß vereinigenden Schau- und Spiel-Kunst Grundlagen gegeben werden, sich ästhetisch, theoretisch und vital weiterzuentwickeln. Die Studenten dieses Faches können und sollen Strukturkenntnis erwerben in allen Bereichen des Theaters, von der Sprachformung über die

inszenatorische Gestaltung bis hin zur Bühnenorganisation. Struktur erkennt man durch Beobachtung, Vergleiche, anschließende Analyse und Einordnung. Durch die schon genannte Feldforschung werden zugleich Brücken zur Praxis geschlagen, die den späteren Berufseinstieg erleichtern.

Sind Sie mit den hiesigen Strukturen zufrieden? Sollte die personelle oder materielle Ausstattung aufgestockt werden?

Das Bochumer Institut hat in den vier Semestern seiner bisherigen Existenz erstaunliche, gemessen an der Historie des Fachs und der anderer Institute, außerordentliche Aufbauarbeit geleistet und Angebote geschaffen, die sowohl die Theorie als auch die Praxis des Theaters nahebringen. Pläne und Wünsche habe ich viele:

1. Die noch sehr bescheidene Institutsbibliothek muß so erweitert werden, daß sie ein wirkliches Fundament der wissenschaftlichen Arbeit zu werden vermag.
2. Der Praxisbezug muß durch ein Lerntheater gewährleistet werden. Hierzu würde sich das Musische Zentrum der Ruhr-Universität hervorragend eignen. Mit seinem Raumtheater bietet es sich geradezu an, auch einer zu gründenden Theaterwerkstatt des Instituts die nötigen Lern- und Arbeitsmöglichkeiten zu bieten, wobei die musische Arbeit der anderen Fakultäten, dem status quo entsprechend nicht geschmälert zu werden braucht.
3. Während des Grundstudiums ist den Studenten Gelegenheit zu schauspielerischer Arbeit zu geben, darauf aufbauend sollte im zweiten Studienabschnitt neben den Theoriefächern Entwicklungs- und Produktionsdramaturgie sowie Regie geübt werden.

Als rein theaterwissenschaftliches Institut geplant, scheint die Theaterwissenschaft heute in Bochum von Film und Fernseh überschattet zu sein. Wie sehen Sie das?

Überschattet scheint mir der falsche Ansatz. Die vom Weiterbildungszentrum der Ruhr-Universität vorgenommene

Untersuchung "Interessen und Berufsperspektiven von Studierenden des Studiengangs Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft" erbrachte eine Neigungspräferenz von 64% für den Film und 26% für das Fernsehen, während das Theater von 27,5% der Befragten als die Studienrichtung benannt wurde, wegen der das Studium aufgenommen wurde. So liegt einfach numerisch derzeit ein Schwerpunkt bei den Wissenschaften der sogenannten Neuen Medien. Natürlich hat dies auch schon mit der dritten Frage, den personellen und materiellen Strukturen und Ausstattungen der Theaterwissenschaft zu tun. Auch die anderen Darstellenden Künste neben dem Schauspiel, vor allem das Musik- und Tanztheater sollten im Lehrangebot vollgültig enthalten sein und damit wäre auch Ihre vierte Frage beantwortet, denn bei derart vervollständigtem Lehrangebot, das sich im Zentrum einer der reichsten Theaterlandschaften der Welt geradezu aufdrängt, könnte von einer unterschiedlichen Gewichtung der drei Instituts-Fächer Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft kaum noch gesprochen werden.

Die Ansiedlung des Instituts im Revier war meiner Ansicht nach überfällig. In der bedeutenden Theaterszene dieser Landschaft bestand nicht nur ein Theoriedefizit. Auch die Geschichte dieser soziologisch im Wandel begriffenen und so vielschichtigen Bühnen- und Festivalregion harret noch der Hebung und Darstellung in ihrer gesamtstaatlichen und europäischen Verflechtung. Die künstlerischen Vorbedingungen und Leistungen hierfür sind vorhanden.

brüderstr.13 LEGRE 18.00 - 3.00 h

BRINKKOFF'S N°1

*Die Studenten-
kneipe*



*Biergarten
und
Wintergarten*

KURZGEMELDET

Der Bundesverband Studentische Kultur hat, gefördert aus Mitteln des Fonds Soziokultur e.V. und des Bundesministeriums für Bildung und Wissenschaft, eine **ARBEITSHILFE THEATER** herausgebracht. Sie enthält neben praktischen Tips und Hinweisen für Studententheater auch einige kurz und bündig zusammengefaßte Informationen über die Geschichte des Studententheaters. Ausserdem hat die 36 Seiten umfassende Arbeitshilfe einen Service-Teil mit Kontaktadressen und einer Auswahlbibliographie, daneben eine Selbstdarstellung des BSK.

Die für Anfängerinnen und Anfänger zweifellos sehr nützliche Arbeitshilfe ist beim **Bundesverband Studentische Kulturarbeit e. v.**

**Kaiserstr. 32
5300 Bonn 1**

oder über den Buchhandel (ISBN 3-927451-00-2) erhältlich und kostet 10.- (ohne Gewähr).

BSK

ARBEITSHILFE THEATER

Bundesverband Studentische Kulturarbeit e.V.



ERKENNEN SIE DIE MELODIE?

Filmmusik und Musik des Lichtes

"If music and sweet poetry agree,
As they must needs, the sister and the brother,
Then must the love be great 'twixt thee and me
Because thou lov'st the one, and I the other"
(W.Shakespeare, from the passionate
Pilgrim, London, 1599)

"Wer Ohren hat, der höre."
(Autorenkollektiv (Various Artists)
in: die Bibel, ein historischer
Roman)

"Wer Augen hat, der sehe."
(ebenda)

Fangen wir zunächst mit einem kleinen Quiz an. Erkennen Sie die Melodie ? Nein, umgekehrt, wenn Sie Instrumentalist sind, greifen sie in die Tasten oder Saiten oder holen Sie tief Luft, Tenor und Alt mögen sich warm singen und der Rest darf die Lippen zum Pfeifen spitzen. Wir suchen nämlich das Motiv des Lawrence von Arabien.-...- Na, ich kann nichts hören. Nun gut, ich gebe Ihnen eine zweite Chance. Versuchen sie es mit der Titelmusik von Chabrols "Schrei der Eule".-...- Schon wieder nichts. Wie wäre es mit der Suite Nr.3 für Orchester von Hanns Eisler zu

Brechts und Dudows "Kuhle Wampe" ? -...-
Wieder nichts. Sollten Sie so unmusikalisch
sein oder erinnern Sie sich nicht ? Gut,
wir senken das Niveau. Geben sie das Titel-
lied von "Easy Rider" wieder. Ich glaube,
in der hinteren Reihe dort links, das
war richtig. Und wie schaut es aus mit
der "Sendung mit der Maus" aus ? Richtig,
na also.

Doch Spaß beiseite. Sollte diese Einleitung
nicht der Auslöser für eine Diskussion
über Filmmusik sein ? Versuchen Sie sich
Filmmusiken zu vergegenwärtigen, an wie-
viele können Sie sich erinnern ? Woran
liegt dieser Mangel ?

In den sprachlosen Jahren des Films ver-
glichen man oft die Technik der laufenden
Bilder als **"Musik des Lichtes"** mehr mit
der musikalischen als mit irgendeiner
anderen Technik. Ein guter Film mußte
"innerliche Musikalität" aufweisen. Im
allgemeinen Handbuch der Filmmusik (Bd.
1, Musik und Film, Berlin Leipzig, 1927,
S.16) kann man das Begehren finden, den
Wurzeln filmischer Musikalität auf den
Grund zu gehen, da "die Bildvision des
Filmdichters wohl tatsächlich tiefere
Beziehungen zur Tonvision des Musikers
(...) " hat. In Fritz Langs Filmen scheint
die Lichtregie sogar Töne erzeugen zu
wollen. In 'Metropolis' wird durch ein
Lichtbündel das Pfeifen von Sirenen zum
Ausdruck gebracht und das Maschinengetriebe
erscheint als sichtbare Lautkulisse.
Wenn aber das Bild den Ton ersetzen kann,
warum wird Filmmusik dann eingesetzt ?
Liegt es in der Tradition des wagnerischen
Gesamtkunstwerks oder sind psychologische
Gründe vorhanden ?

1922 trug die Zeitschrift "Film" den Kino-
musikern die Hauptaufgabe zu, Stimmungen
zu vertiefen und Ekstasen zu steigern.
Folgende Gründe haben aber auch eine Rolle

gespielt.

Man versuchte die Angst des Kinobesuchers
vor der Dunkelheit zu vertreiben. (Ich
habe als Kind beim Kohlenholen im dunklen
Keller immer gepfeifen...)

Man versuchte das Projektorgeräusch zu
übertönen.

Doch der finale Grund liegt woanders.
Nicht zu leugnen ist immerhin der Zusammen-
hang von Bewegung und Geräusch. Die Musik
wird hier als ganzheitlicher Ersatz für
atmosphärische Faktoren gebraucht, die
bei der Übertragung, abgesehen von der
Sprache, auf der Strecke bleiben, wie
z.B. Luftdruck, Temperatur, Feuchtigkeit,
Raumgefühl, Grundstimmung usw. Sie steht
für eine reale Lebendigkeit. Vergleicht
man die Fachsprache der Musik mit der
des Films, treten Analogien in der Termino-
logie zutage: Rhythmus, Kontrapunkt, Steig-
erung, Polyphonie, Pause, Crescendo, um
einige zu nennen.

Als Stilmittel vergleichbar ist die Auf-
und Abblende im Film mit der Tonblende
in der Musik. Stammen diese Ausdrücke
nun aber aus der europäischen Kunstmusik,
so ist Filmmusik wohl aber eher mit tradi-
tioneller Musik gleichzusetzen, die all-
tägliche Lebensumstände wie Glück, Feste,
Arbeit, Trauer, Tod und medizinische und
religiöse Rituale begleiten und nicht
losgelöst von praktischen Lebensvollzügen
gesehen werden kann. die Aussage der Film-
musik, die ergo eine unakademische Kunst,
eine situative Musik ist, muß sich beim
erstmaligen Hören erschließen lassen.
Der formale Aspekt spielt hier eine gering-
fügige, wenn überhaupt eine Rolle. Es
ist eine Kunst des Augenblicks, eine momen-
tane Kunst, die fließend, unwiederholbar
ist, wie das Leben fließend und unwieder-
holbar ist.

An dieser Stelle sollte vielleicht eine

DIE MUSIK ZUM FILM
DER DIEB
VON BAGDAD

VON
SCHMIDT-GENTNER



Differenzierung stattfinden.

Während es extra für einen Film komponierte Musik gibt, existiert auf der anderen Seite die Archivmusik, auf die zurückgegriffen werden kann. Darunter viele z.B. in Kubriks "2001" das Anwenden "von den Hinterweltlern" von Richard Strauss. Andere Archivmusik wäre extra für den Stummfilm komponierte "one sheets", die genau 2,5 Minuten lange Stücke für bestimmte Gefühlssituationen vorschrieben. Jene Kategorien können dann nochmals in "Musik im on", i.e. sichtbar produzierter Musik, und "Musik im off", i.e., ein Fremdton, der nicht real in der Filmszene begründet sein kann, unterteilt werden. (Wer hat sich noch nicht gefragt, wo sich das Symphonieorchester versteckt hält, wenn Lawrence durch die Wüste reitet? Vielleicht hinter einer der Sanddünen?) Abseits von diesen Faktoren sollten die physischen und psychologischen Faktoren ins Spiel gebracht werden.

Während das Auge ein aktives Sinnesorgan ist, ist es beweglich, und kann geschlossen werden und mit dem Großhirn verbunden ist, ist das Ohr ein passives Organ, das gestaltschwache Informationen aufnimmt und die Ganzheit der Umgebung erfasst. Das Auge hingegen läßt sich auf Einzelheiten ein. Das Ohr ist mit dem Stammhirn verbunden, das für das emotional unbewußte Erfassen der Umwelt zuständig ist. Das Hören von Musik kann, laut der amerikanischen Forschung, hochgradige Unempfindlichkeit gegen Schmerzen erzeugen, so daß diese Tatsache bereits medizinisch genutzt wird. Andere Erkenntnisse gehen soweit, die Emotionstheorie mit der Struktur der Musik zu vergleichen und es resultiert eine Ähnlichkeit bezüglich musikalischer Abläufe und Strukturen und den Abläufen von Gefühlen und Stimmungen.

Musik ähnelt nicht nur Gefühlen, sondern sie ruft auch Körperreaktionen hervor. Atmung, Pulsfrequenz und Hirnströme verändern sich. Und nicht nur die Filmmusik profitiert von dieser Tatsache. Militär und Kirche bedienen sich dieses Faktums schon lange. Supermärkte steigern sogar ihre Umsätze.

Menschliches Denken vollzieht sich nach der Art des Sehens, menschliches Fühlen nach der Art des Hörens. Beides zusammen ergibt die Einheit von Bild und Ton im Film.

Ist somit die Filmmusik eine notwendige Voraussetzung für ein ganzheitliches Erfassen der "Welt" im Film, oder lediglich nach Bild und Sprache eine dritte Bedeutungsebene, die je nach Belieben hinzugezogen oder weggelassen werden kann?

Igor Strawinsky z.B. hat nie Filmmusik komponiert, weil er glaubte, die Filmleute bedienen sich der Musik, um Gefühlsregungen zu erzeugen und verwendeten sie wie Parfüm, das gewisse Erregungen hervorrufen soll. Doch selbst Strawinsky kreierte in seinen musikalischen Geschichten 'Petruschka', 'le sacre' oder dem 'Feuervogel' radikale Gefühlsregungen, und nicht umsonst ist er wohl der meistbestohlene Musiker, wenn es um Filmmusik geht. Manche Komponisten schämen sich nicht, sogar ganzer Themenkomplexe von Strawinsky zu bedienen.

Filmmusik gleich Gefühlsmanipulation?

Es scheint, eine ethisch verantwortungsvolle Aufgabe zu sein, Filmmusik einzusetzen. Es ist natürlich gleichzeitig eine Sache des künstlerischen Selbstverständnisses. Sich im Archiv der Gefühle zu bedienen ist, ist keine Kunst. Um nun noch einmal auf den Unterschied zwischen Auge und Ohr zurückzukommen, sollte man Jean-Luc Godard zu Wort kommen lassen,

der in seiner 12teiligen Fernsehserie von 1978 in einem Dialog zwischen einem Reporter und einem Mädchen genau diesen verdeutlicht.

Godard : Die Macht, weißt du, was das ist?

Camille: Ja.

Godard: Wenn du Musik hörst, ist es, weil sie Macht über dich hat?

Camille: Ich weiß nicht.

Godard: Ein Ton, weißt du was das ist?

Camille: Ja.

Godard: Ein Bild?

Camille: Ja.

Godard: Glaubst du, daß das Bild mehr Macht hat als der Ton oder daß der Ton mächtiger ist als das Bild?

Camille: Der Ton.

Godard: Wenn du an andere denkst, denkst du eher in Bildern oder in Tönen?

Camille: In Bildern.

Godard: Ist deine Mutti eher ein Bild oder ein Ton?

Camille: Ein Bild.

Godard: Und der Vati?

Camille: Ein Bild.

Godard: Wenn du nicht existieren würdest und wenn man jemanden sagen müßte, wie sie war, dieses kleine Mädchen, wenn du tot wärst und man sagen müßte, wie du warst, wäre es besser, sich eines Bildes oder eines Tons zu bedienen? Oder mehrere Bilder und mehrere Töne? Oder vielleicht von beiden ein bißchen?

Camille: Töne.

Betrachten wir noch einmal die Aussage, das Ohr nehme eine Gesamtheit wahr und das Auge konkretisiere, können wir folgenden Transfer durchführen: Das Bild konkretisiert die Musik, die Musik verallgemein-

ert das Bild. Das Bild ist handlungsorientiert, die Musik ist lyrisch. In Bezug auf die Zeichentheorie können wir auf Bilder und Ton das Begriffspaar "digital" und "analog" anwenden. Nach der Sprechakttheorie weist der Sprechakt zwei Ebenen auf, die des Inhalts, der Bedeutungen der Worte, der digitalen Dimension und der analogen Dimension, deren Anteil Stimmklang, Timbre und Lautgestik ist, der unabhängig von der Bedeutung gesehen werden muß. Durch verschiedene analoge Formen kann die digitale Ebene verschoben, ironisiert oder ins Gegenteil verändert werden.

Dieses Begriffspaar auf Bild und Ton angewendet hat zum Ergebnis wir Bildaussage und Wortsprache eindeutig zur digitalen Ebene rechnen können, während die Filmmusik der analogen Ebene entspricht. Filmmusik ist somit auch facettenreicher, da mehrere analoge Schichten ausgedrückt werden können. Ohne Filmmusik wäre der Film um ein Vielfaches ausdrucksärmer, obwohl wir feststellen konnten, daß die Filmmusik irgendwo in den Höhlen des Bewußtseins des ZuschauHörers "verschütt geht", denn nicht umsonst können wir uns an so wenig Filmmusik erinnern.

Na, wie wäre es wir suchen nämlich das Motiv des Lawrence von Arabien.-...-Na, ich kann nichts hören. ---

Ralf Oderwald



Spiel & Fantasy

Sie finden uns in:

Hauptgeschäft
 4300 Essen 1
 Holsterhausener Str. 95
 ☎ 0201/733704
 FAX 0201/734887
 Mo - Fr: 11⁰⁰ - 18³⁰
 Sa: 10⁰⁰ - 14⁰⁰

Niederlassung
 4600 Dortmund 1
 Rheinische Str. 30
 ☎ 0231/144389
 Mo - Fr: 13⁰⁰ - 18³⁰
 Sa: 10⁰⁰ - 14⁰⁰

Niederlassung
 4100 Duisburg
 Neudorfer Str. 141
 ☎ 0203/377553

Niederlassung
 5600 Wuppertal
 Berliner Str. 207
 ☎ 0202/664789

Niederlassung
 4630 Bochum 1
 Universitätsstr. 24
 ☎ 0234/309414

... UND DIE SUCHEREI NACH EUREN
 LIEBLINGSSPIELEN HAT EIN ENDE!

--- Das Spezialgeschäft in Kennerkreisen
 --- Riesige Auswahl an Rollenspielen, Brettspielen, Büchern und Zubehör
 --- Wir warten auf Sie! Schauen Sie doch einmal bei uns herein oder
 fordern Sie einfach unseren Katalog gegen 1,80 DM an.

Graphik: L. Winter Layout: L. Korte



Theater gegen den Krieg – Bochum, Schauspielhaus

"Beachten Sie bitte die Widerrufbarkeit all dessen, was hier vorgetragen wird. Als ich an dem Montag nach Kriegsausbruch in der Vorlesung über den Krieg gesprochen habe, galten bestimmte Dinge, die noch einen Tag vorher nicht gegolten haben und die auch heute nicht mehr gelten. Das Gleiche kann uns mit allem passieren, was wir hier vortragen. Alles, was wir hier sagen, kann schon morgen durch bestimmte Ereignisse, auf die wir keinen Einfluß haben..., falsch sein", so Lorenz Engell, Dozent für Film und Fernsehen am Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften der RUB in einer öffentlichen Proseminarsitzung aus aktuellem Anlaß und auf Wunsch der Studenten über den Golfkrieg. Mit Hilfe von vorbereiteten Referaten und Filmbeiträgen wird die Berichterstattung im Fernsehen unter die Lupe genommen, die nachweislich den Namen "Berichterstattung" nicht verdient. Eine Referentin bezeichnet sie äußerst markant als Count-down-Journalismus" und "Kriegsberichterstattung noch vor dem Kriegsbeginn". Dadurch erscheine der Krieg als ein "unausweichliches Fatum". Auf der anderen Seite werde der Krieg durch ständiges Einspielen von Archivfilmen über Manöver, Truppenbewegungen, vergangene Kriege etc alltäglich.

Auch die Fragwürdigkeit der Authentizität des Bildmaterials wird zur Sprache gebracht, bishin zu Nachrichtenbeiträgen, die ihr eigenes Dementi schon mitenthalten: Wir zeigen euch diese Bilder, aber sie sind zensiert, also nicht authentisch. Ein perfider Trick, der Glauben machen soll, daß alle anderen Bilder des Fernsehens in den Nachrichtensendungen authentisch seien. Referiert wird auch über Interdependenzen zwischen Fernseh- und Kriegstechnologie.

Die auf dieser Veranstaltung gestellten Fragen werden auch nach dem Ende des Golfkrieges nach Antworten drängen und zur Beschäftigung mit der Rolle der Medien in heraufbeschworenen Krisen und Kriegen auffordern: Wie verhält sich das Fernsehen zum Krieg? Sind das Fernsehen und der Krieg Komplizen? Sind sie Verbündete? Sind sie sogar miteinander identisch? Oder sind sie eher feindliche Brüder?

Lorenz Engell sucht in seiner abstrakten Theorie von der Globalstrategie nach Antworten und Lösungen. (Lorenz Engell, Der gedachte Krieg. Wissen und Welt der Globalstrategie. München: Raben, 1988) Verglichen mit einem Schachspiel, so zur Verdeutlichung vereinfacht, dürfen wir die beiden Spieler nicht als radikale, verfeindete Gegner sehen. Sie spielen beide einen Part in ein und demselben Spiel mit festen Regeln und Figuren und schreiben den Text eines Gesamtspielverlaufs. So gesehen sind sie Partner, denn der Text ist die Menge aller Züge des Spiels. Dieser Text könnte auch von einem Spieler allein geschrieben werden. Einen echten Spielverderber gibt es in der Regel nicht. Dies wäre jemand, der die Re-

Beachten Sie die Wider- rufbarkeit all dessen!

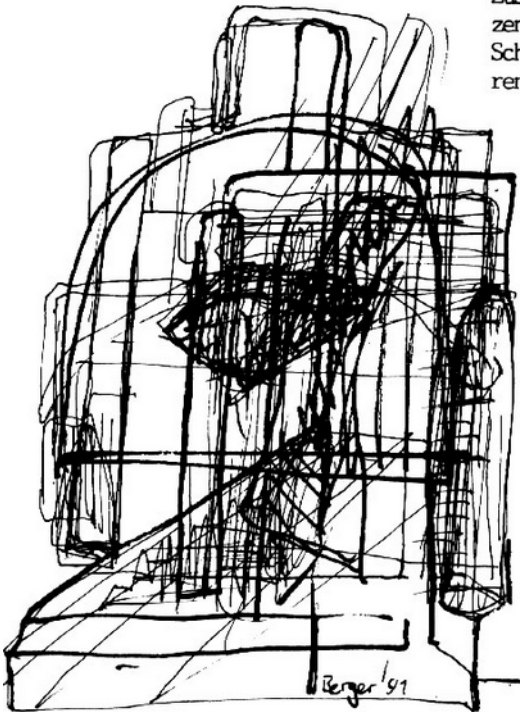
Gedanken zu
Krieg und
optischen Medien

geln überhaupt nicht beherrscht oder das Spiel mutwillig stört, indem er das Brett umwirft oder die Figuren beschädigt o.ä. Jeder, der sich zum Spiel aber einfindet, ist nur auf der unteren Ebene betrachtet ein Gegner, nicht auf der Ebene des Gesamttextes.

Weg vom Schachspiel, hin zur Globalstrategie. Der Analogie sind Grenzen gesetzt; Die wichtigste Grenze ist das "Paradigma der selbstorganisierenden Systeme". Es sind solche, die offen sind, d.h. ihr Systemprogramm (vielleicht analog zum Computerprogramm, hier lediglich als heuristischer Tip), nach dem sie funktionieren, verändern und damit natürlich auch ihre phänotypische Identität wechseln.

Dieses Paradigma wurde, ursprünglich als Theorie der Selbstorganisation der belebten und unbelebten Materie eingeführt, auch in Bereiche der Soziologie (Luhmann), Ästhetik, allgemeine Erkenntnistheorie und Computertheorie übertragen. (Vgl. Engell S.84). Lorenz Engell behandelt es im Zusammenhang mit weltpolitischen Entwicklungen und sieht Interdependenzen zwischen diesem Paradigma und der Globalstrategie, die, um auf das Schachmodell zurückzukommen, mit samt den Spielern, dem Brett, den Figuren und Spielregeln in dauernden Mutationen begriffen zu verstehen wäre.

U. Bülbil



U. Bülbül: Wir sollten zunächst auf den Begriff der Globalstrategie eingehen und ihn vielleicht auch noch einmal erläutern. Doch vorab die Frage: Wie würden Sie Ihr Buch "Der gedachte Krieg" einordnen? Ist es ein medienwissenschaftliches Fachbuch?

L. Engell: Nein, ein Fachbuch ist es nicht, denn ich bin kein Militärfachmann und kein Strategiefachmann. Und Medien spielen nur in einem Kapitel eine Rolle. Also ist es auch kein medienwissenschaftliches Buch. Man kann es ohnehin in keine Schubladen stecken. Wen es interessiert, der kann es lesen und schauen, ob er damit etwas anfangen kann, ob es funktioniert oder nicht.

Das ganze versteht sich selbst als eine Analyse der strategischen Konstellation und des strategischen Denkens, so wie wir es vor dem Zusammenbruch des Ostblocks gehabt haben. Praktisch auf der Schwelle zum Zusammenbruch des Ostblocks ist es verfaßt und beschreibt die Situation, die genau an diesem Wendepunkt eingetreten ist. Wie sich das weiterentwickelt hat, ist eine andere Sache, und speziell die Vorkommnisse im Nahen Osten haben natürlich mit dem Buch erst einmal nichts zu tun.

U. Bülbül: Darauf kommen wir noch zurück. Was verstehen Sie nun unter 'Globalstrategie'? Ist das so etwas wie eine politisch-militärische Handlungsstruktur oder ein kognitives Programm, oder ist es so etwas wie das Programm politisch-militärischen Denkens?

L. Engell: Es ist eine Art zu denken. Ganz allgemein.

U. Bülbül: Ist es ein Logikkalkül wie z.B. das Schachspiel mit bestimmten Operationsregeln und Zeichen?

L. Engell: Es ist eine bestimmte Art zu denken mit allen Implikationen, die es haben kann. Die globalstrategische Denkweise ist nicht beschränkt auf Militärs und nicht beschränkt auf militärisches Handeln. Das versuche ich ja gerade zu zeigen, und zwar genau da, wo es in meinem Buch um Medien und Kultur geht. Dieses Denken ist durchaus auch anderswo gültig. Und das macht geradezu das Perfide, wenn Sie so wollen, das Seltsame dieses globalstrategischen Denkens aus, daß es sich selbst wegdenkt, aufhebt. Es ist ein Denken, das sein eigenes Verschwinden mitdenkt. Und je mehr es das tut, desto erfolgreicher ist es. Die ganzen Mechanismen, die wir aus der klassischen Zeit des globalstrategischen Denkens haben, finden wir auch woanders, und es verlagert sich mehr und mehr weg von dem eigentlich thematisch Militärischen.

U. Bülbül: Das habe ich nicht ganz verstanden: die Globalstrategie denkt also ihr verschwinden mit und verschwindet dadurch eigentlich gar nicht, sondern wird schwerer greifbar. Sie stellen ja auch die Frage: Ist die Globalstrategie überhaupt reformierbar oder gar abzuschaffen?

L. Engell: Es ist eine Paradoxie darin. Deshalb habe ich auch vorhin bei 'Logikkalkül' gezögert: je mehr die Globalstrategie verschwindet, desto erfolgreicher ist sie. Das Verschwinden gehört zum eigenen Programm.

U. Bülbül: Wohin verschwindet sie denn?

L. Engell: Sie löst sich auf, z.B. in Randbereiche, die nicht militärischer Art sind. Und es werden zunehmend die eigenen Grundkategorien, nach denen sie operiert, aufgehoben.

Was ich unter 'Globalstrategie' verstehe, hat ihre beste Zeit in der Zeit der Abrüstung, nicht in der Zeit der wirklich akuten Bedrohung. Das Zeitalter der Abrüstung ist im Grunde das Hochzeitalter der Globalstrategie. Das globalstrategische Denken zielt darauf, einen diskursiven Vorgang an die Stelle des Handelns zu setzen. Der Kern der militärischen Entwicklungslogik ging dahin, militärisches Handeln unmöglich zu machen. Die Friedensbewegung hat lange Zeit den Fehler gemacht, die Selbstaussagen der Militärs nicht ernst genug zu nehmen. Die Militärs sagen: Rüsten, um Frieden zu erhalten. Das ist nicht von vornherein absurd. Das muß man ernst nehmen. Es ist eine ganz seltsame Denkweise, aber diese Leute lügen nicht.

U. Bülbül: Warum fördert dann die Abrüstung besonders das globalstrategische Denken? Warum ist die Abrüstung der Globalstrategie besonders dienlich? Liegt es daran, daß gerade die Abrüstung den Krieg für besonders wahrscheinlich hält?

L. Engell: Nein, es geht dem globalstrategischen Denken nicht um Waffengänge. Es geht im Gegenteil darum, Waffengänge auf jeden Fall zu verhindern. Die Globalstrategie hat im Grunde dann gewonnen, wenn Waffengänge unmöglich geworden sind. Die Logik der Abrüstung ist in der Logik der Globalstrategie mit einbegriffen.

U. Bülbül: Ich bin davon ausgegangen, daß die Globalstrategie eine gewisse Militanz in sich birgt...

L. Engell: Was meinen Sie mit 'Militanz'?

U. Bülbül: ...daß die Globalstrategie immer darauf bedacht ist, den politischen Gegner zu schwächen.

L. Engell: Es gibt keine politisch gegnerische Seite in der Globalstrategie. Es gibt die Rhetorik der Gegnerschaft. Gehen wir mal zurück in die 80er Jahre; da kann ich sagen: es gibt die Amis und die Russen, und das sind Gegner. Tatsächlich aber wirken sie zusammen; sie sind nicht Gegner, wie Feinde in einem Krieg, sondern sie sind Partner. Man hat ja immer von der "Sicherheitspartnerschaft" gesprochen. Es war Egon Bahr, der diesen Begriff gebracht hat. Fakt aber ist, daß diese Sicherheitspartnerschaft längst schon dagesewesen ist, als man auf das Wort kam. Es ist im Wesen ein monologischer Prozeß und kein dialogischer. Die Globalstrategie hat im Grunde ihr Ziel da erreicht, wo sie die Fiktion eines Dialogs fallen lassen kann. Die Globalstrategie ist ein Denkmodell oder besser: ein Textmodell. Ein Text operiert (wie der Dramentext) mit der äußeren rhetorischen Form des Dialogs: der Dialog der Supermächte, der Dialog der Waffen o.ä. Das ist aber eine ganz vordergründige rhetorische Figur. Tatsächlich aber ist der Text ein Monolog. Die Globalstrategie ist ein Monolog. Und in dem Moment, wo die Fiktion des Dialogs fallen gelassen wird, ist die Globalstrategie auch ein Stück weitergegangen. Wir denken jetzt nicht mehr in den Kategorien des Dialogs der Supermächte.

U. Bülbül: So wie ich das verstanden habe, ist es ein Endlosdialog oder ein Endlostext.

L. Engell: Es ist ein Endlostext, ja.

U. Bülbül: Alles, was wir gegen diesen Text aussagen, wird diesem Text zugefügt.

L. Engell: Genau! Wie eine lose Blattsammlung. Es wird alles eingehftet und setzt sich endlos fort. Es ist daher sehr schwer den Ursprung auszumachen; was war zuerst da? Womit hat die Globalstrategie angefangen? Diese Frage ist schwierig und historisch nicht einwandfrei zu beantworten. Ein Kennzeichen des globalstrategischen Modells ist das Leben mit der aufgeschobenen Bedrohung, mit der aufgeschobenen Katastrophe, um genau zu sein. Eine typische Denkfigur: Die Katastrophe kann jederzeit eintreten. Sie wird nicht eintreten, aber sie kann eintreten.

Wir haben zwar damit gerechnet, daß es jederzeit so weit sein kann, wir haben uns aber nicht so verhalten, als ginge morgen die Welt unter. Auch die Friedensbewegung hat sich nicht so verhalten. Die Friedensbewegung hat aber sehr viel dazu getan, den Glauben an die Wahrscheinlichkeit der Katastrophe zu erhöhen, die Angst vor der Katastrophe wachzuhalten. Und es war sehr im Sinne der Globalstrategie, die Welt in diesem labilen Zustand zu halten.

U. Bülbül: Wenn man eine Strategie hat, verfolgt man damit auch ein Ziel. Was ist das Ziel der Globalstrategie?

L. Engell: Selbst fortzubestehen.

U. Bülbül: Also ein lebendiges System.

L. Engell: Genau.

U. Bülbül: Was hat sich für Sie am Begriff der Globalstrategie verändert?

L. Engell: Die Auflösung des Ostblocks

ist eine ganz klare Fortsetzung der Globalstrategie, die deutliche Monologisierung. Bisher wurde die Fiktion eines Dialogs aufrecht erhalten. Das ist jetzt nicht mehr der Fall. Die Russen sind keine Sicherheitspartner mehr, oder sie werden es immer weniger sein. Die Vereinigten Staaten übernehmen diese Friedenssicherungsrolle jetzt stellvertretend für die Russen mit. Es gibt jetzt praktisch nur einen Sprecher im Text.

Der Golfkrieg konkret ist für die Globalstrategie höchst unerfreulich. Es ist ein realer Waffengang, ein gefährlicherer dazu. Es ist keine Polizeiaktion oder so etwas. Es ist ein gefährlicherer Krieg, von dem man nicht weiß, wie er ausgehen wird. Das ist nicht im Sinne der Globalstrategie. Es ist mitunter sehr schwer zu sagen, was sich hinter diesem oder jenem verbergen mag, oder welcher systemische Effekt da zum Tragen kommt. Man muß sich fragen, warum dieses System einen solchen Krieg zuläßt. Wozu braucht es ihn eigentlich? Das System tut nichts, was es nicht benötigt. Was soll in diesem Zusammenhang der Golfkrieg? Darüber muß man jetzt nachdenken, da gibt es keine schnelle Antwort.

U. Bülbül: Ist die Globalstrategie in ihrer Funktionsweise binärlogisch oder nicht? Kann sich das ändern?

L. Engell: Sie ist nicht binärlogisch. Sie hat eine binärlogische Rhetorik. Aber da taucht schon wieder ein Problem auf: wenn ich das sage, mache ich einen Fehler, denn die Trennung in einen Wesensinhalt und eine rhetorische Markierung kann man bei der Globalstrategie nicht machen. Die Rhetorik ist ganz wichtig. Die Leute nehmen ihre Rhetorik selber ernst, und die Rhetorik ist Wesensbestandteil der Globalstrategie.

U. Bülbül: Ich wollte eigentlich auf den Golfkrieg hinaus. Ich stelle mir vor, daß die Zweiteilung der Welt in den Köpfen aufgrund der binärlogischen Denkweise erhalten werden muß, obwohl der Sozialismus, der als Feindbild und Widerpart diente, wegfällt. Also wird der Sozialismus durch den Islam ersetzt: Sozialismus und Islam sind gleich schrecklich.

L. Engell: Dieser Faktor spielt ganz klar eine Rolle. Noch unter Reagan war die Sowjetunion das Reich des Bösen. Das ist seit Chomeini schon der Islam. Und das Reich des Bösen hat gewisse Eigenschaften: es ist mitten unter uns.

U. Bülbül: Kommunisten waren das auch.

L. Engell: Ja, sie unterhöhlen unsere Zivilisation, unsere geheiligten Werte des Humanismus und der Aufklärung. Sie werden vom Islam nicht respektiert. Das kann man kaum hinnehmen. Das ist für uns nicht akzeptabel - dieses Denken spielt mit eine Rolle. Und es ist möglich, daß sich das globalstrategische Denken insofern überhaupt nicht verändert hat, sondern nur verlagert. Es ist also so, daß die Konfrontationsrhetorik nicht überwunden ist, sondern nur verlagert. Das Interessante aber ist, daß es jetzt nicht bei der Rhetorik bleibt, sondern daß tatsächlich Krieg die Folge ist.

U. Bülbül: Auf der anderen Seite wird der Islam aber auch nicht als so stark eingeschätzt wie z.B. ...

L. Engell: ...die Russen. Ja, das stimmt.

U. Bülbül: Der Krieg gegen die Sowjetunion war ja auch eine Zeitlang möglich und

wurde auch geführt. Es wurde irgendwann unmöglich aufgrund der militärischen Erfolge. Diese militärischen Erfolge fehlen jetzt natürlich den islamischen Staaten. Hat Saddam Hussein nun Atombomben oder nicht? Wird er sie in fünf Jahren haben, oder nicht?

L. Engell: Ja, man ist sich ziemlich sicher, daß man ihn besiegen kann. Welchen Effekt hat das aber im System? Der Krieg ist der Verzögerung gewidmet. Der Verlust des Denkens an den Krieg ging zu schnell. Von 1980 bis 1983 war der Krieg unser ständiges Thema. 1990 ist der Krieg völlig weg. Um den Verfall des Krieges als Denkgegenstand zu verhindern, wird dieser Krieg geführt. Das wäre eine mögliche Variante, welche globalstrategische Funktion dieser Krieg haben könnte.

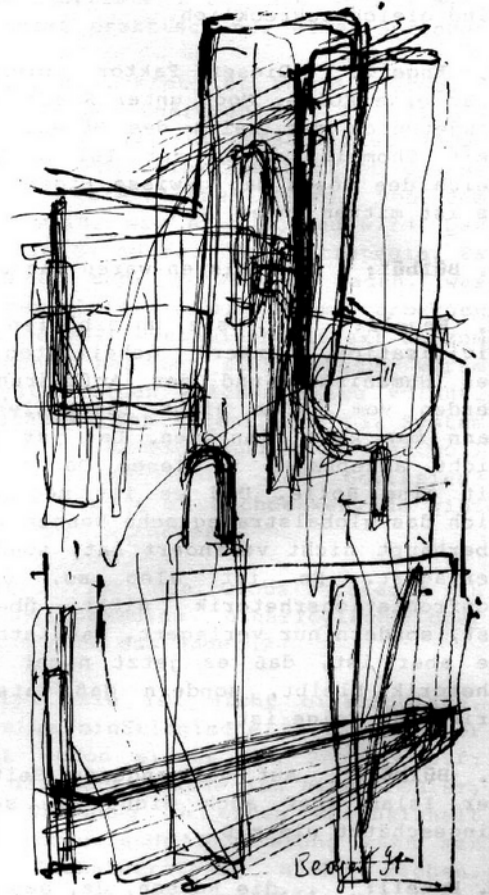
U. Bülbül: Ist es denn nicht auch so, daß dieser Krieg gar nicht richtig geführt wird. Die Bodenoffensive scheint man ja zu scheuen, während Saddam Hussein in einem Fernsehinterview vor Ablauf des Ultimatums sagte, wenn die ersten 5000 amerikanischen Soldaten tot nach Amerika zurückgekehrt seien, werde der Krieg aufhören. Genau das scheint man ja vermeiden zu wollen. Wenn Opfer, dann nur auf der anderen Seite; wenn Krieg auf unserer Seite, dann nur im Fernsehen. Für uns soll der Krieg, der tatsächliche Waffengang so unsichtbar wie möglich bleiben.

L. Engell: Diese Idee, einen abstrakten Krieg trotzdem real führen zu wollen, wird scheitern. Man muß auch ganz vorsichtig sein, denn wir wissen praktisch gar nichts über den Krieg. Wir wissen nicht, was da geplant ist und was da abläuft. Aber es ist ja ganz bezeichnend, daß der

Krieg diese Zwischenexistenz zwischen Text und einer physischen Handlung immerzu einnimmt. Die klassische Globalstrategie sagt: die Bedrohung ist da, die Katastrophe kann jederzeit eintreten, wahrscheinlich tritt sie ein. Sie tritt dann aber doch nicht ein; ein Zwischenbereich zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit.

U. Bülbül: Ich meine, daß im Golfkrieg eine Gratwanderung zwischen einem möglichen und einem wirklichen Krieg stattfindet; die einen vermeiden tunlichst blutige Bodenkämpfe und die anderen Angriffe mit biologischen und chemischen Waffen, was die Angriffe auf Israel zeigen.

L. Engell: Diese Auffassung hat Baudrillard dazu bewogen, kurz vor Kriegsbeginn zu sagen, der Krieg werde nicht stattfinden. Das sei eine Art kalter Krieg in Taschenformat. Es sei der Kadaver eines Krieges. Sie hätten den kalten Krieg aufgetaut in die Wüste verlegt und festgestellt, daß er unterwegs gestorben sei. Aber was machen sie jetzt mit dem Leichnam. Der muß weg. Und das ist das Problem. Wir denken nicht mehr in Kategorien des Krieges, sagt Baudrillard, sondern der Geiselaft und Geiselnahme. Aber ich weiß nicht, ob das stimmt. Der Krieg ist offensichtlich ausgebrochen.



Lorenz Engell:

**Grenzfragen –
Medien, Wissenschaft
und strategische
Kultur**

aus:
L. Engell,
Der gedachte Krieg
Wissen und Welt der
Globalstrategie
München, Raben, 1988

Die basalen Strukturen des globalstrategischen Textes -Zweckdifferenz und Selbstreferenz; Virtualisierung; Mangel an Technizität und gesamtheitlicher Sozialität, an Referenz und selbst Horizontalität- werden von Textmechanismen erzeugt, die in den noch folgenden Teilen der Untersuchung analysiert werden sollen. Zuvor ist jedoch nach dem Außenverhältnis dieser Strukturen und nach ihrer Reichweite zu fragen, also danach, wie weit und für wen die Regeln und Konventionen des globalstrategischen Textes gelten und wie sie sich zu anderen, nicht strategischen Regeln verhalten. Im Resultat soll dadurch der Stellenwert von Globalstrategie abschätzbar werden. Die Relevanz der in den späteren Abschnitten nachfolgenden Mikrobetrachtung strategischer Diskurselemente hängt davon ab, wie relevant die Globalstrategie ist, d.h. wieviel Außenwirkung sie entfaltet.

Die Umweltdifferenz

Man kann die Fragen auch systemtheoretisch wenden: Wie ist die Differenz zwischen globalstrategischem System und seiner Umwelt beschaffen, und wo verläuft sie? Bislang konnte die Untersuchung noch keine solche Grenze zutage fördern. Weder die technische Basis noch der politische Diskurs, die die Grenzen der klassischen Strategie markierten, begrenzen auch die Globalstrategie. Weder der Referenzhorizont

noch der reale Krieg, noch auch die gesellschaftliche Einbindung markieren eindeutige Differenzen zur Globalstrategie. Ein System ohne System-Umwelt-Differenz aber ist kein System. Wenn sie keine Grenzen hat, ist Globalstrategie auch kein textuell strukturierter Diskurs. Systematizität nämlich erfordert eine Grunddifferenz, über der alle anderen Differenzen und die Systemmechanik -und das kann auch eine Textmechanik sein- sich konsituieren. Diese Grunddifferenz ist diejenige zwischen System und Umwelt, die das System benutzt, um sich intern weiter auszudifferenzieren, zum Beispiel in das Ganze und die Teile. Wie das Wissen und die Welt der Globalstrategie beschaffen sind, erweist sich also letztlich erst dort, wo das strategische Wissen endet, also an anderes Wissen stößt, und wo die strategische Welt mit anderen in Berührung tritt. Da Wissen und Welt des globalstrategischen Systems aber nicht von innen her überschreitbar sind und da ihr Äußeres erst noch zu bestimmen ist, können die gesuchten Kollisionen nur in der Form ihrer innersystematischen Reflexe nachgewiesen werden, in Form der Schatten, die sie auf den Text werfen.

Positiv formuliert, ist die Verankerung der Globalstrategie im Universum der Diskursivität überhaupt zu suchen. Wenn nämlich aus prinzipiellen Gründen eine Differenz zur Umwelt vorhanden sein muß als Bedingung für die eigene Systematizität, so ist umgekehrt für das Funktionieren der Globalstrategie die Kommunikation mit der Umwelt unverzichtbar. Von ihr hängt beispielsweise die Glaubwürdigkeit ab. Das Vertauen in die Strategie ist eine wichtige strategische Größe, die aber nicht aus dem strategischen System selbst heraus erbracht werden kann. Sie

ist ein solcher Schatten, den die Systemgrenze auf die inneren Differenzen wirft. Strategie und ihr politischer Arm, der bis hin zur polizeilichen Befriedung reicht, reagieren auf Glaubwürdigkeitskrisen äußerst empfindlich, wie an den Friedensbewegungen der frühen achtziger Jahre abzulesen war.

Nochmals anders gewendet: Das strategische Denken ist nicht auf das Denken der Strategen zu beschränken. Vielmehr konstituiert sich Globalstrategie erst im Zusammenspiel der Diskurse. Die Interaktion mit Gesellschaft oder Teilen der Gesellschaft und damit mit anderen als dem strategischen Sprachspiel macht das strategische Sprachspiel erst aus. Ebenso ist ein Schauspieler Schauspieler nur im Hinblick auf ein Publikum, das an der öffentlichen Kommunikation mitwirkt. Erneut wird der globalstrategische Text rekursiv: Globalstrategie ist die Kommunikation zwischen Globalstrategie und anderen öffentlichen Diskursen. Sie ist selbst nur in Bezug auf anderes, und die globalstrategischen Texte reflektieren diesen Bezug gezwungenermaßen. Ihn darzustellen ist Aufgabe der nachfolgenden Überlegungen.

Strategie als Kulturphänomen

Globalstrategie als diskursives System, als ein Gefüge von Konventionen und Funktionen wird in Bezug gesetzt zur Gesamtheit solcher Gefüge. Die Gesamtheit gesellschaftlicher Regelgefüge ist, soweit Diskurse -und nicht etwa materiell-ökonomische Mechanismen- gemeint sind, die Kultur. Es geht somit um das Verhältnis von Strategie und Kultur. Sie sind weder identisch -sonst besäße Strategie kein eigenes System- noch völlig unverbunden. Sie umschließen sich wechselseitig:

Strategie geht nicht in Kultur auf, da sie nämlich die industrielle Basis der Kultur im militärisch-industriellen Komplex mit umgreift, und Kultur nicht in Strategie, da Kultur auch andere als strategische Phänomene erfaßt. Jedoch steht fest, daß Globalstrategie in ihrem Kern eine spezifische Kulturleistung ist: Sie basiert auf der Geltung und nahezu gesellschaftsweiten Annahme unbeweisbarer Axiome und auf Als-ob-Regeln, Fiktionalisierungen, Kommunikationsschranken und dergleichen. Fest steht auch, daß nahezu alle Individuen, die in den Gesellschaften der "Ersten" und der "Zweiten" Welt leben, ihre diesbezüglichen Lektionen gelernt haben und der Globalstrategie glauben bzw. an ihr mitwirken oder zumindest -was auf dasselbe hinausläuft- sich so verhalten, als glaubten sie ihr. Kaum jemand verhält sich so, wie es eigentlich zu erwarten wäre, wenn das Ende der Welt unmittelbar bevorstünde. Diese fiktionale Schranke begegnet in Gestalt der zahlreichen kontrafaktischen Sätze der Globalstrategie, und sie differenziert oftmals das Ganze des Textes, wenn nämlich das Textganze der Einzelaussage widerspricht. Unter globalstrategischen Bedingungen zu leben heißt, mit dieser Schranke umzugehen, eine Fähigkeit, die das Individuum durch Akkulturation lernt.

Zwei Beispiele

Es ist hier nicht der Ort, "Kultur" als Gesamtbegriff oder eine repräsentative Vielzahl kultureller Phänomene im einzelnen zu diskutieren. Das Verhältnis von Strategie und Kultur soll vielmehr an zwei ausgewählten Beispielen betrachtet werden: an den Medien und der Wissenschaft. Beide haben innersystemische Funktion für die

Globalstrategie, die auf Glaubwürdigkeit und dabei auf die Überzeugungskraft medialer und wissenschaftlicher Argumentation (oder Rhetorik) angewiesen ist. Inwiefern trifft die Globalstrategie in Medien und Wissenschaft auf anderes, ihr Äußerliches, auf Diskurse, die die Grenze der Globalstrategie markieren und mit denen sich die Strategie daher austauschen kann?

Aus der Geschichte der Fernsehtechnik

Was die Medien und hier insbesondere das Fernsehen als dominierendes Kommunikationsmittel angeht, so ist seine kognitive Basis in doppelter Hinsicht zu untersuchen -auf der Ebene der Technik und auf der des Diskurses. Die Untersuchung der technischen Basis ist notwendig, nachdem Paul Virilio für die Kinematographie gezeigt hat, daß kinematographische Technik und Waffentechnik auf identischen epistemologischen Systemen ruhen und durch zahlreiche Verfahren miteinander verbunden sind. Für das Fernsehen gilt dieser Befund zugleich in eingeschränktem und erweitertem Umfang. Anders nämlich als beim Kino verzögerten die beiden Weltkriege die technische Entwicklung des Mediums erheblich. Bis zur Jahrhundertmitte steht das Fernsehen, obschon ständig an ihm herumexperimentiert wird, im Schatten anderer Techniken. Seine Entwicklung verläuft schleppend und unbemerkt. So wurde die erste Einrichtung zur (fernsehnotwendigen) Bildabtastung und -digitalisierung, die Nipkow-Scheibe, bereits 1884 gebaut und erprobt. Die erste Vorstellung des Kinematografen datiert volle elf Jahre später, 1895. Der Entwicklungsrückstand des Fernsehens war also nicht von Anfang an gegeben. Er stellt sich

erst in den folgenden sechzig Jahren ein. Folgt man Virilio, so wurde der schnelle Aufstieg des Kinos durch seine Kompatibilität mit der Kriegstechnik begünstigt, eine Kompatibilität, die aus einem gemeinsamen kognitiven Fundament erwuchs. Das Kino entsprach dem Diskurs der Strategie in der ersten Jahrhunderthälfte und zwar schon auf der Ebene der Technik; für das Fernsehen gilt dies nicht.

Diese These findet eindrucksvolle Bestätigung, wenn man bedenkt, daß auch im Zweiten Weltkrieg die technische Entwicklung des Fernsehens verzögert wurde, und zwar obwohl auf deutscher wie auf alliierter Seite. Obwohl das Fernseh Mitte der dreißiger Jahre einen beachtlichen Entwicklungsstand erreicht hatte, wurde seine Vervollkommnung und Verbreitung nicht vorangetrieben. Dies läßt sich mit der Eigenart nationalsozialistischer Medienpolitik und -ideologie nicht hinlänglich erklären. Zwar ist es richtig, daß die Nazis sich früh auf den Hörfunk als Hauptpropagandamittel festlegten und daß die Nazi-Ideologie eine besondere Affinität zum Medium des massenhaft verbreiteten gesprochenen Wortes besaß. Zugleich aber wurde das Medium Film von den Nazis gezielt und massiv eingesetzt. Überdies wurde das Fernseh bis zur Mitte der dreißiger Jahre in Deutschland mit Nachdruck und in Konkurrenz zu britischen Techniken weiterentwickelt. Zur Olympiade 1936 waren zwei verschiedene Übertragungstechniken, ein elektromechanisches und ein elektronisches Verfahren, einsatzfähig und wurden tatsächlich erprobt. Offenbar war es also nicht die Nazi-Ideologie, sondern die Kriegsvorbereitung bzw. die Durchführung des Krieges, mit der sich das Fernseh nicht vertrug. Seine kognitive Basis widersprach den

Kriegserfordernissen, d.h. der kognitiven Basis des strategischen Diskurses.

Zur Erkenntnisstruktur der Fernsehtechnik

Stark vereinfachend läßt sich sagen, daß die Kinematografie auf dem Sockel objektiver Erkenntnis ruht, auf tatsächlicher oder vorgetäuschter Objektivität, auf der Verfügung über das Objekt, auf Abbildung, Wiedergabe, Rekonstruktion und Repräsentation, folglich auf Besitz, und sei er vermeintlich. Der Gegenstand, den die Kinematografie der objektiven Verfügung zuführte, ist die -hergestellte oder tatsächliche- Bewegung. Daß diese Besetzung nicht der Bewegung selbst, sondern nur ihrer technischen, ihrer eleatisch aufzufassenden Verzerrung gelten konnte, spielt dabei zunächst keine Rolle. Wahrung und Vermehrung des objektiven Besitzstandes ist das auf die Bewegung bezogene erkenntnistheoretische Fundament der Kinematografie; das Sehen gilt dem Haben und Verfügen. dieses Movens gliedert sich der dynamischen, räumlichen und induktiven Theoriebasis der klassischen Strategie auch dort noch ein, wo sie zum Totalen Krieg ausgeweitet und verdreht wird.

Fernsehen dagegen bewahrt nichts und erobert folglich auch nichts: Es könnte das Eroberte nicht festhalten. Es zerlegt und zerstreut. Es bedarf keines Anscheins von Objektivität, und es basiert nicht auf dem Bedürfnis nach Verfügungsgewalt über die gegenständlich aufgefaßte Welt. Deshalb erfolgt sein Aufstieg erst nach dem Ende der Ära der Weltbeherrschung durch " physisch-objektive Gewaltmittel. In seiner Frühphase stellte das Fernsehen, technikgeschichtlich betrachtet, eine strategisch dysfunktionale Größe dar. Seine technische Basis widersetzte sich

der strategischen Funktionalisierung. Sein späterer Siegeszug dagegen muß auf die industriellen Erfordernisse nach dem Ende des zweiten Weltkrieges bezogen werden. Diese Erfordernisse waren das Erbe der Kriegssituation, ein Erbe, das auf strategischer Ebene -nach Übergängen und Verzögerungen- die Globalstrategie antrat.

Die rasche Durchsetzung des Fernsehens als dominierendes Massenmedium in den fünfziger Jahren muß, wie Winston überzeugend darlegt, vor dem ökonomischen Hintergrund erheblicher Überkapazitäten der vormem kriegswichtigen elektrotechnischen Industrie gesehen werden. Das Fernsehen entsteht technisch autonom, d.h. strategieunabhängig, aber es kann sich nur auf den Trümmern des Krieges, wie er bis dahin zu verstehen war, und im übrigen nur auf den Trümmern des Kinos durchsetzen. Soweit es strategieunabhängig entwickelt wird, sind Virilios Thesen zum Kino nicht übertragbar -wohl aber, was seine industrielle Verwertung und Verbreitung angeht. Der Aufstieg des Fernsehens verläuft parallel zur Herausbildung der Globalstrategie. Beide haben ihre gemeinsame Wurzel in der katastrophalen Metamorphose der klassischen Strategie, ihrer technischen und kognitiven Grundlagen, am Ende des Zweiten Weltkriegs. Digitalisierung und Signalübertragung, die technischen Elementarprozesse des Fernsehens, werden auch zu den wesentlichen Techniken der globalstrategisch relevanten Waffen. Insofern begegnet die Globalstrategie im Medium Fernsehen auf technisch kognitiver Ebene nicht Anderem, sondern Gleichem.

Der Diskurs der Ähnlichkeit

Der mediale Diskurs als solcher ist nicht notwendig von der technischen Basis her determiniert, denn ein System muß auf höheren Komplexitätsstufen keineswegs die Struktur der unteren Stufen reproduzieren, insbesondere nicht die seiner materiellen Elementarorganisation. Das Fernsehen ist dafür das beste Beispiel. Zwar ist es technisch binärlogisch und digital verfaßt, doch sein Diskurs ist alles andere als streng formallogisch. Im Gegenteil -der Diskurs des Fernsehens ist der bisher nachhaltigste und wirksamste Angriff auf die Epistemologie der Objektivität, der Substantialität und des logischen Aufbaus der Welt und ihrer Erkenntnis. Dies jedenfalls ist die nahezu übereinstimmende Diagnose der verschiedenen Fernsehtheorien. Wohlgermerkt, der Diskurs des Fernsehens bestreitet Objektivität, Substantialität und Logik nicht. Nicht einmal dafür nimmt er sie ernst genug. Um sie zu bestreiten, müßte er sie zunächst anerkennen, aber dazu ist er nicht in der Lage. Sie sind ihm gleichgültig. Die Kulturindustrie schlage alles mit Ähnlichkeit, beklagen Horkheimer und Adorno. Für den Diskurs des Fernsehen gilt dieses in hervorragender Weise. Es verzichtet auf die Wiedergabe von Außenrealität ebenso wie auf den Schein der Wiedergabe von Außenrealität, d.h. es operiert mit einer in der Schwebe gehaltenen Referenz, einer Art "mittleren" Realitätsgehalt. Diese hier sehr pauschal angeführten Merkmale werden von Fernsehtheorie und -kritik überreichlich, fast bis zum Überdruß belegt. Ent-Wirklichung und Ent-Differenzierung, der Übergang zur Simulation und die Einebnung der Widersprüche, die Aushöhlung der Sozialität und des Realitätssinns,

die verwerflichen Einflüsse jeder Art auf Kinder -alle diese Negativ-Wirkungen oder jedenfalls Struktureffekte des Fernsehens zu konstatieren, ist mehr als geläufig. Daher mögen hier zwei oder drei kursorische Belege genügen. Die bildsprachliche Präsentation, die visuelle Grammatik unterscheidet nicht zwischen fiktionalen und dokumentarischen Inhalten. Farb- und Formsyntax, Kadrierung, Montage und Dramaturgie sind in beiden Fällen nahezu gleich. Zwischen Wahlsendungen, Sportsendungen und Quizsendungen besteht syntaktisch kein Unterschied. Diese Verwischungstendenz wird durch die rein parataktische Anordnung der Sendungen im Programmschema und die Tendenz zur Verkürzung der Sendeeinheiten -etwa durch Werbeeinblendungen im Privatfernsehen- verstärkt. Die ungegliederte Kombinierbarkeit von allem mit allem unterläuft die strukturierte Decodierung durch den Zuschauer, denn wo alles mit allem in Beziehung steht-wenigstens potentiell-steht nichts in Beziehung. Somit ist das Fernsehen in strengem Sinne gar nicht diskursiv.

Die Vermehrung der Programme und die Ausdehnung der Sendezeiten erstickt jede Programmdramaturgie, jede lineare Rhythmisierung und damit auch jede zeitgebundene Logik. Die unschlagbare Omnipräsenz und allzeitige Verfügbarkeit des Fernsehen schließlich fördert seine Führungsrolle in der Konkurrenz der Medien, die sich, um mithalten zu können, dem Fernsehdiskurs so weit wie möglich anpassen müssen, und außerdem die Verdrängung der Primärerfahrung durch Sekundärerfahrung, also die Ablösung der eigenen Partizipation und des eigenen Augenschein durch die bloße Konsumtion vorgefertigter Bildnachrichten. So weit reicht also der Fernsehtheoretische Konsens. Zweifel an ihm sind

angebracht, sollen jedoch hier nicht weiter verfolgt werden.

Virtualisierung durch Fernsehen

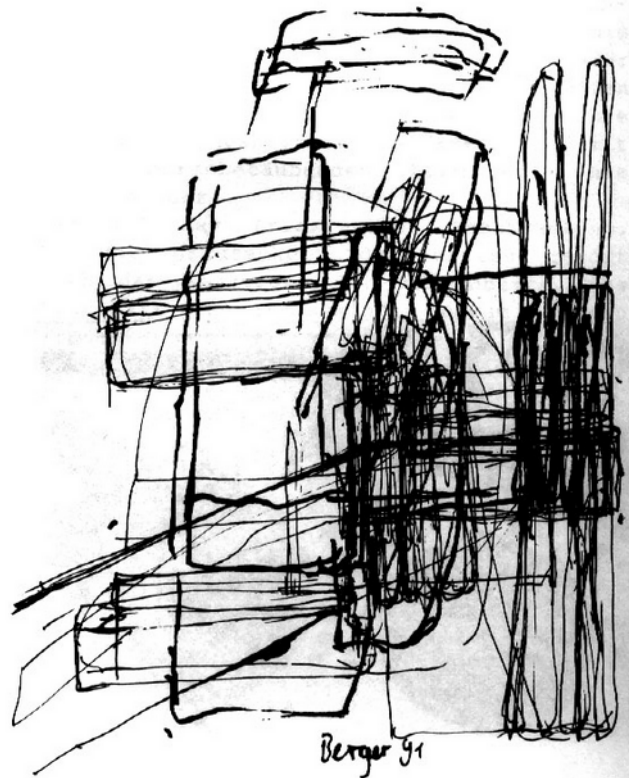
Bei näherer Betrachtung stellt sich jedenfalls heraus, daß das Fernsehen gerade aufgrund des "Ähnlichkeitsprinzips" die Realität als außermediale, physische Größe keineswegs leugnet (das ist auch gar nicht möglich, ohne sie zugleich zu bestätigen). Die zunehmende Immaterialität der Kommunikation läuft vielmehr auf das hinaus, was ich oben als Virtualisierung beschrieben habe: die ständige Verdrängung und Verschiebung des Wirklichen in die gebrochene Modalität des Möglich-Wirklichen. Was wie eine Unterminierung der Dimension der Sozialität durch das Fernsehen aussieht -und einer stringenten, logisch verfaßten Theorie so erscheinen muß-, erweist sich als ihre Virtualisierung. Die Referenzebene des Fernsehens wird nicht einfach vernichtet. Vielmehr wird die auf den elementaren Niveaus des Bildes, der Einstellung und der Sendung behauptete Referenz jeweils sofort wieder bestritten, sei es durch die technisch bedingte und ästhetisch nutzbare Dekomposition fester Elemente, sei es durch Eingliederung in höhere Komplexitätsstufen. Das Fernsehen hält damit nicht nur die objektiv-materielle, sondern auch die ideelle und die kommunikative Referenz in der Schwebe. Es behauptet diese Referenzen, aber es löst jeden referentiellen Letzthorizont und damit die Grundlegung der behaupteten Referenzen auf. Es zieht sich unentwegt selbst den Boden unter den Füßen weg. Schon dies wenigen Befunde erlauben die Vermutung einer weitgehenden Isomorphie zwischen den kognitiven Prozessen der Fernsehkommunikation und denjenigen der globalstrategischen Kommunikation.

Medien und Erziehung

Die globalstrategische Akkulturation, die Einübung in bestimmte Denkprozesse und -bewegungen, die nötig ist, damit wir unter globalstrategischen Bedingungen überhaupt leben können (ohne Verlust der mentalen Integrität), verläuft demnach über das Fernsehen und -in seinem Sog- mehr und mehr auch über andere Medien. Es erzieht sein Publikum dazu, den der Globalstrategie eingepaßten gedanklichen Konstruktionen überhaupt glauben zu können, ihnen Vertauen entgegenbringen oder entziehen zu können. Und da Glaubwürdigkeit und Überzeugungsvermögen globalstrategisch unabdingbar sind, wirken beide Diskurse, der strategische und der mediale, zusammen. Dies zeigt aber auch, daß die Wirksamkeit der strategischen Theoreme weit über das spezialisierte Technokratentum, weit über die Flach und -Kerntexte und weit über den Zirkel der Eingeweihten hinausreicht. Das Ausmaß der Unentrinnbarkeit strategischer Setzungen beginnt sich abzuzeichnen. Das Fernsehen erzieht sein Publikum zu mentalen Fähigkeiten und kognitiven Techniken, die für die Akzeptanz der Globalstrategien erforderlich sind.

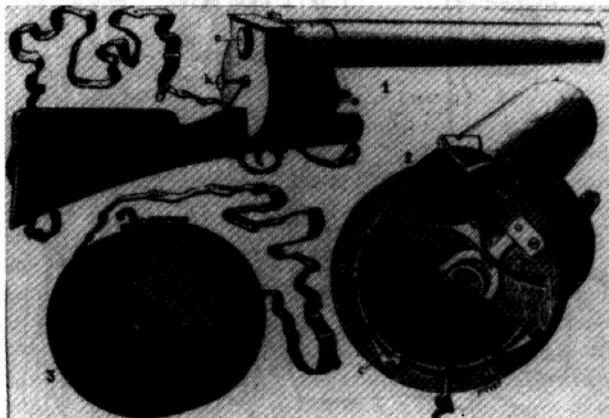
Die Funktionalisierbarkeit des Fernsehens durch die Strategie beweist aber nicht die Abhängigkeit des Fernsehens von strategischen Vorgaben. Bei dem Verhältnis beider könnte es sich auch um Koinzidenz, um Gleichursprünglichkeit, um Konvenienz, oder gar um eine umgekehrte Abhängigkeit handeln. (Diese Fragestellung gilt nicht für die technische Dimension des Mediums und der Strategie.) Ich gehe davon aus, daß sich der strategische Textmechanismus und der Fernsehdiskurs zumindest wechselseitig entsprechen. Demnach trifft die Globalstrategie auch auf dieser Ebene

des Fernsehens nicht auf eine ihr äußerliche Systemorganisation, sondern auf ihre eigene. Die Berührung mit dem Medium markiert weder technisch noch auf der Diskursebene die gesuchte, aus prinzipiellen Gründen erforderliche Systembegrenzung. Ein strategietheoretisches Problem gewinnt Gestalt: Was wäre, wenn die geforderten Grenzen nicht auffindbar wären ?



Show down in the Gulf

Interpendenzen zwischen
Film- und Kriegstechnologie



E.-J. Marey: Das Photographische Gewehr, 1882

Mit Beginn der technischen Darstellungsverfahren wie der Fotografie und des Films erhält auch die Kriegstechnik neue Qualitäten, indem sie sich die Techniken zu eigen macht.

Die ersten geschliffenen Linsen der Welt wurden in Form von Fernrohren den Seestreitmächten zur Verfügung gestellt. Die Aufklärung war immer schon ein wichtiges strategisches Moment; Der erste 1794 in der Schlacht von Fleurus installierte Heißluftballon trug mit zum Sieg General Jourdans bei. 1858 machte dann Nadar seine ersten "aerostatischen Aufnahmen" ebenfalls von einem Ballon aus. Während des amerikanischen Bürgerkrieges benutzte die Union Ballons mit elektrischen Telegrafen, um sich der Information aus der Luft zu bemächtigen. Es traten bald darauf die ersten Mischtechniken auf: Kamera-Ballon, Kamera-Drachen und sogar Kamera-Tauben.

Die strategische Bedeutung der Luftaufnahme zeigt sich heute darin, daß alle Aufnahmen aus größeren Höhen eine Luftbildfreigabenummer tragen.

1882/83 entwickelte Marey, angeregt durch die Bewegungsanalysen von Muybridge, einen Fotoapparat, der es ermöglichte, mehrere Aufnahmen einer Bewegung auf eine Fotoplatte zu bannen. Der Name dieser Kamera verrät, wessen Geistes Kind sie sein sollte: **fotografische Flinte**. Und wie ein Gewehr sah es auch aus.

Ein Jahr später nutzte Ottomar Anschütz die Technik der Chronofotografie, wie Marey sein Verfahren nannte, zur Bewegungsanalyse von Militärmanövern. Mit Hilfe dieser Chronofotografie wurden während des ersten Weltkrieges schon mehrere Millionen Aufnahmen angefertigt, bis die U.S. Air Force dann ganz Südost-

asien fotografisch abgedeckt hat. 1967 wurde Laos von unbemannten Maschinen "abgetastet", die ihre Informationen direkt nach Thailand und Südvietnam lieferten. Zu dem Zeitpunkt war keine direkte Sicht auf den Feind mehr nötig (die Maschinen waren ja unbemannt). So wurde der Kriegsschauplatz zum Drehort, wenn gleich er für das Publikum zunächst gesperrt war.

Eine ähnliche Affinität besitzt auch das Fernsehen, wengleich erst einige technische Grundlagen geschaffen werden mußten, um die Qualität so vielversprechend zu machen, daß sich Sponsoren aus Staat und Industrie der Fernsehplioniere annahmen.

Durch die Erfindung der Braun'schen Röhre wurden die alten mechanischen Bildschreiber (Nipkowscheibe) durch Bildröhren ersetzt. 1938 wurde dann die Bildröhre erheblich verkürzt, so daß noch im selben Jahr das Reichspostministerium die Industrie beauftragte, einen Einheits-Fernsehempfänger zu entwickeln. Ähnlich wie bei dem Volks-Rundfunk-Empfänger waren nahezu alle namhaften Firmen der Rundfunkelektronik beteiligt. Vorher jedoch wurden schon allerlei Erfindungen der Fernstechniker "nutzbar gemacht". Schon 1936 wurden auf der Olympiade Schirme von 100 X 120 cm Größe benutzt, um Redner zu vergrößern. Nach 1939 gab es dann das Großformat des Fernsehens. 1935 unterstellte Hitler die Ausübung der Fernstechnik dem Luftfahrtministerium, da alle sonstigen Voraussetzungen für das Radar gefunden waren. Wenige Tage nach Kriegsbeginn war das Projekt aufgetaucht, Fernsehkameras in Gleitbomben einzubauen und diese mittels eines Radarzielgerätes zu lenken. Bei der Entwick-

lung der A4Rakete wurden in der Endphase 1940 Fernsehkameras benutzt, um den Start aus nächster Nähe und zeitgleich beobachten zu können.

Die Logistik des Krieges ist die Logistik der Wahrnehmung

Die Grausamkeit des Krieges ist sein eigentlicher Zweck. Durch eigene Grausamkeit wird die Kriegslust des Feindes niedergeschlagen. Es geht also in den Kriegen nicht mehr um materielle Eroberungen, sondern "nur" um die immateriellen Felder der Wahrnehmung, die es zu erobern gilt. Ein Beispiel dafür sind die Sturzkampfbomber des zweiten Weltkrieges, die JU 87. Bevor sie ihre Bombenlast ausklinken, stürzen sie mit einem ohrenbetäubenden Lärm auf ihre Opfer nieder.

Das ist das Prinzip der Abschreckung. Zu der Grausamkeit der Waffen gehört auch das Herzeigen der Waffenberge, das "nukleare Sebelrasseln". Darum müssen Projekte wie das amerikanische SDI auch mehr und mehr debattiert werden, bevor sie ins Leben gerufen werden können. Auch ohne daß diese Waffen zur Anwendung kommen, ist ihre Wirkung eine Angst verbreitende und somit eine kriegerische.

Der Film hat sich einiger dieser Mechanismen bedient. Gerade Lärm und kreischend hohe Geräusche versetzen das Publikum in Schrecken. Schottische Dudelsäcke hatten vor ihrer folkloristischen Belegung den gleichen Zweck. Wo technische und psychologische Überraschung zusammenfallen, da bekommt der Film den Charakter einer Waffe.

Diesen Waffencharakter machte sich auch Goebbels zunutze, indem er Filme produzieren ließ, die das Volk aus seiner Lethargie befreien sollten.

Das Kino ist der Vorgriff auf die Realität

Diese These vertritt Peter Buchtka in einem Artikel der Süddeutschen Zeitung. Kunst bedeutet für ihn ein Entwurf der Zukunft und der Gegenwart. Erst recht die Kinokunst ist darauf fixiert, Aspekte der Gegenwart in die Zukunft zu projizieren und so die Denkmuster, Gefühle und Gedanken nachhaltig zu beeinflussen. Die Formierung der Zukunft weist drei Strukturmerkmale auf:

1. Sie geht nicht über den Verstand des Zuschauers, sondern über seine Emotionen.
2. Sie weist faktische Merkmale der Gegenwart auf.
3. Sie bewirkt eine Vorberingung im Hinblick auf die Zukunft.

So etablieren sich Strukturen der (Film-) Kunst als Verhaltensstruktur. Betrachtet man nun die "seriösen" Filme des amerikanischen Kinos der letzten fünfzehn Jahre, so fällt ein den meisten Filmen gemeinsames Strukturelement besonders auf. Alle müssen im Ringen um die Zuschauergunst ein Mindestmaß an Dramatik vermitteln. Zu diesem Zweck wird der beiläufigste Vorfall zu einer Geschichte auf Leben und Tod. Zum Beispiel die Filme: "Eine verhängnisvolle Affäre", "Der Rosenkrieg", "Der Club der toten Dichter": Diesen plots gelingt es, ein Ehedrama, einen Generationskonflikt oder einen Seitensprung im ulti-

mativen Kampf um Sieg oder Niedergang enden zu lassen.

Um eine Art american philosophy zu etablieren, müssen die Stories nicht einmal Kriegs- oder Antikriegsstories sein.

Jedes Problem wird in bewährter High-Noon-Mentalität durch ein showdown gelöst. So heißt denn auch eine Sondersendung des amerikanischen Fernsehens "Showdown in the Gulf".

Michael Tobian



Eine Kurzgeschichte des Scheinwerfers...

... hätte die Macht, einmal mehr, zum Anfang und Ende. "Die ihr durch Schönheit herrscht, schimmernd hehres Geschlecht", apostrophierte Wagners nächtlicher Nibelung eine Bande von Göttern, die ihre Macht ja seit alters der Lichtregie dankten. Nur waren Dornbüsche oder Feuerzauber noch keine Scheinwerfer. Erst als die Macht (in Foucaults Worten) zu absolutistischer Übermacht kam, scheint auch ihre Lichtregie von bloßer Beleuchtung zu planvoller Blendung fortgeschritten zu sein. Anders jedenfalls ist schwer zu erklären, warum das 17. Jahrhundert Blendlaternen erstmals erwähnt, ihren Privatgebrauch aber sogleich mit drakonischen Strafen belegt hat. In deutschen Fürstentümern drohte dieses Verbot vor allem Wilddieben, deren Blendlaterne (lange vor der Erfindung von Autobahnen und Autoscheinwerfern) dem Landesherrn, der ja ein absolutes Jagdregal innehatte, seine Strecke an Hasen, Hirschen und Rehen verderben konnte. In Frankreich stand auf dem Einsatz von Blendlaternen sogar die Todesstrafe; ihre Lichtfalle hätte es Mördern möglich gemacht, Menschen wie Tiere oder Fische zu jagen und zu stellen, zu bannen und zu töten. Woraus umgekehrt schon folgte, daß Blendlaternen auf Schlachtfeldern, also im Namen einer fürstlichen Übermacht, der der neue Leviathan namens Staat sein Gewaltmonopol ja verdankte, genau das tun durften oder mußten: Sie dienten als Waffe, die feindliche Augenlichter ganz so überwältigte, wie das im sogenannten Frieden zum Privileg der neuen, erstmals nicht mehr lichtscheuen Königspaläste wurde. Das Volk in seiner rußigen Nacht, wie Alewyn sie beschrieben hat, drückte sich ja vor ihren Feuerwerken, Kandelaberbeleuchtungen und Spiegelsaaleffekten die Nase platt. Und bewies damit einmal mehr Foucaults Wort, daß "das blendende Licht der Macht den Gesellschaftskörper nicht verfestigt und versteinert und so in der Ordnung festhält, sondern daß es ein teilendes Licht ist, das die eine Seite beleuchtet, aber einen anderen Teil des Gesellschaftskörpers im Schatten läßt

oder in die Nacht stößt".

Auf den Ursprung des Scheinwerfers fällt also (wie auf die Geburt der Geschichte überhaupt) das Licht des absolutistischen Krieges. Scheinwerfer beuten dieselben Lichtgesetze aus, die dem 17. Jahrhundert auch die Konstruktion von Teleskopen und Mikroskopen gestatteten; ihre Parabolspiegel fokussieren das Auflicht ganz wie Linsen oder Brillen das Durchlicht. Aber nur Scheinwerfer machen Licht auch taktisch verfügbar. Darum liegt die wahrhafte Bewaffnung des Auges (allen Wissenschaftsgeschichtsmetaphern zum Trotz) nicht in den Fern- oder Vergrößerungsgläsern, die ja nur greifen, wenn ihre Untersuchungsobjekte schon von anderswoher sichtbar, beleuchtet oder leuchtend sind, sondern im Scheinwerfer, der den Blick selber mobilisiert und mechanisiert. Scheinwerfer, wie sonst nur noch (nach einem Diktum Lionardos) die Sonne, sehen keinen Schatten. Deshalb wird alles, was in ihrem Lichtkegel, also auf dem Hintergrund besiegtter Finsternisse erscheint, zur Projektion des Auges selber, das den Scheinwerfer gelenkt hat, ohne ihn aber auch von goethescher Sonnenhaftigkeit keine Spur hätte. Nicht umsonst waren die barocken Blendlaternen (nach Liesegangs Nachweis) unmittelbare Vorläufer der Laterna magica und mithin aller Filmprojektion.

Die Zauberlaterne projizierte bekanntlich mit Vorliebe Gespenster, die seit den Exerzitien des Jesuitengründenhelden vorm inneren Auge schwebten und folglich ihrerseits auch nur das Subjekt der Gegenreformation projizierten. Denn die eigene Frage als Gestalt, wie alle Sichtmedien von der Blendlaterne bis zum Filmprojektor oder Radarstrahl sie hervorrufen, heißt - nach Carl Schmitts grausam-schönen Wort - immer Feind. Unterschiede, historische, bleiben auf den Grad seiner Ausleuchtbarkeit beschränkt. An der Lichtschwäche der Kerzen, die in den Parabolspiegel einer Laterna magica (oder seit der absolutistischen Städtepolizeireform auch einer Reverbère) fielen, laborierte darum der Feind selber. Um auch der Beleuchtungstechnik neues Licht aufzustecken, mußte erst einmal Europas Adel an die Straßenlaterne und an seiner Stelle eine napoleonisch Große Armee aus dem Boden der Volkserhe-

bungen gestampft werden.

Eine Madrider Frühlingsnacht von 1808, deren Anblick auch kein spanischer Hofmaler überlebt hätte, sah bekanntlich, zumindest auf Goyas Gemälde, wie ein Exekutionskommando der französischen Besatzungsarmee mit den ersten Guerilleros der Kriegsgeschichte verfuhr: Das Licht einer Blendlaterne, weil es Individualisierungen und Schüsse erst möglich machte, gab endgültige Aufklärung über die Aufklärung selbst, deren Markenzeichen ja, schon seit Franklin, dieser Blitz der Wahrheit gewesen war.

Folgerecht sah ein Pariser Vorfrühlingstag von 1802 Étienne Gaspard Robertson, einen unter die Experimentatoren gefallenen belgischen Laterna-Magica-Magier, beim öffentlichen Vorführen des ersten künstlichen Blitzes, wie zwei Kohlenstäbe ihn zwischen den Polen von Robertsons 120 verschalteten Silber-Zink-Batterien entzündeten. Elektrisches Licht, wenn auch nur für Sekundenbruchteile, wurde Ereignis. Aber als es 1848 gelang, die im Blitz verbrennenden Kohlestäbe über eine Rückkopplungsschleife, die ihr Stromverbrauch selber regelte, immer wieder nachzuführen, triumphtierte der künstliche Blitz über den göttlichen von einst, einfach weil er auf Dauer zu stellen war. Ein Jahr später schon fiel solches Kohlebogenlicht auf einen Konkavspiegel und von ihm aus auf einen durchsichtigen Seidenschirm, der hoch am Opernbühnenhimmel über Meyerbeers "Propheten" als doppelt künstliche Sonne figurierte. Nie zuvor hatten Theaterbesucher, die ja seit Einführung der Guckkastenbühne im Clairobcur rauchiger Kerzen überleben mußten, gleichermaßen helle und scharfbegrenzte Lichteffekte gesehen.

Fortan konnte die Projektion, statt wie in Zauberlaternenzeiten nur die bestreithbare Schattenexistenz von Gespenstern zu behaupten, reale Körper überfallen, zunächst im theatralischen Experiment und alsbald auch im sogenannten Leben. Mit extrem lichtstarken Scheinwerfern gelang es Charles Babbage und Michael Faraday, dem wohl berühmtesten Beleuchterteam der Theatergeschichte, eine ganze und ganz in Weiß kostümierte Balletttruppe durch sämtliche Farben des Regenbogens zu jagen. Entsprechend gelang es Lola Fuller, die ihre Farbscheinwerfer unter einem Spezialbühnenboden aus

lauter Glas aufbauen ließ, den Ausdruckstanz zur Eigenreklame elektrischer Beleuchtung umzufunktionieren. Die Ballettfiguren, die ihr verschleierter Körper zum Entzücken der Belle Époque vorführte, verloren jede Menschenähnlichkeit; alle hießen sie nurmehr Feuer oder Blitz.

"Das Theater ist" eben, wie 1949 die offiziöse Firmengeschichte des Hauses Siemens vermerkte, "einer der ältesten Interessenten am elektrischen Glühlicht gewesen. Insofern bedeutete das Erscheinen der Metalldrahtlampen, insbesondere der großen Halbwattlampen, für die Bühnenbeleuchtung eine Revolution. Es ging hier wie anderswo: die Augen nahmen alsbald eine Lichtfülle als selbstverständlich hin, der gegenüber sie einen Rückgang auf das frühere Maß als unmöglich empfunden haben würden. Hinter dem Bühnenportal und vom Schnürboden herab, für den Zuschauer verborgen, siedelten sich die Beleuchtungskörper in allen Ausführungsformen an: als Rampenlichter, Soffittenlichter, Oberlichter, Vorbühnenscheinwerfer, mit farbigen Vorsatzscheiben und Farbmischeinrichtungen, vor allem aber mit ausgedehnten Regelungseinrichtungen. Denn durch das Vorschalten eines Widerstandes kann man ja die Leuchtkraft der Glühbirne schwächen bis zur völligen Verdunkelung, und von dieser Möglichkeit machte man ausgiebigen Gebrauch.

Diese Lichteffekte konnten um so wirkungsvoller gestaltet werden, als ungefähr gleichzeitig mit der Metalldrahtlampe der Rundhorizont ins Theater einzog und die alte Gassenbühne mit ihren gemalten Kulissen und Prospekten durch einen einheitlichen Raum ersetzte, auf dessen hellen Hintergrunde das Licht die täuschendsten Farbtöne aufzeichnete. So konnte man nun Osterspaziergang am lichten Frühlingstag und Heimkehr mit dem Pudel in der Dämmerung, Sonnenaufgang auf dem Rütli, das magische Licht im Hörselberg, Sarastros heilige Hallen und Palestrinas nächtliches Studierzimmer in solcher Naturtreue abbilden, daß die Meininger vor Neid darüber erblaßt wären. Denn für die Illusion des Zuschauers sind Kostüme und Versatzstücke bei weitem nicht so wichtig wie das Licht.

Aber an dieser Stelle sieht man sich auch wieder jene Kluft auftun, die zwischen der Technik und der allgemeinen Kulturent-

wicklung der Menschheit klafft. Die Hauptnutznieser der neuen Bühnenbeleuchtung waren die Revuen, die zu jener Zeit ihre erste Blüte erlebten und ohne Metalldrahtlampe und Scheinwerfer nicht denkbar sind; ist doch die Zurschaustellung nackten Fleisches ohne gute Beleuchtung nicht wirksam. Der Geist aber, der um Mitternacht auf der Schloßterrasse von Helsingör umgeht, ist dreihundert Jahre ohne elektrisches Licht ausgekommen."

Diesem historischen Schwenk vom Geist zum Fleisch konnte auch ein größeres Theater kaum widerstehen: das Kriegstheater. Nicht zufällig hatte derselbe Hiram Stevens Maxim, der 1881 die erste Glühlampen von definierter Lichtstärke konstruierte, zwei Jahre später den Prototyp aller Maschinengewehre vorgestellt. Die Beleuchtbarkeit und die Beschießbarkeit von Körpern hielten also Gleichschritt. Der großen Maschinengewehrpremiere im britisch-sudanesischen Kolonialkrieg, als 1898 vor Khartum 11000 Derwische im Kreuzfeuer von sechs Maximgewehren fielen, könnte die Kampfscheinwerferpremiere auf dem Fuß folgen. Scheinwerfer, wußte der Große Meyer von 1907 zu vermehren, sind "starke elektrische Bogenlichter mit parabolischem Reflektor [...]. Man benutzt S. zu militärischen Zwecken auf Kriegsschiffen, im Festungs-, neuerdings aber auch im Feldkrieg, um die Maßnahmen des Gegners bei Nacht zu erkennen, auch um das Gelände nach Verwundeten abzusuchen. Im russisch-japanischen Kriege sind mit dem S. sehr gute Erfolge erzielt worden. In England hat man kürzlich besondere Scheinwerferkompanien aufgestellt, welche die Apparate auf Karren mit sich führen, zu deren Bewegung ein Automobil dient."

Was "neuerdings", nämlich 1904, im nächtlichen MG-Gemetzel vor Port Arthur begann, ist (nach Virilios Wort) der Lichtkrieg. Scheinwerfer beleuchten Trefferraten, wenn sie sie nicht gar fernsteuern. Welt- oder Blitzkriege haben also nichts eiligeres zu tun, als diese Kopplung zwischen Geschosßbahn und Kunstlichtstrahl auch noch zu automatisieren. Das Ergebnis ist bekannt: Seit den ersten Tagen des Ersten Weltkriegs schreiben Flakscheinwerfer, von Paris bis Bagdad, die Signatur unseres Jahrhunderts an alle Himmel.

"Wie wenig man in Paris den Krieg spürt," sagte 1916 der Held der "Verlorenen Zeit" zum Marquis de Saint-Loup, seinem an die Schützengrabenfront versetzten Jugendfreund. Der Offizier aber widersprach: "Auch in Paris war es manchmal 'ziemlich unerhört'", immer dann nämlich, wenn ein "Angriff deutscher Zeppeline" zum "Schauspiel von großer ästhetischer Schönheit geriet". Als wäre eine ganze Großstadt ins Licht von Babbages Farbzauberballett getaucht, bewunderten die zwei Freunde vom Balkon aus "dieses Rosa und jenes Bläßgrün", wie ein Kampfspiel zwischen Flugbooten und Flakscheinwerfern sie hervorrief:

"Die ganze Stadt schien ein einziges Schwarz, das plötzlich aus Nacht und Dunkelheit in Tag und Himmelslicht umschlug. Einer nach dem anderen griffen die Flieger im schneidenden Sirenengeheul an, während in einer langsameren, aber auch tückischeren und alarmierenderen Bewegung - denn dieser Blick gemahnte an das noch unsichtbare und womöglich schon nahe Objekt, das er suchte - die Scheinwerfer ohne Unterlaß schwenkten, den Feind ausmachten und in ihren Lichtstrahl einschlossen, bis die eigenen Lichtstrahlgeleiteten Jagdflugzeuge schließlich auf ihn stürzen würden. Und jeder Flieger, Schwadron auf Schwadron, stieg von der Stadt, die jetzt an den Himmel versetzt war, wie eine Walküre auf."

Wagners Bayreuther Medientechnologie, die ja lange vor jedem Kinosaal die totale elektrische Verdunklung des Zuschauerraums erfand und schimmernd hehre Götter damit abschaffte, bleibt also, für Prousts Roman wie für Coppolas Vietnamfilm, das theatralische Modell aller Scheinwerferfahrten und Nachtgefechte. Schon weil (nach der Einsicht jener Siemensautobiographie) Glühbirnen für Privatleute anfangs viel zu teuer waren, haben die Augen erst Musikdramen und Weltkriegen ihre neue Rolle als Scheinwerferersatz ablernen können. Und was sie dabei sehen, sind selbstredend andere Scheinwerfer. 1916 etwa, als Major Doumenc von der Automobilabteilung des französischen Generalstabs die Festung Verdun vor einer ganzen deutschen Heeresgruppe schlicht und einfach durch Erfindung der Autobahn und Mittelstreifen rettete, als folglich auf der einzigen verbliebenen Nachschubstraße zwischen Verdun und Bar-le-Duc

zehn Kraftfahrzeuge pro Minute verkehrten, sah ein Vorauskommando der US-Armee in den Hügeln der Argonnen das Selbe wie Proust und Saint-Loup am Großstadthimmel: Autoscheinwerfer hinter Autoscheinwerfer, die ganze Nationalstraße Nr. 109 "als eine einzige gigantische und leuchtende Schlange".

Elektrische Beleuchtung, Nachtgefecht und Anbetung einer neuen Autobahnschlangengottheit fallen historisch zusammen. Die antrainierte Kunst, ins Blendlicht der Gegenfahrbahnscheinwerfer nicht so rettungslos zu stürzen wie Tiere und Insekten, ist mittlerweile zum Überlebens- oder Selektionsprinzip ganzer Kraftfahrzeugbevölkerungen geworden. Und wenn eine moderne französische Armee im Ruhrkampf noch einmal Goyas "Madriider Erschießungen vom 3. Mai 1808" aufführen will, fahren (wie in Hanns Johsts "Schlageter"-Dramenfinale) auf der nachtschwarzen Theaterbühne lauter Armeelastwagen mit plötzlich aufblendenden Scheinwerferbatterien auf, die jenen Widerstandshelden (und gleichzeitig mit ihm alle SAMann-Augen im Zuschauerraum) schon optisch vorverurteilen, bevor dann auch noch Schüsse und Vorhang fallen. Tod des Fußgängers...

Moderne Volksmassenkunst, zumindest für reichsdeutsche Volkswagenkaufberechtigte, gipfelte schon darum in jenem Lichtdom, den ein späterer Rüstungs- und Munitionsminister 1934 aus 130 Flakscheinwerfern, dem Großteil von Görings "strategischer Luftwaffenreserve" also, über den Nürnberger Reichsparteitag zauberte.

"Der Eindruck" - in den Erinnerungen des Lichtarchitekten - "übertraf meine Phantasie. Die 130 scharf umrissenen Strahlen, in Abständen von nur zwölf Metern um das Feld gestellt, waren bis in sechs bis acht Kilometer Höhe sichtbar und verschwammen dort zu einer leuchtenden Fläche. So entstand der Eindruck eines riesigen Raumes, bei dem die einzelnen Strahlen wie gewaltige Pfeiler unendlich hoher Außenwände erschienen. Manchmal zog eine Wolke durch diesen Lichterkranz und verschaffte dem grandiosen Effekt ein Element surrealistischer Unwirklichkeit. Ich nehme an, mit diesem 'Lichtdom' wurde die erste Lichtarchitektur dieser Art geschaffen, und für mich bleibt es nicht nur meine schönste, sondern auch die einzige Raumschöpfung, die, auf ihre Weise, die Zeit überdauert

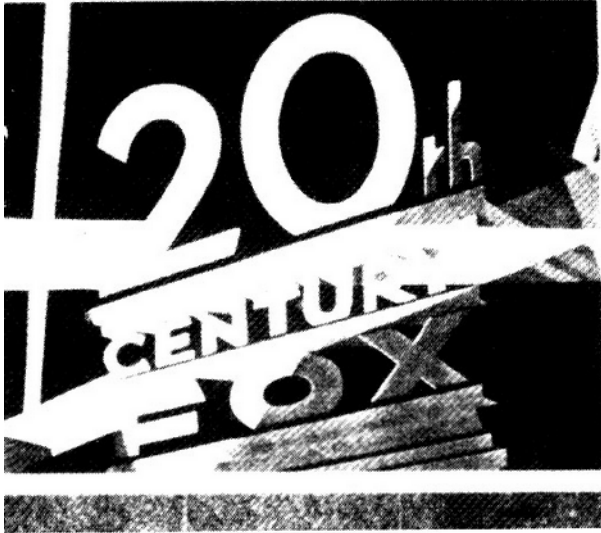
hat."

In der Tat. Denn alle anderen Raumschöpfungen Speers - seine eigene Ruinenwerttheorie hatte es ja schon vorgeplant - kehrten schnellstmöglich zum Surrealismus der Weltkriege als wahrhaft erster Lichtarchitekturen zurück. Am 21. November 1943, als die Royal Air Force eine neue "Luftoffensive gegen Berlin begann", entdeckte der Rüstungsminister das "unvergeßliche Bild", das vom Flakturm am Bahnhof Zoo aus auch und gerade eine Vernichtung eigenhändig geplanter Städte bot. "Es bedurfte eines ständigen Zurückrufens in die grausame Wirklichkeit, um sich von diesem Bild nicht faszinieren zu lassen: die Illumination der Leuchtfallschirme, von den Berlinern 'Weihnachtsbäume' genannt, gefolgt von Explosionsblitzen, die sich in Brandwolken verfangen, unzählige suchende Scheinwerfer, das aufregende Spiel, wenn ein Flugzeug erfaßt war und sich dem Lichtkegel zu entwinden suchte, eine sekundenlange Brandfackel, wenn es getroffen wurde: die Apokalypse" (wie sie schon Saint-Loup im Mund geführt hatte) "bot ein großartiges Schauspiel."

Womöglich zum letztenmal. Denn auch die Voraussetzung, daß Augen das Scheinwerferschauspiel überhaupt noch sehen können, fiel alsbald dahin. Als Marschall Shukow seiner Roten Armee den endgültigen Angriff von der Oderlinie auf Berlin befahl, hatte die Erste Weißrussische Front erst einmal 140 Flakscheinwerfer in Stellung zu bringen.

"Schließlich kam die berühmte Nacht vom 16. April 1945. Drei Minuten vor Nullzeit verließen wir unsere Unterstände und bezogen vorbereitete Beobachtungsposten. Bis zu meinem Todestag erinnern werde ich dieses Land an der Oder, eingehüllt in Aprilnebel. Exakt um 5.00 Uhr Berliner Zeit ging alles los. Die Katjuschas starteten, über 20000 Geschütze gaben Feuer, hunderte von Bombern heulten über den Köpfen, und nach 30 Minuten Trommelfeuer gingen 140 im Abstand von 200 Metern aufgestellte Flakscheinwerfer an. Ein Meer aus Licht überflutete und blendete den Feind, um die Ziele für unsere Schützen und Panzer aus dem Nachtdunkel zu holen."

So Marschall Shukows Erinnerungen, wie eine Studie der US Army



Das Titelbild der 20th Century Fox. Erstaunlich, welche ähnliche Bedeutung Kinoprojektion und Flugabwehr haben.

über Nachtgefechte in Vergangenheit und Zukunft, Geschichte und AirLand Battle 2000, sie dankbar zitiert. Nicht viel anders hatte sich ein deutscher Pfarrerssohn, Dr. med. Gottfried Benn, unmittelbar nach Shukows Endsieg wieder "östlich der Oder" gesehen, "wo die Ebenen weit" und die Augen "blau und rauschbereit" sind. Im April 1945 aber konnte der Blick des Strategen noch etwas mehr erkennen: daß nämlich jeder Blick seiner Feinde unter einem aktiv bewaffneten Blick namens Scheinwerfer unmöglich wurde. Womit die guten alten Blendlaternen der Barockheere ihren Gang durch die Geschichte erfolgreich abgeschlossen hatten.

Denn schon der Flakbunker am Berliner Bahnhof Zoo hätte einem - vom eigenen Lichtdom weniger verblendeten - Rüstungs- und Munitionsminister, der schließlich selber alle Produktionsrekorde der 8,8-mm-Flak gebrochen hatte, zu sehen geben können, daß es für Menschaugen nur noch "großartige Schauspiele" und das heißt nichts zu sehen gibt. Seit dem Zweiten Weltkrieg, also seit Wiener, Shannon und Kammhuber, stehen Flakscheinwerfer in Kopplung nicht mehr mit Augen, Händen und Geschützen, sondern mit Radarsystemen und Raketenbatterien. Elektronische Waffen lösen den hundertjährigen Verbund von Elektrik und Licht wieder auf; ihre Macht ist es, im unsichtbaren Bereich des elektromagnetischen Spektrums und gerade darum automatisch zu arbeiten. Die V 2 als selbstgesteuerte Waffe hat das klassische Subjekt abgelöst, der Radarstrahl als unsichtbarer Scheinwerfer den bewaffneten Blick. Und weil Electronic Warfare nunmehr in mathematischen Formeln, also jenseits oder diesseits aller Gestaltung und Ausstellung anschreibbar ist, würde die Geschichte des Scheinwerfers eine Kurzgeschichte gewesen sein.

(Zum Beschluß, statt aller Anmerkungen, haben Danksagungen zu stehen: an Gabriele Brandstetter, Bojan Budisavljevic, Frank Haase, Stefan Rieger und Bernhard Siegert.)

