

Arbeitskreis Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit e. V.

Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit

Themenheft

Mehr als Krieg und Leidenschaft:

**Die filmische Darstellung von Militär und Gesellschaft
der Frühen Neuzeit**

Hrsg. von Alexander Kästner und Josef Matzerath

15 (2011) Heft 2

Universitätsverlag Potsdam

**Arbeitskreis Militär und Gesellschaft in der
Frühen Neuzeit e. V.**

**Militär und Gesellschaft
in der Frühen Neuzeit**

Themenheft

Mehr als Krieg und Leidenschaft:

**Die filmische Darstellung von Militär und Gesellschaft
der Frühen Neuzeit**

Hrsg. von Alexander Kästner und Josef Matzerath

15 (2011) Heft 2

Universitätsverlag Potsdam

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Universitätsverlag Potsdam 2012

<http://info.ub.uni-potsdam.de/verlag.htm>

Universitätsverlag Potsdam, Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam

Tel.: +49 (0)331 977 2533 / Fax: -2292

E-Mail: verlag@uni-potsdam.de

Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit

wird herausgegeben im Auftrag des AK Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit e. V. vom Lehrstuhl für Militärgeschichte der Universität Potsdam und erscheint mit freundlicher Unterstützung des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes in Potsdam.

ISSN (print) 1617-9722

ISSN (online) 1861-910X

Satz: Ulrike Ludwig

Online veröffentlicht

auf dem Publikationsserver der Universität Potsdam

URL <http://pub.ub.uni-potsdam.de/volltexte/2012/5788/>

URN <urn:nbn:de:kobv:517-opus-57885>

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus-57885>

Zugleich gedruckt erschienen im Universitätsverlag Potsdam:

ISBN 978-3-86956-168-4

Inhalt

- Alexander Kästner*
Mehr als Krieg und Leidenschaft – Zur Einführung..... 243
- Josef Matzerath*
Verfilmte Trink- und Tafelszenen.
Überlegungen zur Funktion von Verzehrsituationen in
filmischen Darstellungen des Dreißigjährigen Krieges..... 271
- Christina Gerstenmayer*
Räuber und Gendarm.
Zur Darstellung des Militärs in deutschen Räuberfilmen..... 291
- Heinrich Lang*
Der italienische *condottiero* im Film.
Historische Authentifizierung und die verfilmte
Kriegsführung des Giovanni *dalle Bande Nere*..... 311
- Benedikt Krüger*
Der Söldner als Verräter seiner Klasse.
Zur Repräsentation frühneuzeitlichen Söldnertums
in der DDR-Fernsehproduktion *Rächer, Retter und Rapiere*..... 357
- Tim H. Deubel*
Ausdauernde Zusammenstöße mit der Realität.
Zur filmischen Arbeit von Werner Herzog am Beispiel von
Aguirre, der Zorn Gottes 379
- Eric Piltz*
Napoléon vu par Yves Simoneau.
Filmische Biographie zwischen Mythos und Geschichte..... 399
- Matthias Standke*
Narrativität und Authentizität.
Räumlichkeit in Tom Hoopers: Elizabeth I. 435
- Sander Münster*
Militärgeschichte aus der digitalen Retorte.
Computergenerierte 3D-Visualisierung als Filmtechnik..... 457

Abbildungsverzeichnis.....	489
Autor/inn/enverzeichnis	489
Veröffentlichungen des AMG.....	491

Alexander Kästner

Mehr als Krieg und Leidenschaft – Zur Einführung

*HISTORY IS WRITTEN IN BLOOD*¹ – in der Rhetorik des klassischen Hollywood-Historienepos² und in kapitalen Lettern erklärt uns das Filmmarketing in ‚zeitlosen Lehrsätzen‘, was historische Ereignishaftigkeit ‚eigentlich‘ bedeutet und was die sinnliche Erfahrbarkeit von Geschichte im Kino oder vor dem heimischen Bildschirm ausmacht: *Blutige Massenschlachten und leidenschaftliche Liebeszenen!*³ *Ein Krieg um das Schicksal einer Nation!*⁴ *KRIEG und ZERSTÖRUNG, VERLUST und TRAUER, GOTTGLÄUBIGKEIT und VATERLANDSLIEBE.*⁵ Gern wird dabei auf ‚Beglaubigungszitate‘ aus der feuilletonistischen Filmkritik zurückgegriffen – alles in allem: *Ein gewaltiger Rausch.*⁶

*[S]pektakuläre Geschichten von Konflikten und Leidenschaft in einer brutalen Zeit*⁷ halten zum Glück für die Filmindustrie auch schon ältere Filme vorrätig, die entsprechend recycelt und im Zeichen einer neuen Welle⁸ von epischen Historienfilmen wiedervermarktet werden. Es

¹ *To Kill a King*, DVD Eurovideo Bildprogramm GmbH 2009, Originaltrailer Timecode: 00:54-01:02.

² Vivian Sobchack: „Surge and Splendor“. A Phenomenology of the Hollywood Historical Epic, in: *Representations* 29 (1990), S. 24-49, hier v.a. S. 27-32.

³ Henri4, DVD *Universum Film GmbH* 2010, *Coverrückseite*.

⁴ *Battle of the Brave*, DVD Ksm GmbH 2009, *Coverrückseite*.

⁵ *Taras Bulba* [dt. Steppensturm. Der Aufstand der Kosaken], DVD Elite Film AG 2010, *Covervorderseite*.

⁶ *The New World*, DVD Warner Home Video Germany 2006, *Coverrückseite*. Hierzu ist allerdings zu sagen, dass ‚Rausch‘ sowohl substantivisch als auch adjektivisch zur häufig gebrauchten Beschreibung der Wirkung von Terrence Malicks Filmen in der Filmkritik zählt. Zur Selbstbezüglichkeit des Mediensystems, die solche Wechselwirkungen ermöglicht, siehe Fabio Crivellari, *Das Unbehagen der Geschichtswissenschaft vor der Popularisierung*, in: Thomas Fischer, Rainer Wirtz (Hrsg.), *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008, S. 161-185, hier S. 166-168.

⁷ *Taras Bulba*, DVD Metro-Goldwyn-Meyer Studios 2009 [1962], *Coverrückseite*.

⁸ Diese Diagnose stellvertretend für viele bei Robert Burgoyne, *The Hollywood Historical Film*, Malden/Mass. 2008, S. 5.

sind *fesselnde Schlachtsequenzen*⁹ wieder zu entdecken, deren Bedeutung und ‚Größe‘ daraus abgeleitet werden, dass man sie in eine Traditionslinie eigentlich jüngerer Filme stellt – allen voran *Braveheart* (1995). Die Liste ließe sich mühelos erweitern. Mehr Mühen dürften indes zu investieren sein, um herausfinden, ob sich diese Marketingrhetorik auch mit den Sinnzuschreibungen des Publikums deckt.¹⁰ Ohne eine gewisse Kongruenz ist sie jedoch nur schwer vorstellbar, denn Historienfilme sind ‚Projektionsflächen‘, die stets ‚allgemeinhistorische Vorstellungen‘ der Zuschauer zu bestätigen versuchen.¹¹

Wo Blut fließt und Schlachten geschlagen werden, ist das Militär nicht weit. Wenn es stimmt – genderspezifische Implikationen dieser Behauptung einmal außen vor gelassen¹² –, dass *kaum ein Ereignis [...] soviel Ausdruckskraft und Spannungspotenzial wie der Krieg*¹³ besitzt, dann scheinen das Militär und dessen Handeln im Krieg das natürliche Sujet des Historienfilms zu sein; einige Historienfilme lassen sich auch durchaus als historische Kriegsfilm bezeichnen.¹⁴

⁹ *Cromwell*, DVD Columbia Tristar Home Entertainment 2003 [1970], Coverrückseite.

¹⁰ Kritische Einlassungen hierzu bei Marnie Hughes-Warrington, *History goes to the Movies*, London, New York 2007, insbes. Kap. 7 und 8, S. 144-186.

¹¹ So eines der zentralen Argumente in Simona Slanička, Mischa Meier, Einleitung, in: dies. (Hrsg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*, Köln u. a. 2007, S. 7-16, hier S. 7, 9 f., 12.

¹² Es wäre hierzu umfassend die Bedeutung vom Kampf als dominant männlichem Aktionsfeld, einer männlich dominierten Militärgeschichtsschreibung, die Rolle von Gender in der Filmproduktion sowie für die Rezeption von Historienfilmen zu reflektieren. Das kann an dieser Stelle nicht geleistet werden.

¹³ Stefan Machura, Rüdiger Voigt, Einleitung. *Krieg im Film*, Der ewige Kampf des „Guten“ gegen das „Böse“, in: dies. (Hrsg.), *Krieg im Film*, Münster 2005, S. 9-22, Zitat S. 9.

¹⁴ Siehe hierzu auch den Beitrag von Heinrich Lang in diesem Band. Es stellt sich die Frage, ob es dieses Genre geben kann, wenn Thomas Klein, Marcus Stiglegger und Bodo Traber Kriterien zur Definition des Genres Kriegsfilm vorschlagen, die hierin keine Filme verorten lassen, die vor 1900 angesiedelte Themen behandeln: *Der Kriegsfilm [so schreiben sie,] ist zu verstehen als filmische Reflexion technisierter moderner Kriege seit dem ersten Weltkrieg. Der Krieg im Kriegsfilm handelt immer auch von der Moderne und der speziellen Entwicklung von Nationalstaaten. [...] Der Kriegsfilm bewegt sich im Rahmen von historisch verbürgten Kriegen, deren filmische Reproduktion zum Zeitpunkt ihres Stattfindens bereits möglich war und*

Selbst wenn in Filmen das Kriegsgeschehen bzw. überhaupt das Handeln von Militärangehörigen nur eine Nebenrolle spielt, hält das nicht davon ab, in Werbetrailern – dramatisiert durch eine dichte Schnittfolge – mit Kampfszenen in einer Art und Weise zu werben, die suggeriert, es handle sich um ein historisches Kriegsepos, wo es eigentlich um ein Historiendrama und eine Historienromanze geht.¹⁵

Und in der Tat, auch wenn die Filmgeschichte zeigt, dass Historienfilme der Frühen Neuzeit nicht zwangsläufig Krieg und Militär in Szene setzen, kommt man kaum umhin festzustellen, dass die Thematisierung des Krieges und die Darstellung hier frühneuzeitlichen Militärs einen prominenten Platz sowohl in der Filmgeschichte als auch in der Wiedervermarktung älterer Kino- und Fernsehproduktionen einnimmt.¹⁶ Spielfilme und Dokumentatio-

praktiziert wurde. [...] Der Kampf ist jedoch das dritte wichtige Merkmal, wenn nicht sogar die Essenz des Kriegsfilms im engeren Sinne; Thomas Klein, Marcus Stiglegger, Bodo Traber: Einleitung, in: dies. (Hrsg.), Kriegsfilm (Kriegsgenres), Stuttgart 2006, S. 9-28, Zitat S. 10 f. Genrebestimmungen sind stets zeit- und konventionsgebundene Konstruktionen. Eine chronologische Einschränkung der Definition von Kriegsfilm, erscheint daher lediglich als apodiktische Setzung, nicht zuletzt weil die meisten Historienfilme in ihren Kriegsdarstellungen allegorisch auch oder sogar eigentlich von der Moderne und ihren Konflikten und Kriegen handeln.

¹⁵ So im Trailer für *Sachsens Glanz und Preußens Gloria*, DVD Studio Hamburg Distribution & Marketing GmbH 2009 [1983].

¹⁶ Vgl. exemplarisch die akribische, jedoch deutliche (vor allem auch hinsichtlich der deutschen Filmproduktion) Lücken aufweisende Zusammenstellung von Michael Klossner, *The Europe of 1500–1815 on Film and Television. A Worldwide Filmography of over 2550 Works, 1895 through 2000*, Jefferson (North Carolina), London 2002. Siehe zu den Lücken ebd., S. 1-5, sowie am Beispiel von ‚Räuberfilmen‘ den Beitrag von Christina Gerstenmayer in diesem Band. Für den deutschsprachigen Home-Entertainment-Bereich ist auf folgende wiederauferstandene Filme zu verweisen, die zugleich eine geteilte deutsche Filmerinnerungskultur (bspw. in der Reihe *DDR TV-Archiv*) spiegeln: *Das große Abenteuer des Kaspar Schmeck*, DVD Studio Hamburg Distribution & Marketing GmbH 2011 [1981], *Der Winter, der ein Sommer war*, Pidax film media Ltd. 2009 [1976], *Des Christoffel von Grimmelshausen Abenteuerlicher Simplicissimus*, DVD MORE Brands and Products GmbH&Co. KG 2008 [1975], *Rächer, Retter und Rapiere. Der Bauerngeneral*, DVD Icestorm Entertainment GmbH 2010 [1982], *Wallenstein*, DVD Pidax film media Ltd. 2010 [1978]; siehe exemplarisch auch die ausländischen Serienproduktionen *A Ten-*

nen mit historischem Bezug in Kino, Fernsehen und Internet sowie auf mobilen Datenträgern wie DVDs oder Blurays sind die Darstellungsform von Vergangenheit mit dem annehmbar weitesten Rezipientenkreis.¹⁷ Trotz fehlender empirischer Untersuchungen geht man daher wohl wenig fehl anzunehmen, dass diese Filme zu einem erheblichen Teil allgemeine Geschichtserfahrungen speisen. Zugleich schöpfen sie aus genau diesem Ideenvorrat. Es gilt, so Rainer Wirtz, *die Authentizitätserwartungen des Publikums zu erfüllen, also auch die Bilder einer populären Geschichtskultur filmisch zu treffen*.¹⁸ Dies zeigt sich ferner in Anschlusskommunikation herstellenden Crossmedia-Angeboten (bspw. Bücher zum Film, Internetauftritte zum Film usf.), in der unkritischen Reproduktion filmischer Historienbilder zur Illustration in Printmedien¹⁹ oder in der spezifischen Nähe von Historien- zu Fantasyfilmen und deren Motiven.²⁰ Filme sind – um eine Formulierung von Dieter Langewiesche aufzugreifen – *zum Geschichtshauptlehrer der Deutschen geworden*.²¹ Aber wie in

kes Kapitány [dt. Kapitän Tenkes. Der Held vom Tenkesberg, DVD Icestorm Entertainment GmbH 2011 [1963]; *Die Scharfschützen*, DVD Komplettbox KSM GmbH 2010 [1992-2008].

¹⁷ Ich stimme Antonia Schmid zu, die eine zunehmende Verschmelzung der Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Kino- und Fernsehproduktionen durch Mehrfachvermarktung und mobile Datenträger erkennt; Antonia Schmid, *Idoltrische Mimesis oder Wölfe im Schafspelz. Möglichkeiten und Grenzen des Spielfilms für Repräsentationen des Nationalsozialismus*, in: Swen Steinberg u. a. (Hrsg.), *Vergessenes Erinnern. Medien von Erinnerungskultur und kollektivem Gedächtnis*, Berlin 2009, S. 83-103, hier S. 85.

¹⁸ Rainer Wirtz, *Das Authentische und das Historische*, in: ders., Thomas Fischer (Hrsg.), *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008, S. 187-203, Zitat S. 194.

¹⁹ Um hier zwei Beispiele zu nennen Bettina Dobe, *Porträt Rob Roy MacGregor*, in: *G/Geschichte* H. 3 (2011), S. 74-77; Friedrich Schorlemmer, *Hier stehe ich – Martin Luther*, Berlin 2003.

²⁰ Für das hier behandelte Thema sei exemplarisch auf die ausschließlich für die DVD-Distribution produzierte Pulp-Verfilmung *Solomon Kane* (2009) verwiesen.

²¹ Dieter Langewiesche, *Geschichtsschreibung und Geschichtsmarkt in Deutschland*, in: ders., *Zeitwende. Geschichtsdenken heute*, hrsg. von Nikolaus Buschmann und Ute Planert, Göttingen 2008, S. 9-17, Zitat S. 11. Auf fehlende empirische Untersuchungen zur Rezeption von Historienfilmen und/oder Dokumentationen mit historischem Inhalt hat Crivellari, *Unbehagen* (wie Anm. 6), S. 162 hingewiesen. Crivellaris Einwand bezog sich auch auf die Diffusität des

der Schule gilt auch hier: Nicht alles, was der Lehrer sagt, wird auch geglaubt.²² Historischer Sinn wird erst in der Rezeption generiert. Die Erforschung der Filmrezeption ist aber nach wie vor ein großes Desiderat.²³

Historienfilmen,²⁴ um die es in diesem Band vorrangig geht, kommt wegen ihrer Verbreitung und der in ihnen transportierten Reduktion historischer Komplexität für das Geschichtswissen gegenwärtiger Gesellschaften eine erhebliche Bedeutung zu, ob man das gutheißt oder nicht. Dies jedenfalls anzuerkennen, macht nachvollziehbar, warum eine Beschäftigung mit dem Medium Film auch für Frühneuzeithistoriker wichtig sein kann. Wir sollten das Feld nicht ausschließlich anderen systematischen oder Epochendisziplinen überlassen, wenn wir zum Beispiel verstehen wollen, mit welchen audiovisuellen Konstruktionen frühneuzeitlicher Ge-

Konzepts ‚kollektives Geschichtsbild‘, von dem unklar wäre, was es überhaupt (und wie es zu messen) sei.

²² So auch Margot Berghaus, *Geschichtsbilder – Der „iconic turn“ als „re-trun“ zu archaischen visuellen Erlebnisweisen*, in: Martin Lindner (Hrsg.), *Drehbuch Geschichte. Die antike Welt im Film*, Münster 2005, S. 10-24, hier S. 23 f. Dass Zuschauer durchaus in der Lage sind, Inhalte historischer Filme kritisch zu beurteilen haben erste empirische Untersuchungen gezeigt, wenngleich hier ein enormer Bedarf an weiteren Untersuchungen besteht. Vgl. Michael Meyen, Senta Pfaff, *Rezeption von Geschichte im Fernsehen.*, in: *Media Perspektiven* 2/2006, S. 102-106; URL: http://www.media-perspektiven.de/uploads/tx_mppublications/02-2006_Meyen.pdf (zuletzt am 09.03.2011).

²³ Siehe hierzu neue Ansätze bei Helen Wood, *Television is Happening. Methodological Considerations for capturing digital television reception*, in: *European Journal of Cultural Studies* 10, 4 (2007), S. 485-506. Ferner Benjamin Jähne, *Geschichte im Film. Betrachtungen zur Filmanalyse und Medienwirkungsforschung* (Magisterarbeit TU Dresden 2010, 115s. Typoskript), S. 29-93. Welche Ressourcen und Kapazitäten umfassendere Rezeptionsanalysen erfordern, zeigt die in einem anderen Zusammenhang entstandene Studie von Lothar Mikos u. a., *Die „Herr der Ringe“-Trilogie. Attraktion und Faszination eines populärkulturellen Phänomens*, Konstanz 2007.

²⁴ Unter Historienfilmen werden hier in Anlehnung an Rainer Rother Filme verstanden, deren ‚Handlung in einer vergangenen Zeit spielt‘, die mit filmischen Mitteln vergegenwärtigt wird, deren Rekonstruktion aber nicht in historischer Rücksicht stimmig sein muss. Dem Historienfilm geht es wie dem historischen Roman meist vielmehr um die Atmosphäre einer bestimmten Zeit, die er künstlerisch zu rekonstruieren versucht. Rainer Rother, *Historienfilm*, in: ders., *Sachlexikon Film*, Reinbek bei Hamburg 1997, S. 148-151.

schichte, mit welchen Bildwelten und Vorstellungen vom ‚Aussehen‘ und der ‚Atmosphäre‘ der Frühen Neuzeit und mit welchen durch jeweilige Schauspielleistungen geprägten Klischees von historischen Akteuren unsere Gegenwartsgesellschaft konfrontiert ist. Historienfilme eignen sich überdies für propagandistische und nationalistische Wiedererweckungsfantasien und bedürfen nicht zuletzt daher der kritischen Reflexion.²⁵

Für filmische Darstellungen frühneuzeitlicher Sujets liegen zwar mittlerweile umfassende Filmografien²⁶ vor, ebenso verweisen einige neuere Studien auf die Bedeutung von Filmen für Erinnerungskulturen frühneuzeitlicher (Kriegs-) ‚Ereignisse‘.²⁷ Bislang existieren aber kaum systematische Studien zur Vermittlung frühneuzeit-epochenspezifischer Geschichtsbilder durch Filme.

Die Tendenz zur Personalisierung historischer Themen beförderte vor allem prominente historische Persönlichkeiten auf die Kinoleinwand. Mit diesen kann leichter als am Beispiel weniger bekann-

²⁵ Vgl. etwa die Blut-und-Boden-Propaganda unter neonationalistischem Schleier mit entsprechend überformten legendenhaften Verklärungen, mit religiös-konfessionellen, antipolnischen und antijüdischen Ressentiments wie Vladimir Bortkos *Taras Bulba* (2009); ferner *1612. Chroniki smutnogo vremeni* (dt. 1612 – Angriff der Kreuzritter/ 2007) und *Sluga Gosudarev* (dt. Pakt der Bestien/ 2007). Kritische Betrachtungen von Uwe Klusmann, Tränen des Stolzes [...], in: *Der Spiegel* 29/2009, S. 127-128. Zur Kontextualisierung und Interpretation von Gogols Romanvorlage ‚Taras Bulba‘, die eigentlich Teil einer Auseinandersetzung Gogols mit einem als hegemonial und imperial verstandem russischen Nationalismus war, siehe Edyta M. Bojanowska, *Nikolai Gogol. Between Ukrainian and Russian Nationalism*, Cambridge 2007; siehe auch Leonid I. Strakhovsky, *The Historianism of Gogol*, in: *American Slavic and East European Review* 12, 3 (1953), S. 360-370.

²⁶ Allen voran Klossner, *Europe* (wie Anm. 16); vgl. ferner die von Menninger, *Historienfilm* (wie Anm. 29), S. 20 Anm. 37 zitierten Filmografien. Zu einzelnen herausgehobenen Figuren existieren Spezialfilmografien; siehe hierzu am Beispiel Napoleons den Beitrag von Eric Piltz in diesem Band. Heranzuziehen sind auch Internetangebote wie die ‚International Movie Database‘. Spezialisierte Internet-Angebote, die ein Beleg für das breite Interesse am Thema sind, weisen dagegen meist große Lücken für eine systematische Annäherung an das Feld auf bzw. vertreten gar nicht erst den Anspruch, umfassende Filmografien zu bieten.

²⁷ So etwa in Marian Füssel, *Der Siebenjährige Krieg. Ein Weltkrieg im 18. Jahrhundert*, München 2010, S. 105-108.

ter Personen oder Ereignisse sowohl an populäre Diskurse als auch an wissenschaftliches Ringen um Personenbilder²⁸ angeknüpft werden, und das nicht nur im Gefolge von Jubiläen als Katalysatoren kinematografischer und historiografischer Geschichtspräsentationen. Der Beitrag von Eric Piltz in diesem Band illustriert dies für die Person Napoleons. Mit Annerose Menningers Studie zur historischen Person des Christoph Kolumbus und deren filmischer Verarbeitung liegt eine tiefgründige Reflexion vor, die für die deutsche Geschichtswissenschaft neue Maßstäbe setzt. Menninger demonstriert, dass Historienfilme durchaus auf breiter Basis historische Quellen und historiografische Diskussionen rezipieren (können), was häufig pauschal in Abrede gestellt wird. Mitnichten, so ihr Fazit, seien Historienfilme bloße Unterhaltungsmedien, sondern Bild für Bild bewusst arrangierte Kompositionen, die auf den Prinzipien von Rezeption und Konstruktion beruhen. Im Grundsatz schließen sich beide Perspektiven allerdings nicht zwingend gegenseitig aus. Spannend ist daher vielleicht auch weniger dieser Befund, wenngleich er Skeptiker überraschen mag, als vielmehr die Tiefenschärfe und der dezidiert komparatistische Ansatz ihrer Analyse.²⁹

Daneben sind die Pionierarbeiten von Natalie Zemon Davis,³⁰ *Alta-Amirée* von Holzens Dissertation zu Abenteuerkonzepten im

²⁸ Exemplarisch und eng am Thema Joachim Bahlcke, Christoph Kampmann (Hrsg.), *Wallensteinbilder im Widerstreit. Eine historische Symbolfigur in Geschichtsschreibung und Literatur vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*, Wien u. a. 2011.

²⁹ Annerose Menninger: *Historienfilme als Geschichtsvermittler. Kolumbus und Amerika im populären Spielfilm*, Stuttgart 2010. Menninger untersuchte die Filme *Christopher Columbus* (1949) und *Conquest of Paradise* (1992).

³⁰ Die Rolle, die Davis' Beiträge in der Diskussion einnehmen, sind auch dem Umstand geschuldet, dass *Le Retour de Martin Guerre* in der Frühneuzeitforschung zu den kanonisch zitierten Filmen zählt. Vgl. bspw. Natalie Zemon Davis, „Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen ...“. Der Film und die Herausforderung der Authentizität, in: Rainer Rother (Hrsg.), *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*, Berlin 1991, S. 37-63; *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*, Cambridge 2000. Siehe auch Edward Benson, *Martin Guerre, the Historian and the Filmmakers. An Interview with Natalie Zemon Davis*, in: *Film and History* 13 (1983), S. 49-65.

Piratenfilm³¹ sowie Studien zu nennen, in denen insbesondere medialen Präformierungen von Frühneuzeit-Historienfilmen nachgegangen wird.³² Systematisch lässt sich überdies die Debatte zur Verfilmung der us-amerikanischen Geschichte des 17. und 18. Jahrhunderts greifen.³³ Weitere Analysen oder dezidiert geschichtswissenschaftliche Rezensionen zu einzelnen Historienfilmen oder Aspekten der europäisch-frühneuzeitlichen Geschichte, um bei diesem engeren Fokus zu bleiben, sind dagegen weit verstreut publiziert.³⁴ Hierin unterscheidet sich die Forschungssituation grundlegend von der zur verfilmten antiken und mittelalterlichen Geschichte sowie der des 20. Jahrhunderts.

Auch die Zeitgeschichte, innerhalb der die Forschung und die Beschäftigung mit Filmen zumindest in Deutschland am weitesten fortgeschritten ist und für die Filme zugleich epochenspezifische

³¹ Aleta-Amirée von Holzen, „A Pirate’s Life For Me!“. Von *The Black Pirate* bis *Pirates of the Caribbean* – Abenteuerkonzepte im Piratenfilm, Zürich 2007. Diese Studie bietet auch einen hilfreichen Vergleich der Konzepte ‚Abenteurer‘ und ‚Held‘; ebenda, S. 26-47.

³² Richard Burt: *Medieval and Early Modern Film and Media*, New York 2008. Burt behandelt u. a. Carl Theodor Dreyers *Vredens Dag* (1943) und Daniel Vignes *Le Retour de Martin Guerre* (1982). Russell Jackson: *Shakespeare Films in the Making. Vision, Production and Reception*, Cambridge 2007; Robert Mayer (Hrsg.), *Eighteenth-Century Fiction on Screen*, Cambridge 2002. Aus diesem Band sind für das hier behandelte Thema vor allem die Beiträge von Peter Cosgrove: *The Cinema of Attractions and the Novel in Barry Lindon and Tom Jones* (ebenda, S. 16-34) und Janet Sorensen: *Rob Roy. The Other Eighteenth Century?* (ebenda, S. 192-210) relevant.

³³ Vgl. zum Stand der Forschung die entsprechenden Beiträge in Peter C. Collins (Hrsg.), *The Columbia Companion to American History on Film. How the Movies Have Portrayed the American Past*, New York 2003.

³⁴ Vgl. neben den Hinweisen der einzelnen Beiträge in diesem Band Anthony Guneratne, *Cinehistory and the Puzzling Case of Martin Guerre*, in *Film and History* 21 (1991), S. 2-19; Olga Litvinova, Stefan Machura, *Krieg und Gesellschaft. Mehrebenenanalyse der amerikanischen und sowjetischen Verfilmungen von Tolstojs Roman „Krieg und Frieden“*, in: Stefan Machura, Rüdiger Voigt (Hrsg.), *Krieg im Film*, Münster 2005, S. 103-132; Mark Crispin Miller, *Kubrick’s Anti-Reading of The Luck of Barry Lyndon*, in: *Modern Language Notes (MLN)* 91, 6 (1976), S. 1360-1379; Martin Miersch, *Revolution and Film. Danton von Andrzej Wajda*, in: Astrid Erll, Stephanie Wodianka (Hrsg.), *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, Berlin, New York 2008, S. 171-203.

Quellen sind,³⁵ zeigt kein erkennbar großes Interesse daran, Vorstellungen von der Frühen Neuzeit innerhalb ihrer eigenen fließenden Epoche zu thematisieren oder gar zu historisieren. Ausnahmen zeigen sich, wenn herausgehobene Akteure wie Friedrich II. von Preußen für die deutsche Filmgeschichte des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielten und/oder durch totalitäre Propagandamaschinerien instrumentalisiert wurden.³⁶

Die Podiumsdiskussion während der 9. Arbeitstagung der Arbeitsgemeinschaft ‚Frühe Neuzeit‘ im Verband der Historiker und Historikerinnen Deutschlands am 16. September 2011, auf der über die Darstellung der Frühen Neuzeit in Medien und Öffentlichkeit debattiert wurde, hat gezeigt, wie wichtig das hier behandelte The-

³⁵ Bereits 1994 haben Robert Buchschwenter und Georg Tillner die ältere Debatte zu forschungsleitenden Annahmen und Arbeitsvorschlägen nicht nur für die Zeitgeschichte zusammengefasst; Robert Buchschwenter/ Georg Tillner, *Geschichte als Film/ Film als Geschichte. Zur Interpretierbarkeit des „historischen Spielfilms“*, in: *Zeitgeschichte* 21, 9-10 (1994), S. 309-323. In der neueren Debatte haben Thomas Fischer, Frank Bösch und Judith Keilbach wichtige Studien vorgelegt; vgl. zum Stand der zeitgeschichtlichen Diskussion die (nicht nur von Historikern stammenden) Beiträge in: Thomas Fischer/ Rainer Wirtz (Hrsg.), *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008; Frank Stern, *Durch Clios Brille. Kino als zeit- und kulturgeschichtliche Herausforderung*, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 16 (2005), S. 59-87. Zum Quellenpotenzial von Filmen und zur skandinavischen Diskussion siehe Tommy Gustafsson, *Filmen som historisk källa. Historigrafie, pluralism och representativitet*, in: *Historisk Tidskrift* 126, 3 (2006), S. 471-490.

³⁶ Das kann hier nicht vertieft werden; vgl. exemplarisch und einmal nicht mit Fokus auf die NS-Propaganda Katherine Roper, *Fridericus Films in Weimar Society. Potsdamismus in a Democracy*, in: *German Studies Review* 26, 3 (2003), S. 493-514. Im Zuge des vielfach verkündeten ‚Friedrich-II-Jahres‘ 2012 wurden wir bereits und werden es wohl noch andauernd mit einer Vielzahl an (Dokumentations-)Filmen konfrontiert, die (inklusive weiterer Medien) eine genaue Analyse geradezu herausfordern, um zu verstehen, wie unsere Gegenwart ihre Vorstellung dieses preußischen Monarchen konstruiert, was sich zum Glück nicht darin erschöpft, den umgangssprachlich leider gemein gewordenen Super-Superlativ auch auf Friedrich II. anzuwenden und von ihm als ‚Superpreußen‘ zu titeln (*Cicero*, Magazin für politische Kultur 12/2011). Dass der Film selbst Medium seiner historischen Selbstreflexion sein kann, belegen schließlich auch Kompilationsfilme, um hier beim Thema zu bleiben: *Friedrich II. und der Film – Heiteres und Ernstes aus fünf Jahrzehnten*, 2 DVDs absolut Medien GmbH 2012.

ma ist.³⁷ Allerdings sollte man sich nicht blind einem Themenfeld zuwenden, das derzeit einfach in Mode ist, sondern die Potenziale der eigenen Disziplin für die Debatte erkennen und eigene Wissenschaftsstandards verteidigen, ohne zugleich deren universale Geltung für andere Disziplinen oder außerwissenschaftliche Lebenswelten vorauszusetzen. Schließlich sollten auch eigene Defizite (neben der nach wie vor häufig mangelnden medienwissenschaftlichen Ausbildung von Historikern) offen eingestanden werden: Da z. B. die Realienkunde meist keine prominente Rolle in der textzentrierten geschichtswissenschaftlichen Ausbildung einnimmt,³⁸ sind Historiker nicht qua Profession davor gefeit, den unter anderem durch die materielle Ausstattung oder durch digitale Bild- und Soundwelten erzeugten Authentizitätssuggestionen von Historienfilmen zu erliegen.³⁹

Für die weitere Diskussion sollen die Beiträge des vorliegenden Bandes sowohl Impulse als auch exemplarische Einblicke in ein weites und lohnendes, zugleich bisher mit Blick auf die Geschichte der Frühen Neuzeit nur wenig bearbeitetes Forschungsfeld liefern. Die Autoren wurden gebeten, auf umfassende Betrachtungen der den untersuchten Filmen zugrunde liegenden historischen ‚Bezugsrealitäten‘ zu verzichten und statt dessen das Augenmerk stärker auf die Analyse der ‚innerfilmischen Realitäten‘ (der Diegese) sowie auf die Produktions- und Rezeptionskontexte zu richten. Eine

³⁷ Siehe dazu die stark eingekürzte Zusammenfassung, welche die während dieser Diskussion von den Vertretern der Medien an die akademische Geschichtsschreibung formulierten Anforderungen (etwa ein stärker an breiteren Publika orientierter Schreibstil, das Werben um Verständnis für medien-spezifische Eigenheiten, Möglichkeiten und Zwänge für historische Darstellungen) außen vor lässt, in Karola Brüggemann u. a., (Tagungsbericht) Sicherheit in der Frühen Neuzeit. 9. Arbeitstagung der Arbeitsgemeinschaft ‚Frühe Neuzeit‘ im Verband der Historiker und Historikerinnen Deutschlands. 15.09.2011-17.09.2011, Marburg, in: H-Soz-u-Kult 09.12.2011.

³⁸ Vgl. dazu die süffisanten Anmerkungen von Rainer Wirtz, Geschichte in Szene, in: Fabio Crivellari u. a. (Hrsg.), Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004, S. 499-509, hier v. a. S. 504 f.

³⁹ Zu letzterem siehe die detaillierte Darstellung von Barbara Flückinger, Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films, 3. Auflage, Marburg 2007.

eigene Funktion in diesem Band hat der Beitrag von Sander Münster. Er führt die Möglichkeiten digitaler Bildbearbeitung in Theorie und Praxis computergenerierter 3-D-Visualisierungen vor.

Zur Einleitung wird im Folgenden kurz das derzeitige Verhältnis von Geschichtswissenschaft zum Film umrissen, wobei klar ist, dass die Behauptung eines Verhältnisses zweier Kollektivsingulare (die Geschichtswissenschaft/der Film) an sich bereits problematisch ist und hier auch nicht erschöpfend behandelt werden kann. Da die einzelnen Beiträge jeweils selbst ihren methodischen und konzeptionellen Zugriff erläutern und die Diskussion zu Ansätzen und Möglichkeiten historischer Filmanalysen an anderer Stelle kompetenter und umfassender geführt worden ist, als dies hier möglich wäre, wurde auf einen entsprechenden eigenen systematischen Gliederungspunkt verzichtet.⁴⁰ Jedoch werden abschließend einige Beobachtungen zu Strategien der Authentifizierung filmischer Bilder von Militär und Gesellschaft der Frühen Neuzeit vorgetragen.

⁴⁰ Dem Befund von Slanička, Meier, Einleitung (wie Anm. 11), S. 11, dass methodische Fragen zur historischen Filmanalyse zudem weitgehend offen (aber nicht beliebig zu beantworten) seien, ist hier zuzustimmen. Vgl. einführend Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, München 2002; mit Beispielanalysen Helmut Korte, *Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*, 3. überarbeitete und erweiterte Auflage, Berlin 2004; für die Interpretation von ‚Filmstills‘ wichtig Ralf Bohnsack, *Qualitative Bild- und Videointerpretation*, Opladen, Farmington Hills 2009. Ferner Martin Gronau, *Der Film als Ort der Geschichts(de)konstruktion. Reflexionen zu einer geschichtswissenschaftlichen Filmanalyse*, in: *AEON – Forum für junge Geschichtswissenschaft* 1 (2009), S. 18-39; URL: http://www.wissens-werk.de/index.php/aeon/article/view/10/AEON-2009-Artikel-Gronau-pdf_3 (zuletzt am 16.01.2012). Überdies kann hier nur summarisch auf Handbücher zur Dramaturgie des Spielfilms (bspw. von Kerstin Stutterheim, Silke Kaiser oder Jens Eder) sowie auf Arbeiten zu Literaturverfilmungen hingewiesen werden, die im Einzelfall der Analyse heranzuziehen sind. Vgl. zu letzterem mit darüber hinausgehenden Perspektiven die Beiträge in John D. Simons (Hrsg.), *Literature and Film in the Historical Dimension. Selected Papers from the Fifteenth Annual Florida State University Conference on Literature and Film*, Gainesville 1994.

*Schreiben Historienfilme Geschichte?
Geschichtswissenschaft und Historienfilm*

Historienfilme sind Unterhaltungsfilm. Das gilt unter dem Stichwort ‚Histotainment‘ wegen der zunehmenden Einbindung von Re-enactment-Szenen und anderen Elementen des Spielfilms mittlerweile auch für viele historische Dokumentationen.⁴¹ Historienfilme können aber auch historische ‚Gedankenexperimente‘ (Natalie Zemon Davis) sein.⁴² Sie bieten grundsätzlich eine Chance, Vergangenheit audiovisuell zu re-konstruieren und über diese nachzudenken, ganz gleich, wie Historiker die Realisierung dieser Chance im Einzelfall bewerten und ob man davon ausgeht, dass es beim Filmkonsum eher um sinnliche Erfahrung als um Reflexion geht.

Aber schreiben Historienfilme deshalb auch Geschichte, um den Titel eines von Rainer Rother herausgegebenen Sammelbandes zu paraphrasieren.⁴³ Und wenn ja, sind Drehbuchautoren, Regisseure,

⁴¹ Tobias Ebbrecht, Docudramatizing History on TV. German and British Docudrama and Historical Event Television in the Memorial Year 2005, in: *European Journal of Cultural Studies* 10, 1 (2007), S. 35-53. Unter umgekehrten Vorzeichen Steven N. Lipkin: *Real Emotional Logic. Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*, Carbondale/ Edwardsville 2002. Guido Knopp hat zur Legitimation filmischer Re-Inszenierungen mithilfe von Schauspielern den verschleiern den Begriff des ‚szenischen Zitats‘ eingeführt, um die geschichtswissenschaftliche Kritik zu unterlaufen. Vgl. bspw. Guido Knopp, *Zeitgeschichte im ZDF*, in: Jürgen Wilke (Hrsg.), *Massenmedien und Zeitgeschichte*, Konstanz 1999, S. 309-316, hier vor allem S. 312. Die mittlerweile klassische Kritik an den Produktionen der ZDF-Redaktion *Zeitgeschichte* ist formuliert bei Wulf Kansteiner, *Die Radikalisierung des deutschen Gedächtnisses im Zeitalter seiner kommerziellen Reproduktion. Hitler und das „Dritte Reich“* in den Fernsehdokumentationen von Guido Knopp, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 51 7 (2003), S. 626-648. Etwas versteckt findet sich bei Kansteiner übrigens auch das interessante Eingeständnis, dass eigentlich unklar sei, inwieweit der vom ZDF als Gallionsfigur und Marketingikone aufgebaute Guido Knopp Einfluss auf die Inhalte der Produktionen hat (ebenda, S. 626 Anm. 2).

⁴² Davis, *Slaves* (wie Anm. 30), S. xi; vgl. auch schon dies., *Die wahrhaftige Geschichte von der Wiederkehr des Martin Guerre*, Berlin 2004, S. 10.

⁴³ Rainer Rother (Hrsg.), *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*, Berlin 1991.

Produzenten und andere Beteiligte dann auch Historiker (?) – und zwar unabhängig von der Tatsache, dass sie auch studierte Historiker sein können. Folgt man einer Einschätzung von Robert Rosenstone, könnte die Antwort auf beide Fragen ‚Ja‘ lauten: Filmschaffende *already are historians, if by that word we mean people who, confronting traces of the past (tales, rumors, documents, buildings, sites, legends, oral and written histories), work to create stories that make meaning out of this material for us in the present.*⁴⁴ Die Historikerin und Medienwissenschaftlerin Hilde Hoffmann hat aus dem Umstand, dass Historienfilme Vergangenheit darstellen, abgeleitet, man könne von einer *Historiografie in bewegten Bildern* sprechen.⁴⁵ Eine derartige Konzeption erliegt aber meines Erachtens dem Charme, den zu untersuchenden Gegenstand semantisch auch deswegen aufzuladen, um diesen der Geschichtswissenschaft gewissermaßen ‚schmackhaft‘ zu machen. Wenn Historienfilme Historiografie sind, dann darf und muss sich die Geschichtswissenschaft (unabhängig von der Epoche) auch mit diesen beschäftigen.

Doch ganz so leicht scheinen sich einfache Antworten nicht zu ergeben, wie die kaum noch zu überblickende Debatte über das Verhältnis von Geschichtswissenschaft und Film dokumentiert.⁴⁶ Die (deutsche) Geschichtswissenschaft ist in den vergangenen zwei

⁴⁴ Robert A. Rosenstone, Does a Filmic Writing of History Exist? Slaves on Screen: Film and Historical Vision by Natalie Zemon Davis, in: *History and Theory* 41, 4 (2002), S. 134-144, Zitat S. 143.

⁴⁵ Hilde Hoffmann, Geschichte und Film – Film und Geschichte, in: Sabine Horn, Michael Sauer (Hrsg.), *Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen*, Göttingen 2009, S. 135-143, hier S. 137 und öfter.

⁴⁶ Eher irreführend der Buchtitel von Ulrich Behrens, *Geschichte im Film – Film in der Geschichte. Kleiner Streifzug durch die Filmgeschichte*, Nordstedt 2009, der selektiv Biografien von Filmschaffenden und eine beachtliche Zahl von Filmrezensionen des Autors bietet. Vgl. statt dessen einführend und jeweils mit weiterführenden Hinweisen zur älteren Forschung Hughes-Warrington, *History* (wie Anm. 10); Menninger, *Historienfilme* (wie Anm. 29), S. 9-26; Günter Riederer, *Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung*, in: Gerhard Paul (Hrsg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, S. 96-133. Neuere englischsprachige Publikationen sind zudem besprochen worden von Alan Nadel, *What Makes Films Historical*, in: *Film Quarterly* 62, 3 (2009), S. 76-80. Zum neuen Hollywood-Historienfilm siehe Burgoyne, *Hollywood* (wie Anm. 8).

Jahrzehnten sensibler für den Wert von und den Umgang mit (bewegten) Bildern geworden – hat dabei aber hinsichtlich der Analyse von Filmen die Verbindung von Bild mit Ton und Musik noch nicht vertieft.⁴⁷ Mittlerweile hat sich hierzulande eine breit angelegte Debatte entfaltet. Von einem *auffällige[n] Fehlen einer Reflexion der Geschichtsschreibung auf den Film*, wie sie Rainer Rother noch 1997 diagnostizierte,⁴⁸ kann mittlerweile nicht mehr gesprochen werden. Die Debatte selbst ist in einen größeren Rahmen der Verständigung der Geschichtswissenschaft über das Verhältnis ihres wissenschaftlichen Selbstverständnisses sowie der von ihr beanspruchten Themen- und Kompetenzbereiche zu Medien ihrer Popularisierung eingebettet.⁴⁹ Filme werden mittlerweile als Ressourcen von

⁴⁷ Leider konnte auch für diesen Band kein entsprechender Beitrag gewonnen werden. Es finden sich zwar in einzelnen Arbeiten allgemeine Hinweise zum Einsatz von Musik usw. aber es liegen keine explizit musikwissenschaftlich oder musikhistorisch argumentierenden Studien im Rahmen der geschichtswissenschaftlichen Debatte vor. Dabei finden sich mittlerweile in Making-Of-Dokumentationen von Historienfilmen wichtige Hinweise zum Einsatz und zur intendierten Wirkung von Musik und Sound. Ich möchte an dieser Stelle lediglich darauf hinweisen, dass sich auch Historiografie (wenngleich in anderer Form) des Einsatzes von Musik bedienen kann, mit deren Hilfe bei Bedarf die Lektüre untermalt werden kann. Ein Beispiel ist die mit entsprechend zeitgenössischer Musik bespielte Begleit-CD zu Gudrun Nyberg, Doctor Carlanders Göteborg. Folkliv, Sjukdom och Död 1793-1814, Stockholm 2007.

⁴⁸ Rainer Rother, Film und Geschichtsschreibung, in: Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen (Hrsg.), *Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung*, München 1997, S. 242-246, Zitat S. 243. Allerdings zeigen neben einigen Klassikern (Ferro, Krakauer, Sorlin) bereits ältere Literaturüberblicke, dass diese Feststellung schon in den 1990ern nur bedingt zutrifft: Rolf Aurich, Film in der deutschen Geschichtswissenschaft. Ein kommentierter Literaturüberblick, in: *Geschichtswerkstatt* H. 17 (1989), 54-63; Klaus-Peter Heß, Film und Geschichte. Kritische Einführung und Literaturüberblick, in: *Film Theory. Bibliographic Information and Newsletter* 13 (1986), S. 196-226; Rémy Pithon, Cinéma et Histoire. Bilan Historiographique, in: *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire* 46 (1995), 5-13.

⁴⁹ Einen Überblick über das Verhältnis von Geschichtswissenschaft, Medien und Öffentlichkeit sowie über die bisherige Forschungsdebatte verschaffen die Sammelbände Fabio Crivellari u. a. (Hrsg.), *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*, Konstanz 2004; Sabine Horn, Michael Sauer (Hrsg.), *Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen*, Göttingen 2009; Barbara Korte, Sylvia Paletschek (Hrsg.),

Prozessen der Identitätsstiftung und Erinnerungskultur⁵⁰ – regional⁵¹ wie national⁵² – (in der Tradition Pierre Sorlins) als indirekte Aussagen über die Gegenwart,⁵³ als Quellen und/oder Reflexionen

History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres, Bielefeld 2009.

⁵⁰ Vgl. übergreifend die Beiträge in Astrid Erll, Stephanie Wodjanka (Hrsg.), Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen, Berlin, New York 2008.

⁵¹ Am Beispiel der medialen Wiederauferstehung des fluiden Identitätskonzepts ‚Mitteldeutschlands‘ Tilo Felgenhauer u. a., The Making of Mitteldeutschland. On the Function of Implicit and Explicit Symbolic Features for Implementing Regions and Regional Identity, in: Geografiska Annaler. Series B: Human Geography 87, 1 (2005), S. 45-60.

⁵² Rainer Rother (Hrsg.), Mythen der Nationen. Völker im Film, München, Berlin 1998. Insbesondere die amerikanische Filmindustrie und Filmgeschichte hat in der Forschung hinsichtlich ihres Verhältnisses zur amerikanischen Kultur und Geschichte starke Aufmerksamkeit auch von Seiten nichtamerikanischer Forscher auf sich gezogen. Thematisch sehr weit (etwa auch zur Darstellung von Muslimen im Hollywoodkino) und reflektiert, allerdings auf die Darstellung des 19. und 20. Jahrhunderts beschränkt, ist die Studie von Ulf Zander, Clio på Bio. Om Amerikansk Film, Historia och Identitet, Lund 2006. Vgl. ferner exemplarisch Trevor B. McCrisken, Andrew Pepper, American History and Contemporary Hollywood Film, New Brunswick/ New Jersey 2005; Burgoyne, Hollywood (wie Anm. 8). In den vergangenen Jahren sind interessante Studien und analytische Kompilationsfilme zur Darstellung der indigenen Bevölkerung entstanden, die unter anderem das historische Potenzial von Western als Quellen subversiven Widerstands gegen das ‚weiße Hollywoodkino‘ offengelegt haben, indem sie bspw. zeigen, dass einige Navajo-Laiendarsteller mitunter nicht den Text sprachen, für den sie engagiert waren, dies aber durch die Produktionsstudios nicht kontrolliert werden konnte: *Reel injun* (USA 2009, Regie: Neil Diamond); Edward Buscombe, „Injuns!“ Native Americans in the Movies, Bodmin/Cornwall 2006.

⁵³ Burgoyne, Hollywood (wie Anm. 8), S. 10. In zugespitzter Kritik an einem Übermaß an Allegorisierung der Gegenwart in ‚neohistoristischen‘ Historienfilmen unserer Zeit Ernst Osterkamp, Alles authentisch, alles fiktiv!, in: FAZ 12.7.2008, Nr. 161, Z1-Z2. Die in *The Devils Whore* (2008) dargestellten Kriegsverbrechen von Cromwells Truppen in Irland sind z. B. schon allein deswegen bemerkenswert, weil sie ein belastetes, filmisch häufig ausgespartes Kapitel irisch-englischer Geschichte darstellen. Die filmische Parallelisierung vom Krieg an fernen Ufern und einem Diskurs über innere Sicherheit vs. Freiheit und die Grundwerte einer Republik kann zugleich als Kritik an der britischen Sicherheits- und Außenpolitik nach dem 11. September 2001 gelesen werden. Die Mätresse des Teufels, DVD Elite Film AG 2010, Disc 2, Timecode 00:26:54-00:30:08, 00:36:02-00:39:02.

ihrer Umwelt,⁵⁴ als Unterrichtsmedien (auch an Universitäten)⁵⁵ sowie die Filmgeschichte als Teil einer umfassenderen Kulturgeschichte anerkannt. Kritische Stimmen sind gleichwohl nicht verstummt und sie sollten dringend auch zukünftig gehört werden. Erfahrungsberichte von Historikern zeigen, wie schwierig es ist, den Graben zwischen akademischer Geschichtswissenschaft auf der einen und einer Industrie und Ökonomie bewegter und vertonter Bilder auf der anderen Seite zu überwinden, falls dies überhaupt erstrebenswert ist. Historiker sehen sich derzeit als bloße Beglaubigungsinstanzen oder ‚Expertendarsteller‘ (Barbara Stollberg-Rilinger) am Set oder vor der Kamera bzw. als Werbeträger missbraucht, deren fachliche Einwände kein Gehör finden.⁵⁶ Dies und Trends der Popularisierung anderer Medien und Formen geschichtlicher Darstellung haben unter Historikern skeptische Reaktionen hervorgerufen. *Skepsis* sei, so Robert Buchschwenter und Georg Tillner stellvertretend für weitere Autoren, *in gewisser Hinsicht sicher angebracht [...], mache] häufig aber den Eindruck [...], als wäre sie zum einen als seriöse Praxis getarnter Neid und zum anderen eine Art Verunsicherung, wie wir mit unserer Wissenschaft abgeschlossen haben, um im Umgang mit*

⁵⁴ Für Andreas Ziemann ist das Fernsehen *ein historisches und mediales Apriori der Zeitgeschichte*; Das Fernsehen der „Wende“, in: Swen Steinberg u. a. (Hrsg.), *Vergessenes Erinnern. Medien von Erinnerungskultur und kollektivem Gedächtnis*, Berlin 2009, S. 63-82, hier S. 81.

⁵⁵ Hochschuldidaktische Überlegungen bspw. von Rumiko Handa, *Using Popular Film in the Architectural History Classroom*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 69, 3 (2010), S. 311-319. Vgl. auch Eric J. Carlson, *Teaching Elizabeth Tudor with Movies. Film, Historical Thinking, and the Classroom*, in: *The Sixteenth Century Journal* 38, 2 (2007), S. 419-428; Auf die breite geschichtsdidaktische und schulunterrichtsmethodische Diskussion kann hier nicht weiter verwiesen werden.

⁵⁶ Siehe bspw. Scott Hendrix, *Reflections of a Frustrated Film Consultant*, in: *Sixteenth Century Journal* 35, 3 (2004), S. 811-814; Michael Zimmermann, *Der Historiker am Set*, in: Fischer/ Wirtz (Hrsg.), *Popularisierung* (wie Anm. 35), S. 137-160; Brüggemann, *Tagungsbericht* (wie Anm. 37), hier S. 5 der PDF-Version; URL: [http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/index.asp?id=3941 &view=pdf&pn=tagungsberichte](http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/index.asp?id=3941&view=pdf&pn=tagungsberichte) (zuletzt am 08.01.2012). Analytische Reflexionen bei Erin Bell, Ann Gray, *History on Television. Charisma, Narrative and Knowledge*, in: *European Journal of Cultural Studies* 10, 1 (2007), S. 113-133.

dem Konkurrenten keine allzu großen Risiken einzugehen.⁵⁷ Sowohl Skepsis als auch Euphorie sollten Anlass zur genaueren Reflexion filmischer Modi der Geschichtsdarstellung sein.

Filme als ‚Konkurrenten‘ zwingen die Geschichtswissenschaft dazu, über die historischen Bedingungen und den Konstruktcharakter ihrer rückbezüglichen Darstellungsleistungen neu zu reflektieren, denn es geht grundsätzlich um die Frage, wie Geschichte gedacht und dargestellt werden kann. Nun zielte die ursprüngliche Frage, ob Historienfilme Geschichte schreiben, weder auf beobachtbare mentalitäts- und rezeptionsgeschichtliche Phänomene der Bedeutung von Filmen in bestimmten Gesellschaften noch auf die herausragende Bedeutung einzelner Filme in der Filmgeschichte, sondern auf das Problem, ob Filme als historiografische Texte analysiert werden können. Um noch einmal Rosenstone zu zitieren, dessen Position ja weitaus differenzierter ist, als es das erste Zitat nahe legt: *Let historical films be films*.⁵⁸ Hayden White, auf den gern verwiesen wird, wenn von Filmen als Texten gesprochen wird, weil sowohl Filme als auch schriftliche Texte eine narrative Struktur aufweisen,⁵⁹ hat selbst kategorisch zwischen ‚Historiophoty‘ und ‚Historiography‘ unterschieden. Unter ‚Historiophoty‘ verstand White die Repräsentation von Geschichte und unser Denken über Geschichte in visuellen Bildern und filmischen Diskursen, die zwar filmische Sichtweisen der Geschichte präsentieren, aber eben nicht

⁵⁷ Buchschwenter, Tillner, Geschichte (wie Anm. 35), S. 310. Dort auch sinngemäß die folgende Aussage.

⁵⁸ Rosenstone, Filmic Writing (wie Anm. 44), S. 143. Rosenstone hat z. B. den komplexen Informationsgehalt von Bildern betont, ebenso die medienspezifischen Standards und das erhebliche Ausmaß von Fiktionalität in filmischen Geschichtsdarstellungen. Vgl. von Demselben etwa Geschichte in Bildern/Geschichte in Worten. Über die Möglichkeit, Geschichte zu verfilmen, in: Rother (Hrsg.), Bilder (wie Anm. 43), S. 65-83; History on Film/Film on History, Edinburgh 2006 (ab Mai 2012 in zweiter Auflage).

⁵⁹ Vgl. zur narrativen Struktur fachhistorischer Publikationen (unter anderem zu quasi-fiktionalen Elementen in deren Eröffnungsformeln) exemplarisch Trevor Dean, How Historians Begin. Openings in Historical Discourse, in: History 95, 4 (2010), S. 399-417.

einfach wie ein Text ‚gelesen‘ werden können.⁶⁰ Wie Tim Deubel in seinem Beitrag zu diesem Band am Beispiel Werner Herzogs zeigt, wird – wengleich Herzog hier sicherlich für eine Extremposition steht, weil er eine analytische Durchdringung seines Werks grundsätzlich ablehnt – eine solche Sicht vermutlich auch eher dem von Filmschaffenden vertretenen Anspruch gerecht, bei Historienfilmen handele es sich um ein (in der Regel kommerziellen Zwängen unterliegendes) künstlerisches Produkt zur Unterhaltung eines größeren Publikums. Davon unabhängig ist die Einsicht, dass es Filmen nicht naturgemäß unmöglich ist, eine analytische Position einzunehmen.

Die Unterscheidung zwischen **jeweils** audiovisuellen und schriftlichen Formen der Präsentation von Geschichte wertet den Untersuchungsgegenstand keineswegs ab, schützt aber davor, das Medium Film einfach zu kolonisieren, wie dies für den Umgang der Geschichtswissenschaft mit Medien allgemein kritisiert worden ist.⁶¹ Daher können an Historienfilme auch nicht einfach die Standards schriftlicher (akademischer) Historiografie angelegt werden, um diese allumfassend zu bewerten. Jedoch muss es auch weiterhin erlaubt sein, diese Standards (und ihre Stärken) zu nutzen, um Filme und deren Entstehungs- sowie Rezeptionskontext zu untersuchen sowie Historienfilme auch inhaltlich zu kritisieren.

Wenig strittig scheint, dass Filme auf mindestens drei Ebenen dazu anregen können, über Vergangenheit nachzudenken.⁶² Einmal auf

⁶⁰ Hayden White, *Historiography and Historiophoty*, in: *The American Historical Review* 93, 5 (1988), S. 1193-1199; zu meinem Argument auch die Debatte zusammenfassend Stern, *Brille* (wie Anm. 35), S. 62-65.

⁶¹ Vgl. die Kritik von Lorenz Engell in Bazon Brock u. a., *Stehen wir vor einer medialen Zerstreuung der Geschichte?* Podiumsdiskussion im Anschluss an den Vortrag von Bazon Brock, in: Crivellari u. a. (Hrsg.), *Medien* (wie Anm. 49), S. 59-82, hier S. 71.

⁶² Aus dem Folgenden wird ersichtlich, dass die von Helmut Korte zur Analyse von Filmen vorgeschlagenen, in einem engen Wechselverhältnis zueinander stehenden Dimensionen der Filmrealität, Bedingungsrealität, Bezugsrealität und Wirkungsrealität geradezu paradigmatisch für die Operationalisierung einer historischen Filmanalyse stehen können; Korte, *Filmanalyse* (wie Anm. 40), hier v. a. S. 23-25.

der Rezeptionsebene nach Publikation eines Films, was eine dezidiert filmhistorische Perspektive und die künstlerische Verarbeitung von Filmzitatzen in Filmen mit einschließt. Darüber hinaus auf der zeitlichen Ebene ihres Entstehungskontextes – etwa in ideologiekritischen⁶³ und/oder mentalitäts- sowie technikhistorischen⁶⁴ Perspektiven. Diese können uns z. B. dafür sensibilisieren, dass mit der Digitalisierung filmischer Bildwelten in den vergangenen Jahrzehnten eine Virtualisierung und Verräumlichung unserer Wahrnehmung von künstlich erzeugten ‚historischen‘ Bildern einhergegangen ist. Historienfilme werden so noch mehr als zuvor Bereiche zur Darstellung des Möglichen, was nicht ohne Auswirkungen auf das Bewusstsein davon bleiben kann, was Geschichte bedeutet.⁶⁵

Schließlich kann auch auf der Ebene der Diegese, d. h. über die erzählte Welt im Film nachgedacht werden. Genau hier entzündet sich häufig die Kritik der Geschichtswissenschaft. Historienfilme können Kontroversen über ihre historische Grundlagen auslösen und damit zugleich eine Diskussion über Geschichte. Die Geschichtswissenschaft sollte sich in diesen und zu diesen Diskussionen positionieren, um die Bedeutung ihres Faches und ihrer Erkenntnisse innerhalb eines umworbenen ‚Geschichtsmarkts‘ (Dieter Langewiesche) zu kommunizieren.

Der an Filme gerichtete Vorwurf von Seiten der Fachwissenschaft und/oder des Feuilletons lautet zugespitzt, dass das Nachdenken

⁶³ Marc Ferro, Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?, in: Rother (Hrsg.), Bilder (wie Anm. 43), S. 17-36, der dezidiert darauf eingeht, dass Filme Ideologien transportieren.

⁶⁴ So war der Niedergang des klassischen Hollywood-Historienepos in den 1970er und 1980er Jahren teilweise auch eine Reaktion auf die fehlende Größe der Fernseher (Sobchack, Surge (wie Anm. 22), S. 40), was die Frage aufwirft, ob die neue Welle von Historienfilmen oder serienartigen TV-Kostümspektakeln zum Teil auch eine Reaktion auf die veränderten Formen und Größen heutiger Heim-Kino-Systeme und Fernsehgeräte sein könnte.

⁶⁵ Siehe hierzu den auch digitale Spiele mit einbeziehenden Beitrag von Claudio Fogu, Digitalizing Historical Consciousness, in: History and Theory 48, 2 [Theme Issue 47: Historical Representation and Historical Truth] (2009), S. 103-121. Vgl. zu Computerspielen auch Angela Schwarz, „Wollen Sie wirklich nicht weiter versuchen, diese Welt zu dominieren“. Geschichte in Computerspielen, in: Korte, Paetschek (Hrsg.), History (wie Anm. 49), S. 313-340.

über Vergangenheit in Filmen und beim Betrachten dieser meist zu kurz komme und die audiovisuellen Rekonstruktionsversuche historischer Szenarien bei aller Komplexität der Bilder höchst defizitär seien. So können z. B. die Napoleonischen Kriege im Film auch schon mal maßgeblich durch den Sieg eines einzelnen englischen Kriegsschiffs über ein französisches Kaperschiff entschieden werden.⁶⁶ Die Kritik an der filmischen Darstellung von Geschichte reicht von einer konventionellen Anfeindung fiktionaler Elemente (etwa der Erfindung meist nicht belegter Dialoge) und Fehlern im historischen Detail bzw. der historischen Ereignischronologie bis hin zur kritischen Dekonstruktion filmischer Narrative und Bedeutungszuweisungen. Filme würden historische Komplexität auf eine simple und geschlossene Vergangenheit⁶⁷ sowie eindeutige moralische Botschaften reduzieren und kaum Informationen bieten; sie würden Geschichte personalisieren und etwa durch an die kulturellen Konventionen der filmischen ‚Bedingungsrealität‘ gebundenen Dramatik, Erotik und Musik emotionalisieren, überhaupt würden sie ihre Geschichte überdramatisieren und popularisieren; Filme würden mit ihren Geschichtsinszenierungen versuchen, den Zuschauer zu überwältigen – kurzum: sie würden Geschichte entgegengesetzt zur wissenschaftlichen Arbeitsweise von Historikern inszenieren.⁶⁸

Ob dem durchweg so ist, bleibt im Einzelfall genauer zu ergründen. Die prominent von Robert Rosenstone vorgetragene Kritik an den ‚Sünden‘ filmischer Geschichtsdarstellung ist bislang, so zumindest Marnie Hughes-Warrington, empirisch kaum untersetzt worden. Sie hat darauf hingewiesen, dass die Kritik von Historikern nicht selten auf individuellen anekdotischen Impressionen

⁶⁶ *Master and Commander. The Far Side of the World* (2003).

⁶⁷ Die viel zitierten Gegenbeispiele sind *Rashomon* (1950) und *Hero* (2002), wengleich trotz der Erzählform in Alternativgeschichten die Frage offen ist, ob es sich schon deswegen um historisch präzisere Filme handelt.

⁶⁸ Simona Slanička, Der Historienfilm als große Erzählung, in: dies., Misha Meier (Hrsg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*, Köln u. a. 2007, S. 427-437.

Mehr als Krieg und Leidenschaft – Zur Einführung

und Filmerfahrungen (so wie in dieser Einleitung) beruht.⁶⁹ Das widerlegt die Kritik allerdings noch nicht an sich und die wenigen vorliegenden empirischen Untersuchungen vermögen trotz man- traartiger Beteuerungen, Qualität und Niveau audiovisueller Ge- schichtsdarstellungen (im Fernsehen) wären gut, gerade dann nicht zu überzeugen, wenn sie auf eine historisch-inhaltliche Ausein- dersetzung verzichten.⁷⁰

Auf der Suche nach Authentizität – Zur Darstellung von Militär und Gesellschaft der Frühen Neuzeit im Historienfilm

Wie nähern sich Historienfilme der Vergangenheit und versuchen authentische Erfahrungen zu generieren? Warum und wann schrei- ben Zuschauer (mit oder ohne historisches Vorwissen) Filmen zu, authentisch zu sein? Und warum ist die Frage nach ‚der Authentizität‘ überhaupt wichtig? Beate Schlanstein hat darauf hingewiesen, dass Authentizität und authentisch semantisch durchweg positiv aufgeladen sind (bspw. als echt, glaubwürdig, zuverlässig) und als (historischer) Mehrwert wahrgenommen werden.⁷¹ Historienfilme greifen diese affirmativen Zuschreibungen auf, um an ein allge- meinhistorisches Interesse des Publikums an ‚echter‘ und ‚wahrer‘ Geschichte anzuschließen und dieses Interesse mit ihren Inszenie- rungen zu bedienen. Dabei ist eine besonders Filmen angelastete Vorgehensweise Zuschauer emotional zu vereinnahmen, um ein

⁶⁹ Vgl. die Zusammenfassung der von Rosenstone ausführlich beschriebenen ‚Sünden‘ filmischer Geschichtsdarstellungen bei Hughes-Warrington, *History* (wie Anm. 10), S. 18-23 und ihre Kritik daran.

⁷⁰ Dies ist nach meinem Dafürhalten das zentrale Defizit von Edgar Lersch/ Reinhold Viehoff, *Geschichte im Fernsehen. Eine Untersuchung zur Ent- wicklung des Genres und der Gattungsästhetik geschichtlicher Darstellungen im Fernsehen 1995 bis 2003*, Düsseldorf 2007.

⁷¹ Beate Schlanstein, *Echt wahr! Annäherungen an das Authentische*, in: Fischer, Wirtz (Hrsg.), *Popularisierung* (wie Anm. 35), S. 205-225. Schlansteins Re- flexionen zielen vor allem auf eine kritische Auseinandersetzung mit histori- schen Dokumentationen; sie verweist darauf, dass Authentizität in Geschichts- darstellungen um der Quote Willen ihren Platz verliert. Vgl. zur Debatte über Authentizität auch die Beiträge in Eva Ulrike Pirker u. a. (Hrsg.): *Echte Ge- schichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*, Bielefeld 2010.

authentisches Erlebnis zu schaffen, hervorgerufen etwa durch die Bilddramaturgie oder durch Musik.

Historiker interessieren sich in erster Linie für die unterschiedlichen Mittel, Urbilder und Chiffren, die in ‚allgemeinhistorischen Vorstellungen‘ für eine bestimmte Epoche stehen und die eingesetzt werden, um Filme authentisch wirken zu lassen. Nicht alle Aspekte (etwa der Einsatz von Schrift im Film) können hier behandelt werden. Wie Thomas Scharff für die Darstellung des Mittelalters im Film bemerkt hat, schöpfen viele Elemente dieser Vorstellungen aus der romantischen Rezeption des Mittelalters im 19. Jahrhundert.⁷² Ähnliches ist auch für die Frühe Neuzeit anzunehmen, denn viele populäre Filme basieren auf Romanen des 19. Jahrhunderts. Mitunter sind Historienfilme auch Fortsetzungsgeschichten des Historismus, wie Rainer Rother anmerkte.⁷³

Die ‚nachgestellte Glaubwürdigmachung‘ beginnt bei Gesichtern⁷⁴ und dem ‚Look‘ der Frühen Neuzeit, der Welt der Dinge, den Requisiten, dem Essen⁷⁵ und den Kostümen. Präzise rekonstruierte Requisiten und ein ‚Kostümspektakel‘ werden schließlich von Historienfilmen erwartet – wie aber Zuschauer in ihren Einschätzungen dazu kommen, diese oder jene Kostümierung, um bei diesem Beispiel zu bleiben, sei besonders authentisch gelungen, ist nicht leicht zu beantworten. Unterschiede der Kostümierungen in Histo-

⁷² Thomas Scharff, Wann wird es richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film, in: Simona Slanička, Mischa Meier (Hrsg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*, Köln u. a. 2007, S.63-83, hier S. 72.

⁷³ Vgl. Rainer Rother, *Historismus und Historienfilm. Momente einer Fortsetzungsgeschichte*, in: *Geschichtswerkstatt 17* (1989), S. 33-39; eine exemplarische Studie bietet: Norbert M. Schmitz, *Das Historienbild lebt weiter. Geschichtsbilder bei Sergej Eisenstein*, in: Crivellari u. a. (Hrsg.), *Medien* (wie Anm. 49), S. 297-316.

⁷⁴ Das ist hier wörtlich zu verstehen. Gesucht werden zum Beispiel einheimische Laiendarsteller; vgl. Davis, *Ähnlichkeit* (wie Anm. 30), S. 43-45 sowie den Beitrag von Tim Deubel in diesem Band. Jo Baier, der Regisseur von *Henri4* gab an, *eben historische Gesichter* gesucht zu haben – was immer das jenseits von Bart und langen Haaren auch heißen soll; *Henri4*, Bonus-DVD, 3. Anatomie der Schlachten, Timecode 11:26-11:42.

⁷⁵ Siehe hierzu den Beitrag von Josef Matzerath in diesem Band.

rienfilmen zu gleichen Personen, Themen, Räumen und Zeiten sind augenscheinlich. Das liegt daran, dass die Produktionsbedingungen und *kinematografisch-szenische Zwänge, wie das Gewicht der Kleidung, die Empfindlichkeit des Materials, die Steifheit [... eine] originalgetreue Rekonstruktion eines Kleidungsstücks von vornherein ausschließen*.⁷⁶ Daniel Devoucoux hat darauf hingewiesen, dass die Kostümierung in Historienfilmen vor allem darauf angelegt ist, *eine visuell-kulturelle Brücke zur heutigen Wahrnehmung aufzubauen*.⁷⁷ Damit orientieren sich Kostümentwürfe immer an ihrer eigenen Gegenwart und erzeugen zugleich die Illusion, diese Gegenwart hinter sich zu lassen – etwa durch eine künstlich erzeugte Patina. Der ‚Look‘ ist also eigentlich immer neu und anders, auch wenn er an historische Vorlagen und/oder bekannte Bilder anschließt. Daraus ließe sich die These ableiten, dass gerade dieses Neue, das häufig verknüpft ist mit einer Rhetorik, die einen so bisher noch nie inszenierten Realismus bezeugt, die Zuschreibung ermöglicht, ein Film sei authentisch. Die inszenierte Vergangenheit wird dann als ‚wahre Geschichte‘ geglaubt, wenn sie so modern wie möglich äußerlich inszeniert ist und zugleich das Gegenteil vorgibt, weil nur dann die ‚visuell-kulturelle Brücke‘, von der Devoucoux spricht, auch geschlagen werden kann.

Für filmische Darstellungen von Militär hat die zugeschriebene Glaubwürdigkeit z. B. der Waffen und Uniformen unabhängig von der historischen Stimmigkeit, die nur von Kennern auszumachen ist,⁷⁸ eine enorme Bedeutung.⁷⁹ Dem geht der Versuch einher, Kriege und Schlachten ‚authentisch‘ darzustellen, d. h. Waffen und

⁷⁶ Daniel Devoucoux, *Mode im Film. Zur Kulturanthropologie zweier Medien*, Bielefeld 2007, S. 126; vgl. grundsätzlich ebenda, S. 121-133.

⁷⁷ Devoucoux, *Mode* (wie Anm. 75), S. 127.

⁷⁸ Siehe hierzu Heinrich Langs Beitrag in diesem Band am Beispiel der Armierung der filmischen Figur Giovanni dalle Bande Neres.

⁷⁹ So wurde zum Beispiel die skandinavische Fernsehproduktion *Snapphanar* (2006) dafür kritisiert, ahistorische Uniformen für die schwedischen Soldaten zu verwenden; <http://www.imdb.com/title/tt0820010/> (zuletzt am 08.01.2011). Diese Kritik steht nicht für sich allein, denn *Snapphanar* wurde auch vorgeworfen einen ahistorischen Nationalismus darzustellen, der sich wiederum in der Uniformierung der beteiligten Akteure spiegelte.

deren Wirkung auf den menschlichen Körper, Bekleidung/Uniformen, Formationen und Taktiken zu rekonstruieren. Allerdings bedingt hier schon die Wahl der Drehorte notwendige, der Bilddramaturgie geschuldete Kompromisse. Warum sollte man aber überhaupt von einem Historienfilm eine ‚realitätsnahe‘ Darstellung von vormodernen Kriegshandlungen erwarten, wenn schon die Kriegsfilme des 20. Jahrhunderts wenig mit der Realität moderner Kriege gemein haben.⁸⁰

Die für die Vormoderne stehenden Chiffren Schmutz und Gewalt⁸¹ unterstützen die Inszenierung frühneuzeitlicher Kriege. ‚Krieg ist schmutzig‘ und kann, wie etwa in *To Kill A King* (2003) oder auch in *Henker* (2005) in seinen Auswirkungen auf Menschen auch ohne Kampfhandlungen dargestellt werden, häufig in der Szenerie eines verwüsteten Schlachtfeldes inklusive sorgfältig ‚drapierter‘ Leichen und Waffen. Die Darstellung von Gewalt in neueren Historienfilmen ist häufig sehr körperlich und soll geradezu ‚nachfühlbar‘ sein. Es geht um ein *Hineingehen in das, was der Krieg zu sein scheint*.⁸² Der Einsatz von Handkameras und ein durchdachtes Sounddesign ermöglichen *Krieg als sensationelle Erfahrung* (Gerhard Paul).⁸³ Hierbei greifen Filme auf ein Bildgedächtnis des Publikums und das Bildrepertoire filmischer Vorläufer zurück. Das filmische Zitat bzw. die Anverwandlung von Bildquellen und/oder Filmquellen sind daher weitere Beispiele für Strategien der Authentifizierung. Dabei ist die Anverwandlung von Filmvorlagen durchaus auch eine Möglichkeit für Historienfilme zu vormodernen Epochen, auch wenn klar ist, dass Historienfilme mit zeithistorischem Bezug hier andere Optionen haben – etwa das technische Imitieren historischen Filmmaterials und/oder die Verwendung originaler

⁸⁰ So Gerhard Paul, *Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodische Überlegungen*, in: Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hrsg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, München 2003, S. 3-76, hier S. 61.

⁸¹ Scharff, *Rekonstruktion* (wie Anm. 72), S. 73-77.

⁸² Paul, *Krieg* (wie Anm. 80), S. 57. Unterstreichung im Original kursiv.

⁸³ Ebenda. Vgl. ferner auch die Beiträge in Ernst Karpf (Bearb.), *Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres*, Frankfurt am Main 1989.

Filmaufnahmen. Den bildästhetischen Maßstab dafür, wie man sich die Landung einer Armee an einer Steilküste unter Beschuss vorstellen kann, hat Steven Spielberg in der kanonisch zitierten Eingangssequenz von *Saving Private Ryan* (1998) gesetzt.⁸⁴ Ridley Scott hat diese in seinem *Robin Hood* (2010) aufgegriffen und bis in die Kameraführung hinein ‚zitiert‘. Das kann man sicher als gewagt bezeichnen.⁸⁵ Entscheidend ist aber, dass der Film hier an bekannte Bilder anschließt, die von einer öffentlichen Diskussion über die Realitätsnähe der ursprünglichen Darstellung eingerahmt waren – und auf diese gedankliche Verknüpfung von Landungsszene und Realismus kommt es hier zunächst unabhängig davon an, dass bereits Spielbergs Inszenierung in vielem historisch unstimmig war und Scotts Reinszenierung nur umso mehr.

Filme können sich auch anderer Bildvorlagen wie z. B. Gemälden bedienen. Natalie Zemon Davis hat eingewendet, hierbei allerdings ihren fachhistorischen Blick zu sehr verallgemeinert und die Rezeptionsproblematik außen vor gelassen, dass das rein bildästhetische Nachempfinden von Gemälden zwar einen Mehrwert für die ästhetische Erfahrung habe, aber noch nicht die (hier von ihr essenziellistisch gedachte) Authentizität eines Films erhöhe, denn der *Maler ist ein privilegierter Zeitzeuge, aber seine oder ihre Sicht ist nur ein kulturelles Artefakt unter vielen anderen. Authentizität kann nur erreicht werden, wenn sie einem solchen Verständnis entspringt.*⁸⁶ Es gibt Historienfilme, die dies explizit zum Thema machen wie *Girl with a Pearl Earring* (2003). Die spanische Großproduktion *Alatriste* (2006), eine Romanverfilmung nach Arturo Pérez-Reverte, die das Leben, Lieben, Kämpfen und Sterben spanischer Söldner und Lohnkämpfer

⁸⁴ Die Studie von Thomas Würstlein, Strategien der Authentifizierung im Kriegsfilm. Eine Analyse von Spielbergs „Saving Private Ryan“, Saarbrücken 2008, war mir nicht zugänglich.

⁸⁵ Nino Klingler, Robin Hood. Ridley Scott schreibt mit der Vorgeschichte *Robin Hoods* das Epos seiner Helden weiter, in: critic.de 12.5.2010, URL: <http://www.critic.de/film/robin-hood-2032/> (zuletzt am 08.01.2012). Im Übrigen begegneten – hierin nahtlos anschlussfähig – seltsam modern anmutende hölzerne (hier römische) Landungsboote an Englands Küste auch schon in *Asterix bei den Briten* (1986).

⁸⁶ Davis, Ähnlichkeit (wie Anm. 30), S. 42.

in Szene setzt, spielt mit den Möglichkeiten der Anverwandlung von Bildern. Wie in Stanley Kubricks *Barry Lyndon* (1975) sind einzelne Einstellungen Gemälden nachempfunden. Zugleich aber legt der Film *Alatriste* so wie auch schon die Romanvorlage exemplarisch die Manipulier- und Ideologisierbarkeit von Bildern am Beispiel von Diego Velázquez' ‚Die Übergabe von Breda‘ offen.⁸⁷

Im Film *Alatriste* wird die Geschichte zudem von einem Erzähler aus dem Off begleitet, der zugleich einer der Hauptakteure und imaginierten ‚Zeitzeugen‘ des Geschehens ist. Hierin folgt der Film der Romanvorlage, die Pérez-Reverte gleichsam als ‚Quelle‘ darbot.⁸⁸ Der Film erschafft so die Fiktion einer sinnlichen Teilhabe an ‚Erinnerungen‘ an historische Ereignisse. Und unabhängig davon, dass dies kein Automatismus sein muss, unterliegen viele populäre Historienfilme genau diesem Imperativ: Die *fotografische Qualität des Films* [... erhebt; AK] *in seiner Gemachtheit als bewegtes Abbild des Realen*⁸⁹ den Zuschauer zum unmittelbar-distanzlosen ‚Augenzeugen‘ einer vermeintlichen Vergangenheit, die doch eigentlich die vereinnahmend-intentionale (Kamera- usw.)Einstellung von und zu einer Vergangenheit ist.⁹⁰ Der amerikanische Mediävist David Herlihy hat bereits 1988 davon gesprochen, dass in dieser ‚Augen-

⁸⁷ *Alatriste*, Timecode 00:47:33-00:48:08.

⁸⁸ Yolanda Rodríguez Pérez, *The Dutch Revolt through Spanish Eyes. Self and Other in Historical and Literary Texts of the Golden Age Spain (c. 1548-1673)*, Bern u. a. 2008, S. 277-285. Das wörtliche ‚Nachsprechen‘ von schriftlichen Quellenvorlagen scheint dagegen eher eine Möglichkeit zur Beglaubigung historischer Dokumentationen zu sein. Siehe am Beispiel der jüngst vollständig digitalisierten und öffentlich zur Verfügung gestellten ‚1641 Depositions‘ des Trinity College Dublin die irische Fernsehproduktion *Cromwell in Ireland (God's Executioner)*; URL: <http://tilefilms.ie/productions/cromwell-ireland/> (zuletzt am 11.01.2012); sowie das Youtube-Video von Brian Murray, ‚*Speaking The 1641 Depositions*‘; URL: <http://www.youtube.com/watch?v=2IAHkZz6o40> (zuletzt am 11.01.2012). Ein herausragendes Beispiel, das zugleich die Inszenierung derartiger Vorhaben filmisch mitreflektiert ist *Aghet – Ein Völkermord* (2010).

⁸⁹ Schmid, *Mimesis* (wie Anm. 17), S. 86.

⁹⁰ Irmgard Wilharm, *Geschichte, Bilder und die Bilder im Kopf* [zuerst 1995], in: dies., *Bewegte Spuren. Studien zur Zeitgeschichte im Film*, hrsg. von Detlef Endeward, Claus Füllberg-Stolberg, Peter Stettner, Hannover 2006, S. 171-190, hier S. 187.

zeugenschaft des Zuschauers' eine der großen Schattenseiten und Hindernisse des Mediums Film für ein historisches Verständnis von vergangenen Ereignissen und ihrer Darstellung liege, weil sie die Möglichkeit einer kritischen Distanznahme der Zuschauer zum dargestellten Inhalt tendenziell unterlaufe: *As eyewitnesses, they also become contemporaries with those happenings, react to them, and to this extent participate in them.*⁹¹

Und so können wir unfreiwillig auch zu ‚Augenzeugen imaginerter Kriegsverbrechen‘ werden, wie in Roland Emmerichs *The Patriot* (2000). Die filmische Inszenierung vorgeblich durch reguläre britische Truppen im Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg begangener Kriegsverbrechen sorgte und sorgt bis heute für Kritik und Unmut unter Historikern, Filmrezensenten und Bloggern. Dies gilt in besonderem Maße für das Niederbrennen einer Kirche und die Ermordung wehrloser Zivilisten durch als eine Art Proto-SS⁹² inszenierte britische Truppen.⁹³ Es ist weitgehender Konsens, dass

⁹¹ David Herlihy, *Am I a Camera? Other Reflections on Film and History*, in: *The American Historical Review* 93, 5 (1988), S. 1186-1192.

⁹² Jonathan Foreman, *The Nazis, er, the Redcoats are coming!*, in: *salon.com* 3. Juli 2000; URL: <http://www.salon.com/2000/07/03/patriot-3/singleton> (zuletzt am 03.12.2011).

⁹³ *The Patriot*, Timecode 1:54:39-1:56:22. Auf die breite Debatte zu diesem Film kann hier nicht näher eingegangen werden. Den deutschen Regisseur Roland Emmerich traf unter anderem der Vorwurf, die Singularität nationalsozialistischer Kriegsverbrechen (hier das Massaker in Oradur-sur-Glane) mit seinem Film in Abrede zu stellen. Zur Bedeutung dieses Massakers für die Erinnerungskultur an NS-Kriegsverbrechen in Frankreich siehe Sarah Bennett Farmer, *Oradour-sur-Glane. Memory in a Preserved Landscape*, in: *French Historical Studies* 19, 1 (1995), S. 27-47. Zur Debatte über den Film *The Patriot* siehe McCrisken, Pepper, *History* (wie Anm. 52), S. 24-36; Andrew Roberts, *Hollywood's Racist Lies about Britain and the British*; URL: <http://www.btinternet.com/~sc.i/hollywoodsracist.htm> (zuletzt am 03.12.2011) [ursprünglich veröffentlicht im *Daily Express*, 14. Juni 2000]; William Ross St. George Jr., [Review] *The Patriot* [...], in: *The Journal of American History* 87, 3 (2000), S. 1146-1148; Frank J. Wetta, Martin A. Novelli, "Now a Major Motion Picture". *War Films and Hollywood's New Patriotism*, in: *The Journal of Military History* 67 (2003), S. 861-882, hier v. a. S. 869-872. Zur Wahrnehmung zunehmender antibritischer Ressentiments in Hollywoodfilmen siehe Carl J. Mora, *Cut from Anglophilia to Anglophobia. Hollywood's Changing Perceptions of the British*, in: *Filmhistoria online* XI, 1-2 (2001); URL: <http://>

The Patriot nicht nur einer durchweg positiven nationalen Eigen-
geschichte der USA huldigt, sondern auch Vorstellungen und
Ideen der Gegenwart seiner Produktionszeit propagiert, ohne sich
um ein tieferes Verständnis der komplexen historischen Zu-
sammenhänge zu bemühen. Auf sehr drastische und zugleich
gefährlich-naive Weise verdeutlicht *The Patriot* so, wie gegenwarts-
orientiert filmische Reflexion von Vergangenheit ist und wie ide-
ologisiert sie zugleich sein kann.

Wenn wir also Historienfilme sehen und ihre Bilder danach viel-
leicht nicht mehr vergessen können, müssen wir uns stets fragen,
was wir nicht mehr vergessen können?

Josef Matzerath

Verfilmte Trink- und Tafelszenen. Überlegungen zur Funktion von Verzehrsituationen in filmischen Darstellungen des Dreißigjährigen Krieges

Wallenstein: *Mein lieber Wenzel Ihr esst nur Gemüse kein Fleisch immer nur Gemüse. Ich hab's bemerkt.*

Wenzel: *Der Medikus hat's verordnet. Ich habe das Stechen im Ellenbogen.*

Wallenstein: *Ihr müsst Euch um die Doktoren nicht kümmern. Esst was Euch schmeckt. Ein Kriegsmann braucht einen zufriedenen Mut.¹*

Leopold Ahlsen hat in den 1970er Jahren zwei Drehbücher für mehrteilige Fernsehfilme zum Dreißigjährigen Krieg geschrieben: *Des Christoffel von Grimmelshausen abenteuerlicher Simplizissimus* (Erstausstrahlung 19.-30. November 1975) und *Wallenstein nach der Biographie von Golo Mann* (Erstausstrahlung 19.-29. November 1978). Beide Filme widmen sich nicht explizit dem Thema Ernährung. Es stellt sich daher weniger die Frage, wie ein Medium, das sich mit bewegten Bildern und Ton primär an Augen und Ohren richtet, kulinarische Sinnlichkeit transportieren kann.² Darin liegt offen-

¹ *Wallenstein. Nach einer Biographie von Golo Mann.* Der komplette ZDF-Vierteiler auf vier DVD, Pidax film media Ltd. 2010, 1. Teil: 42:03-44:36. Die Angabe von Filmsequenzen erfolgt nach der Zählung der jeweiligen DVD.

² Die bisherige deutschsprachige Forschung zur Bedeutung von Essen und Trinken im Film hat sich fast ausschließlich Werken zugewandt, deren zentrales Thema mit der Ernährung im Zusammenhang stand: Vinzenz Hediger, Vom Zuschauen allein wird man nicht satt. Zur Darstellung von Essen und Trinken im Film, in: Felix Escher, Claus Buddeberg (Hrsg.), Essen und Trinken zwischen Ernährung, Kultur und Kultur, Zürich 2003, S. 159-177; Matthias Hurst, Feine Speisen – rohe Sitten. Sinnlichkeit und Ästhetik des Essens in Peter Greenaways Film *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* (1989) in: Dietrich Engelhardt, Rainer Wild (Hrsg.), Geschmackskulturen. Vom Dialog der Sinne beim Essen und Trinken, Frankfurt/M., New York 2005, S. 193-204; Gerhard Neumann, Louis Malle, Jean-Claude Carrière, „Milou en Mai.“ Nahrungskette und narrative Struktur, in: Iris Därmann, Harald Lemke (Hrsg.), Die Tischgesellschaft. Philosophische und kulturwissenschaftliche Annäherungen, Bielefeld 2008, S. 178; Gerhard Neumann, Tania Blixen. Babettes Gastmahl, in: Alois Wierlacher, Gerhard Neumann, Hans Jür-

kundig nicht die Intention der Verfilmung einer Wallensteinbiographie oder des Simplizissimus. Verzehrsituationen werden hier ins Bild gesetzt, um eine Funktion für die zentralen Inhalte des Werkes zu übernehmen. Daher gilt es zu klären, warum die filmische Umsetzung eines historiographisch erarbeiteten Lebenslaufs und eines Barockromans Trink- und Tafelszenen nutzt. Augenscheinlich übernehmen Essen und Trinken wichtige Aufgaben in Ahlens dramaturgischem Konzept. Die in den Filmen gezeigten Verzehrsituationen sind weit mehr als ein szenisch arrangiertes Abbild des frühneuzeitlichen Alltags. Im Folgenden betrachte ich die beiden Filmsequenzen, in denen Wallenstein in den Krieg aufbricht bzw. in denen der Krieg den Hof erreicht, auf dem Simplizissimus seine Kindheit verbrachte. Beide Darstellungen hat der Drehbuchautor als Trink- und Tafelszenen arrangiert.

In der ersten Folge des Films *Wallenstein* speist der Protagonist bei Sonnenschein an einer Tafel in einem mit Efeu bewachsenen Hof. Der Tisch ist mit einer Decke aus Brokat dekoriert. Vor Wallenstein, dem Obersten des mährischen Fußvolks, stehen ein großes Glas mit Weißwein und ein Zinnteller samt Essbesteck. Für den einsamen Esser werden soeben Speisen serviert, die auf zwei Platten aus Zinn herbeigetragen worden sind, als ein Offizier Wenzel mit mehreren schlechten Neuigkeiten kommt. Bevor er Rapport erstatten kann, lädt Wallenstein ihn zum Essen ein. Während ein zweiter Teller gebracht wird, teilt Wenzel seinem Obersten mit, dass der mährische Landtag in Brünn sich mit den aufständischen Böhmen verbünden werde. Außerdem sei Wallensteins Enteignung schon so gut wie beschlossen und auf seinen Kopf werde ein Preisgeld ausgesetzt. Der Kommandant nimmt aber alle Hiobsbotschaften sehr gelassen auf, erklärt sogar, er hoffe, die Mähren hätte eine recht hohe Summe auf ihn ausgesetzt, und ordert dann den

gen Teuteberg, (Hrsg.), Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder, Berlin 1993, S. 289-318; Gerhard Neumann, Filmische Darstellung des Essens, in: ebd., S. 343-366; ein redaktionell leicht veränderter Nachdruck findet sich in: Alois Wierlacher, Regina Bendix (Hrsg.), Kulinaristik. Forschung-Lehre-Praxis, Berlin 2008, S. 298-319.

Oberstwachmeister v. Khuen zu sich, um ihm Instruktionen zu geben.

Nach dem folgenden Schnitt sieht man aber noch nicht die Befehlsausgabe an v. Khuen. Stattdessen zeigt der Film, wie Wallenstein und Wenzel mit Messer und Gabel speisen.³ Auf dem Tisch stehen Wein, Brot, Fleisch und Gemüse. Bei dieser Gelegenheit ergibt sich der oben zitierte Dialog. Wallenstein steht im Begriff, die Kasse der mährischen Stände mit Gewalt an sich zu bringen, um sie mitsamt seiner Truppen dem habsburgischen Kaiser Ferdinand II. zuzuführen. Wenn er in dieser Situation auf die Kost seines Offiziers eingeht⁴, ist das keine launische Diättempfhlung. Der Truppenführer fordert die äußerste Spannkraft seines Führungspersonals. Dazu soll das Verzehren von Fleisch beitragen. Dieser Dialog des Films wurde daher als dramaturgisches Mittel genutzt, um die Willensstärke der Hauptperson in Szene zu setzen.

³ Die Verwendung einer Speisegabel an der Tafel Wallensteins ist zwar denkbar, aber nicht besonders wahrscheinlich, da sich dieses Tafelinstrument erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts in breiten Schichten durchsetzte. Im höfischen Bereich kannte man zuvor schon die Vorlege-, Konfekt- und Käsegabel. Erst um 1700 wurde es üblich, für jeden genau identische Garnituren zum Teller auf die Tafel zu legen. Zuvor brachten die Esser ihr individuelles Besteck selber mit zu Tisch. Zum Essbesteck im Deutschland des 17. Jahrhunderts vgl. Wolfgang-Otto Bauer, Das Besteck und die Vielfalt der Kulturen, in: Wierlacher, Bendix, *Kulinaristik (Anm. 2)*, S. 172-185; Susanne Bäuml, Die Herrentafel. Tischbräuche zwischen Mittelalter und Neuzeit, in: Ulrike Zischka, Hans Ottomeyer, Susanne Bäuml (Hrsg.), *Die Anständige Lust. Von Esskultur und Tafelsitten*, München 1993, S. 68; Denis Rohrer, Hans Peter Treichler, Bestecke entdecken. Tafelkultur von 1400 bis zur Gegenwart. Rund um die Sammlung Hollander, *Alimentarium Vevey* 2007, S. 19-21; Hasso Spode, Von der Hand zur Gabel. Zur Geschichte der Esswerkzeuge., in: Alexander Schuller, Jutta A. Kleber (Hrsg.), *Verschlemmte Welt. Essen und Trinken historisch-anthropologisch*, Göttingen 1994, S. 20-46; ders., Der Mensch ist, wie er isst? Zur Einführung der Eßgabel in den eutopäischen Oberschichten und ihre kulturhistorische Bedeutung, in: *Historicum. Zeitschrift für Geschichte*, Themenheft „Ernährung II“, Linz 1995, S. 29-35.

⁴ Zum Fleischkonsum im 16. und 17. Jahrhundert vgl. Massimo Montanari, *Der Hunger und der Überfluss. Kulturgeschichte der Ernährung in Europa*, München 1999, S. 137. Allgemein zur Rolle des Fleischkonsums als Statussymbol in der Vormoderne vgl. ebd. S. 24, 34, 39, 42, 45, 47 f., 57-61, 88-95, 126 f., 172 u. 179-181.

Wallenstein setzt sich im Film über ärztliche Ratschläge hinweg, wie er auch gesellschaftliche Konventionen und militärische Widerstände aus dem Weg räumen wird. Er ist im Begriff sich als Kriegsunternehmer auf die Seite Habsburgs zu stellen. Unmittelbar vor der Tafelszene im Garten seines Hauptquartiers hat Wallenstein von seinem Hofastrologen die Auskunft bekommen, er habe die *Conjunctio magna*. Die Kriegspartei, auf deren Seite er sich stelle, werde den Kampf gewinnen.⁵ Für den auf diese Weise vorinformierten Zuschauer wirkt die Tafelszene als Bestätigung der Spannkraft, die auch der Sternendeuter bereits prophezeit hatte.

Als v. Khuen im Film auftritt, speist Wallenstein unverdrossen weiter und erteilt kauend den Befehl, der Oberstwachmeister solle mit neun der zehn mährischen Kompanien nach Lundenburg (Břec-lav)⁶ abrücken. Offensichtlich erwartet der Kommandant von seinem Offizier, dass er ohne weitere Erklärung seine Anweisungen ausführt. Die Befehlsausgabe mit vollem Mund macht sichtbar, wie hoch Wallensteins Anforderungen an die Disziplin seiner Truppe sind. Zwar äußert v. Kuen dennoch Zweifel und fragt, auf wessen Befehl man in Richtung Wien marschiere. Der immer weiteressende Wallenstein schickt ihn jedoch fort, ohne ihn in seine Pläne einzuweißen. Als der Oberwachmeister weggetreten ist, offenbart er sich aber gegenüber Wenzel, er werde mit der zurückgebliebenen Kompanie die Kasse der böhmischen Stände okkupieren: *Mit einem Gastgeschenk ist man in Wien besser gelitten.*⁷

Die Vorlage für Ahlsens Drehbuch war die Wallensteinbiographie von Golo Mann. In diesem Buch, das der klassischen Politikgeschichte verpflichtet ist, finden sich keine Darstellungen derartiger kulinarischer Alltagsszenen. Auch zu der oben skizzierten Filmszene findet sich im ersten Band der dreibändigen Biografie mit insgesamt 1368 Seiten nur ein einziger Satz: *Zu Olmütz, am Mittag des 30. April [1619] gibt er [i.e. Wallenstein] seinem Oberstwachmeister Khuen den*

⁵ *Wallenstein* (Anm. 1), 1. Teil: 39:11-42:02.

⁶ Die Stadt liegt heute im Süden Tschechiens etwa auf der Hälfte des Weges von Brünn (Brno) nach Wien.

⁷ *Wallenstein* (Anm. 1), 1. Teil: 44:24-44:28.

Verfilmte Trink- und Tafelszenen

*Befehl, mit neun Kompanien sich in Richtung auf Lundenburg (Břeclav) an der ungarischen Grenze in Marsch zu setzen; er selbst werde mit der zehnten nachkommen.*⁸ Die Konversation am Tisch, die der Film *Wallenstein* zeigt, leistet aber mehr als nur die Ausgabe von Marschbefehlen. Sie spiegelt in dramaturgischer Weise die Disposition der politisch-militärischen Lage wieder. Das filmische Arrangement ähnelt einer Mauerschau im antiken Drama, in dem ein Schauspieler auf der Bühne verkündet, was hinter der Mauer alles zu sehen sei, den Zuschauern aber verborgen bleibe, weil ihnen der Ausblick versperrt ist. Dieser Kunstgriff lässt es zu, Elemente in eine Theateraufführung zu integrieren, die aus technischen, zeitlichen oder anderen Gründen nicht darstellbar sind. In einem vergleichbaren Verhältnis stehen die Olmützer Ereignisse aus Manns Biographie und Ahlsens Verfilmung.

Nachdem Mann in den vorangegangenen Kapiteln die politische Lage in Böhmen und am Kaiserhof dargestellt hat, macht er seinen Leser vertraut mit den Plänen, die das Prager Direktorium im Frühjahr 1619 hegte.⁹ Er berichtet von der militärischen Intervention des Heinrich Matthias Grafen v. Thurn, der mit 10.000 böhmischen Söldnern nach Mähren einfiel.¹⁰ Noch im selben Abschnitt wechselt der Text nach Brünn, wo die mährischen Stände berieten, für welche Seite sie Partei ergreifen sollten.¹¹ Die folgende Passage widmet sich der Frage, wie sich die mährischen Truppen positionierten. Erneut wechselt der Ort des Geschehens. Mann beschreibt, wie Georg v. Nachod, der Kommandant der mährischen Reiterei und Wallenstein, der Kommandant der Fußtruppen, versuchen, ihre Verbände Kaiser Matthias zuzuführen. In der Nähe von Brünn scheiterte v. Nachods Vorhaben, weil die Truppen ihm die Gefolgschaft verweigerten. Wallenstein gelang der Übergang zu Ferdinand II. durch einen Marsch von Olmütz zur österreichi-

⁸ Golo Mann, *Wallenstein. Sein Leben erzählt von Golo Mann*, Frankfurt/M. 1971, S. 170.

⁹ Ebd., S. 168.

¹⁰ Ebd., S. 168 f.

¹¹ Ebd., S. 169.

schen Grenze.¹² Auf drei Seiten wechselt somit der Handlungsort zwischen Prag, Brünn, Olmütz und den Straßen von Mähren. Solche raschen Szenenwechsel wären in einem Film eine Herausforderung an den Rezipienten.

Während daher Mann in seiner Biographie die verschiedenen Handlungsstränge in Böhmen und Mähren durch eine sukzessive Auswertung der historischen Quellen rekonstruiert und dabei von Ort zu Ort springt, kulminiert in Ahlsens Verfilmung die Darstellung der Ereignisse an der Mittagstafel in Olmütz. Für den Leser sind bereits sukzessive die Überlieferungen entschlüsselt worden, bevor der Autor darauf verweist, dass v. Khuen in Olmütz seine Ordre erhalten habe. In der Verfilmung werden alle Informationen an Wallensteins Kommandeurstafel präsentiert. Wenzel, ein Offizier, der nur als Filmfigur existiert und in Manns Wallenstein-Biografie nicht vorkommt, übernimmt die Aufgabe, den Zuschauer durch einen Rapport mit den Rahmenbedingungen der Marschentscheidung vertraut zu machen. Szenisch dargestellt werden diese von Wenzel geschilderten Vorgänge nicht. Der Drehort Speisetafel wird so zur Bühne, auf der in zugespitzter Weise die Ereignisse komprimiert werden können. Die darin eingebettete Dialogsequenz über das Fleischessen¹³ erhält durch den Kontext der taktischen Kalküle ihre Eindeutigkeit. Sie ist gemeinsam mit der Befehlsausgabe während des Essens Zeichen dafür, wie unbezwingbar Wallensteins militärischer Durchsetzungswille war.

Die letzten beiden Folgen der vierteiligen Verfilmung zeigen, wie Wallensteins Stern sinkt. Der Zuschauer sieht den Titelhelden nun zunehmend von der Gicht geplagt, die eine Folge zu hohem Fleischkonsums ist. Wallenstein trinkt, um seine angegriffene Ge-

¹² Ebd., S. 169 f.

¹³ Zur Gicht als typische Krankheit vormoderner Führungsformationen vgl. Massimo Montanari, *Der Hunger und der Überfluss* (Anm. 4), S. 38 f.; Nan Mellinger, *Fleisch. Ursprung und Wandel einer Lust*, Frankfurt/M. 2000, S. 93; Jakob Tanner, *Der Mensch ist, was er isst. Ernährungsmythen und Wandel der Ernährungskultur*, in: *Historische Anthropologie* 4 (1996), S. 403-406, 412 u. 416 f.; Wallensteins Diät wegen seiner Gicht schildert auch Golo Mann, *Wallenstein*, Bd. 3, S. 1180-1184.

sundheit zu schonen, nun auch Wasser statt Wein. Als der Generallissimus in der dritten Folge ein Essen mit seinen Offizieren anberaamt, um Collalto als seinen Stellvertreter einzuführen, ruft der Verzicht auf Weinkonsum die despektierliche Äußerung eines Offiziers hervor: *Ein Feldherr der Wasser säuft! Wir haben den Krieg schon so gut wie verspielt.*¹⁴ Wallenstein fehlt inzwischen die Kraft, sich über die Essensvorschriften der Mediziner hinwegzusetzen.

In beiden Fällen dient die Nahrungsaufnahme dazu, die Stärke bzw. die nachlassende Energie des Heerführers augenfällig zu machen. Zum Konzept einer solchen Versinnbildlichung von Charakteren durch Trink- und Tafelszenen hat sich auch der Regisseur des vierteiligen Films, Peter Wirth, geäußert. Im Begleitband zur Verfilmung erklärte er über die Konstruktion von Filmfiguren, er wolle Personen zeigen, die auch Alltägliches tun: *Der Regisseur muss versuchen, die Figuren zum Leben zu erwecken. Sie müssen essen, trinken gehen, stehen oder den Hut ziehen.*¹⁵ Vermutlich wollte Wirth weniger die typische historiographische Reduktion von Personen durch die klassische Politikgeschichtsschreibung kritisieren, in der Menschen vor allem als konzeptionell denkende Akteure von Haupt- und Staatsaktionen erscheinen, als darauf verweisen, dass das Medium Film solche Zugriffe aufgrund ihrer abstrakten Struktur nicht oder nur nach seinen eigenen Gesetzen in den Blick nehmen kann. Für solche Transformationen von Gedanken zu deren visueller Darstellung scheint die filmische Inszenierung von Nahrungsaufnahme ein probates Mittel zu sein. Denn Essen und Trinken dienen nicht allein der Ernährung des Körpers. Sie sind immer auch symbolisch aufgeladene Akte kultureller Sinnkonstruktion.¹⁶

¹⁴ *Wallenstein* (Anm. 1), 2. Teil: 13:00-16:67.

¹⁵ Franz Peter Wirth, „... aber meinen Kopf setzte ich durch ...“, in: Materialien zu ZDF-Fernsehprogrammen, Wallenstein nach einer Biographie von Golo Mann für das Fernsehen erzählt von Leopold Ahlsen, München 1979, S. 62.

¹⁶ Vgl. hierzu etwa Gerhard Neumann, „Jede Nahrung ist ein Symbol“. Umriss einer Kulturwissenschaft des Essens, in: Wierlacher, Neumann, Teuteberg, Kulturthema Essen (Anm. 2), S. 385-444; Neumann, Malle, Carrière: „Milou en Mai“ (Anm. 2), S. 192.

Allerdings ist die Vorlage für einen Historienfilm eher selten ein historiographisches Werk vom Zuschnitt der Wallensteinbiographie Golo Manns. Häufig werden hingegen historische Romane zur Grundlage von Spielfilmen. In diese Kategorie gehört Ahlens anderes Drehbuch für den ORF/ZDF-Vierteiler *Des Christoffel von Grimmelshausen abenteuerlicher Simplizissimus*. Es verfilmt ein literarisches Werk eines Zeitgenossen, der selbst bereits als Heranwachsender vermutlich ab 1636 in die Fänge der Kriegsmaschinerie geriet und bis 1649 beim Militär blieb. Innerhalb der acht Folgen der beiden Fernsehserien, für die Ahlens ein Drehbuch zu einem Stoff aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges verfasst hat, enthält der erste Teil des *Simplizissimus* mit dem Titel *Das Hanauer Kalb* eine besonders hohe Dichte von Szenen, in denen Nahrung aufgenommen wird.¹⁷

¹⁷ Es finden sich folgende Trink- und Tafelszenen in: *Des Christoffel von Grimmelshausen Abenteuerlicher Simplizissimus*, DVD More Brands and Products 2008, 1. Folge – *Das Kalb von Hanau*: 04:00-05:45: Abendessen im Haus des Knan; 06:11-07:20 und 08:09-09:50: Mahlzeit des Knans auf dem Feld; 12:09-18:28: Soldaten plündern den Hof und braten bzw. verzehren ein Schwein; 22:28: Der Einsiedel sagt, er sei Vegetarier; 23:06-26:12: Essen beim Einsiedel; 26:34-27:09: Aufzählung der Speisen des Einsiedels; 44:20-47:30: Essen beim Gubernator von Hanau; 47:36: Duell zwischen zwei Söldnern, von denen der eine den anderen beschuldigt, Brot aus seinem Kasten gestohlen zu haben; 50:00-51:47: Hanauer Feier des Sieges der Evangelischen bei Breitenfeld; 56:00-57:16: Essen beim Hanauer Gubernator; 1:09:38-1:13:00: Erstes Essen im Feldlager der Kaiserlichen Kroaten; 1:19:00-1:24:24: Essen beim Oberst der Kroaten, bei dem der goldene Becher fortkommt; 1:24:27-1:26:15: Suppe für den siechen Vater Herzbruder; 1:26:31 Simplex stiehlt ein Brot als Reiseproviant für frei gekauften Herzbruder; 1:27:30-1:29:01 Vater Herzbruder isst eine Haxe und Brot; Ebd., 2. Folge – *Der Jäger von Soest* 1:04:00-1:08:00: Der Jäger von Soest isst mit Jupiter, den ihm der Oberst nach einem erfolgreichen Beutezug als Narren geschenkt hat; 1:21:41-1:24:35: Die beiden Oberste verhandeln über die beiden Jäger von Soest; Ebd., 3. Folge – *Der Schatz*: 02:08-08:32: Essen beim Generalfeldzeugmeister Graf v. Götz und seinen Offizieren; 41:31-44:52: Trinkgelage zum 36. Geburtstag Gustav Adolfs von Schweden in Gavelsberg; 55:28-59:00: Essen in Simplizius' Haus in Gavelsberg, das der schwedische Kommandant ihm eingerichtet hat; 1:18:34-1:20:31: Hochzeitsessen des Simplizissimus im Hause des Gavelsberger Pfarrers; 1:23:23-1:25:02 Picnick auf der Reise nach Köln; 1:27:37-1:29:06: Gasthausszene in Köln; 1:31:08-1:33:38: Essen der Kostgänger bei Kölner Notar Vilsbach; Ebd., 4. Folge – *Adieu Welt*: 10:19-11:45: Essen beim Pariser

Verfilmte Trink- und Tafelszenen

Der Film beginnt wie der Roman mit der Kindheit des Titelhelden Simplizissimus auf dem Hof seines Knans (Vaters) im Spessart. In den ersten vier Kapiteln, in denen v. Grimmelshausens Roman das Leben seines Protagonisten als Bauernjunge aus der Perspektive des Ich-Erzählers darstellt, findet sich keine Situation, in der eine Mahlzeit beschrieben wird. Die Verfilmung zeigt hingegen ein Abendessen im Bauernhaus, ein Mittagmahl auf dem Feld und ein Trinkgelage plündernder Söldner vor dem Hof.

Die bäuerliche Abendtafel dient dazu, die Bewohner des Hofes vorzustellen. Ahlsen erläutert das hierarchische aber auch vertraute Verhältnis von Bauer, Bäuerin, Sohn, Knecht und Magd. Außerdem thematisiert die Szene die Befürchtungen, unter Kriegseinwirkungen leiden zu müssen. Man sieht den Knecht mit offenem Mund ein Stück Brot kauen. Er berichtet, er habe davon gehört, dass bei Würzburg Soldaten gesehen worden seien. Die beiden Frauen entsetzen sich: *Jesses, Maria und Josef*. Sie stehen beide am Herd und bereiten ein Gemüse zu. Während der unwissende

Arzt Dr. Canard; 23:08-24:10: Tafel bei den hochadeligen Damen in Paris; 25:56-26:38: Frühstück nach der ersten Pariser Liebesnacht; 27:35-28:19: Gedeckte Tafel nach dem Verkehr mit den Damen des Hofes; 40:18-40:24: Ein Kanten Brot auf dem Planwagen des Baders und Zahnbrechers; 48:38-51,37: Hunger der Söldner in Philippsburg und Ratten als Nahrung; 49:30-59:56 Essen mit Herzbruder in einem Kölner Gasthaus; 1:19:20-1:22:10: Weintrinken in der Köhlerhütte des Wegelagerers; 1:30:43-1:33:45 Imbiss beim Knan.

Wallenstein (Anm. 1), Teil 1 – *Ein Kaisertreuer*: 11:47-18:10: Kaiser Matthias und Ferdinand II. tafeln am Wiener Hof; 42:00-44:36: Wallenstein isst mit seinem Offizier Wenzel; 1:18:38-1:20:40: Friedrich von der Pfalz speist mit seiner Frau in Prag während der Schlacht am Weißen Berg; Ebd., Teil 2 – *Die großen Geschäfte*: 29:10-29:55: Wallensteins Essen mit dem Graf v. Harrach und dessen Tochter Isabella; 59:00-1:01:20: Essen bei Wallenstein, in dem er mit De Witte über Soldatenwerbung spricht; 1:18:18-1:21:20: Maximilian von Bayern nimmt ein Fastenessen ein in Anwesenheit von Tilly und dem Mönch Magni; 1:21:20-1:24:00 Soldatenwerbung mit Fleisch und Brot; Ebd., Teil 3 – *Im Labyrinth*: 13:00-16:67 Essen Wallensteins mit den Offizieren und Collalto; 21:20-23:20 und 30:03-30:42: geplantes Essen mit Tilly; 42:43-44:52 Wein zum Empfang der mecklenburgischen Stände in Güstrow; Ebd., Teil 4 – *Das heimliche Urteil*: 19:17-21:33: Essen mit Eckenberg und Magni; 1:21:20-1:21:28 und 1:22:19-1:23:29: Essen der Offiziere, bei denen die Kaisertreuen die Gefolgsleute Wallensteins ermorden.

Simplizissimus fragt, was Krieg und Soldaten sind, schneidet der Knan als Hausvater das Brot und gibt jedem am Tisch eine grob heruntergesäbelte Scheibe. Die Kamera ist mit der Magd vom Herd zum Tisch gewandert, als sie eine Schüssel Gemüse hinüberträgt. Die Dialogfolge bindet alle Teilnehmer des Essens ein. Der Knan erklärt seinem Sohn, was Krieg ist: *Des is', wenn se sich verdresche*. Simplizissimus fragt weiter: *Und wozu verdresche se sich?* Diesmal antwortet die Magd: *Ach, da dozu findet sich immer ein Grund*. Nun blafft der Knecht dazwischen: *Musst Dei Unschuld in Acht nehme Anni. Soldate, wenn's komme, suche se gewiss danach*. Die Bäuerin fährt ihm übers Maul: *Bis still – mit so was scherzt mer nit*.

Das Gespräch dreht sich weiter um die heraufziehende Bedrohung durch den Krieg. Währenddessen wird das Mahl selbst davon aber nicht beeinträchtigt. Der Bauer steht auf und zapft aus einem Fass einen Humpen. Er wiegelt ab, der Krieg sei eine Sache für die großen Herren, die Bewohner des Bauernhofes gehe das nichts an. Dann lenkt er den Blick auf die Zukunft der Familie: *Geb dem Bub noch a Gemüss, der muss wachse*. Letztlich demonstriert das Abendessen auf dem Bauernhof den friedlichen Normalzustand des Gros' der frühneuzeitlichen Agrargesellschaft.¹⁸ Der Krieg beschäftigt zwar die Gedanken. Er ist aber kontrastiert durch die Alltäglichkeit der Essensszene. Außer dem Brot, das der Knan schneidet und verteilt, lassen sich die übrigen Speisen für den Betrachter des Films aber schwer identifizieren, weil sie in irdenen Schüsseln serviert werden. Lediglich beim Gemüse, das Simplizissimus als Nachschlag erhält, handelt es sich erkennbar um Sauerkraut.¹⁹ Jedenfalls verspeist keiner der Anwesenden ein Stück Fleisch, das

¹⁸ Zur Stellung des Bauernhofes als Archetyp weiterer Hofformen in v. Grimmelshausens *Simplizissimus* vgl. Jörg Jochen Berns, *Simplicius bei Hofe. Eigenart und Funktion der Hofherstellung im *Simplicissimus**, in: *Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft* 24 (2002), S. 243-258.

¹⁹ Zur technischen Schwierigkeit Essensszenen zu verfilmen, weil die Speisen bei mehrfachen Aufnahmen derselben Szene gleich aussehen müssen, vgl. Vinzenz Hediger, *Vom Zuschauen allein wird man nicht satt. Zur Darstellung von Essen und Trinken im Film*, in: Escher, Buddeberg, *Essen und Trinken* (Anm. 2), S. 167 f.

zeitgenössisch ein zweifelsfreier Indikator für gehobene kulinarische Ansprüche war.²⁰ Das tägliche Brot des Bauern war, so legt der Film nahe, offensichtlich mit weiterer vegetarischer Nahrung ergänzt.²¹ Da der Knan vor dem Abendessen ein Getreidefeld gemäht hat und die Frauen in der Küche Speisen zubereitet haben, präsentiert die Filmsequenz den frühneuzeitlichen Bauernhof als kulinarisch autarken Selbstversorger, der sowohl Nahrungsmittel erzeugt als auch verarbeitet und verbraucht.

Der nächste Schnitt leitet über zum Mittagessen am folgenden Tag. Simplizissimus hütet Schweine, während der Knan mit einer Sense ein Feld abmäht. Als der Vater verkündet: *Mittag ist*, trägt der Sohn ihm einen Korb mit Speisen und Getränk zu. Beide hocken sich auf einen abgebrochenen kräftigen Ast eines Kirschbaums. Der Knan tut einen langen Zug aus dem Krug, nimmt ein Messer und ein Stück Speck aus dem Korb und beginnt damit, Simplizissimus in einem Monolog seine Weltsicht zu erklären: *Abh, Du bist schon noch arg dumm. Oh Kerl! Aber das schadt nix. – Red nit dazwische Kerl! – Na sag, warum schads nit! Weil nämlich nix auf der Welt so unzufriede macht wie Klugheit. Also is es besser eins bleibt dumm. Tja, wenn man an der Welt was ändern könnt, dann schon. Ne? Aber so. Mer kann nix ändern. Also.*²² Während der gesamten Szene schneidet der Knan Scheiben vom Speck herunter und schiebt sie sich in den Mund. Der Sohn verfolgt jeden Bissen mit gespannter Aufmerksamkeit, bis er im Mund des Vaters verschwindet. Der beherrschende Knan verhindert daher durch seine eigene Brotzeit, dass Simplizissimus für die Bot-

²⁰ Als Beleg für die hervorgehobene Stellung von Fleisch für gehobene und exquisite Küche in der Frühen Neuzeit verweist Gunther Hirschfelder darauf, dass der Pro-Kopf-Verbrauch auf dem Gebiet des Alten Reiches von 100 Kilogramm pro Jahr im Späten Mittelalter auf ungefähr 16 Kilogramm um 1800 absank. vgl. ders., *Europäische Esskultur. Geschichte der Ernährung von der Steinzeit bis heute*, Frankfurt/M., New York 2001, S. 152.

²¹ Zu einer differenzierten Betrachtung der Nahrungsgewohnheiten der einfachen Leute im Alten Reich vgl. Günther Wiegelmann, *Perioden des Wandels*, in: ders. *Alltags- und Festspeisen in Mitteleuropa. Innovationen, Strukturen und Regionen vom späten Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, Münster u. a. 2006, S. 28-40.

²² *Simplizissimus* (Anm. 17), 1. Folge *Das Kalb von Hanau*. 06:11-07:20.

schaft aufgeschlossen ist, die er ihm vermitteln möchte. Für den Betrachter entsteht aus dieser Diskrepanz eine komische Kontrastierung.

Unerwartet setzt eine Musik ein, die Gefahr signalisiert. Zugleich sieht man einen Söldner in Harnisch und mit Helm. Die Kamera weitet die Optik, sodass sichtbar wird, der Söldner sitzt auf einem Pferd. Aus dem Hintergrund reiten fünf weitere Militärs heran, die in gleicher Weise gekleidet und bewaffnet sind. Sie haben Packpferde und auch die eigenen Pferde mit Säcken beladen. Offensichtlich sind sie unterwegs, um für ihre Truppe zu requirieren. Als sie die von Simplizissimus gehüteten Schweine sehen, wittern sie reichhaltige Beute: *Ja, was sagt man dazu! – Hol mich der Teufel! So fette Sauen habe ich seit zwei Jahren nicht mehr gesehen. – Wo solche Sauen sind, ist auch ein gut gestellter Hof nicht weit. – Mit einer gut gestellten Magd. (Gelächter) – Da wollen wir ein kurzes Stoßgebet zur Jungfrau Marie schicken.*²³ Der Monolog des Knans ist aber nur unterbrochen. Denn die Sequenz mit den berittenen Söldnern soll zeigen, dass sich die Gefahr des Krieges schon der idyllischen Friedlichkeit des bäuerlichen Landlebens nähert.

Die nächste Kammeraeinstellung zeigt die Schweineherde, die Simplizissimus hütet, und der Monolog des Knans setzt wieder ein: *Unsereins ist nützlich. Denn was so ein Herr ist, König, Kaiser, der hat bloß a groß Maul. Und wenn ich's em nit stopf, ei wer stopft's ihm dann?* Die Kamera führt von den Schweinen hinüber zu Vater und Sohn. Es isst immer noch nur der Knan. Inzwischen hält er in der linken Hand Brot, Speck und Käse. Davon schneidet er wechselweise Streifen ab und lässt sie vor den Augen des Simplizissimus in seinem Mund verschwinden. Die monologisierende Welterklärung setzt sich fort:

Und das sag ich Dir, ein schönes Gefühl ist das, wenn man em Kaiser das Maul stopft. Haste verstande? – Ach macht nix, wenn de nix verstehts, ich red mehr so für mich. Die Welt lebt bloß durch uns Bauern einesteils. Andernteils, wozu braucht ein Bauer schon die Welt? Unser-

²³ Ebd.: 07:21-08:08.

Verfilmte Trink- und Tafelszenen

eins lebt hier hinterm Wald und do sage mir: ‚Leck mich am Arsch Welt.‘ Ja und so lebt unsereins friedlich. Unsereins hat sein Schluck Wein, wenn ihn dürestet und er beißt in sein eigenes Brot, wenn ihn hungert. Und aufm Brot is ein Speck, hm? Und auf dem Speck ist ein Salz und auf dem Salz is ein Käs. Und wo ein Käs is, da is die Welt noch in Ordnung. Da mag da drauße soviel Krieg sein, wie will. Uns geht des nix an.

Wieder signalisiert eine schrille Musik die heraufziehende Gefahr. Die Kamera zeigt die herangaloppierenden sechs Söldner.²⁴ Der Krieg bricht über den Knan und seinen Hof herein.

Die geschilderten Passagen entsprechen weder im dramatischen Aufbau noch in allen Einzelheiten v. Grimmelshausens Roman. Es gibt aber einige Motive, die aufgegriffen und neu disponiert werden. Bei v. Grimmelshausen hütet Simplizissimus Schafe und erinnert sich daran, dass der Knan ihm eingeschärft hat, die Herde zusammenzuhalten, damit der Wolf keine Tiere reißt. Er bläst laut und wüst auf seiner Sackpfeife, um das Raubtier fernzuhalten. Anschließend singt er ein Lied zum Lob des Bauernstandes, das ihn seine Mutter gelehrt hat.

*Du sehr verachter Bauernstand /
Bist doch der beste in dem Land /
Kein Mann dich gnugsam preisen kan /
Wenn er dich nur recht sibet an.*

*Wie stünd es jetztund um die Welt /
Hätt Adam nicht gebaut das Feld /
Mit Hacken nährt sich anfangs der /
Von dem die Fürsten kommen her.*

*Es ist fast alles unter dir /
Ja was die Erd bringt herfür /
Worvon ernähret wird das Land /
Geht dir anfänglich durch die Hand.*

*Der Kaiser/ den uns GOTT gegeben /
Uns zu beschützen/ muß doch leben*

²⁴ Ebd.: 08:09-09:50.

Josef Matzerath

*Von deiner Hand/ auch der Soldat /
Der dir doch zufügt manchen Schad.*

*Fleisch zu der Speis zeugst auff allein /
Von dir wird auch gebaut der Wein /
Dein Pflug der Erden tut so noth /
Daß sie uns gibt genugsam Brot.*

*Die Erde wär ganz wild durchauß /
Wenn du auf ihr nicht hieltest Hauß /
Ganz traurig auff der Welt es stünd /
Wenn man kein Bauersmann mehr fünd.*

*Drum bist du billig hoch zu ehren /
Weil du uns alle tust ernähren /
Die Natur liebt dich selber auch /
GOTT segnet deinen Bauren-Brauch.*

*Vom bitter-bösen Podagram /
Hört man nicht/ daß an Bauren kam /
Das doch den Adel bringt in Noth /
Und manchen Reichen gar in Todt.*

*Der Hoffart bist du sehr befreyt /
Absonderlich zu dieser Zeit /
Und daß sie auch nicht sey dein Herr /
So gibt dir Gott deß Creuzes mehr.*

*Ja der Soldaten böser Brauch /
Dient gleichwol dir zum besten auch /
Daß Hochmut dich nicht nehme ein /
Sagt er: Dein Hab und Gut ist mein.²⁵*

Durch seine Musik und den Gesang hat der Protagonist des Romans einen Trupp fouragierender Kürassiere angelockt, die sich zuvor im Wald verirrt hatten. Simplizissimus glaubt in seiner Unwissenheit, es handele sich um Wölfe und will diese mit schrillen Tönen aus seiner Sackpfeife vertreiben. Die Reiter machen aber kein langes Federlesen mit ihm und zwingen den Knaben, sie zum

²⁵ Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen, *Simplicissimus Teutsch*, hrsg. v. Dieter Breuer, Frankfurt/M. 2005, S. 24 f., Das III. Capitel.

Verfilmte Trink- und Tafelszenen

Hof seiner Eltern zu bringen. Die Darstellung des Romans kommt daher ganz ohne Verzehrsituation aus. Allerdings spielt das Essen und Trinken im Bauernlied eine bedeutende Rolle. Der Bauer gründet auch bei v. Grimmelshausen sein Standesbewusstsein auf die Herstellung von Brot, Wein und Fleisch. Er gibt dem Kaiser und den Soldaten ihre Nahrung. Das Lied, das der gedankenverirrte Hirtenknabe singt, endet abrupt, mit der Strophe über Requirierungen des Militärs. Denn genau in dieser Situation umringen Simplizissimus die Kürassiere. Die Komik des dritten Roman Kapitels entsteht daher daraus, dass der Titelheld durch sein Handeln das Gegenteil bewirkt. Statt eine Gefahr abzuwenden, zieht er durch sein Lärmen das Unheil an. Das laut herausgesungene Loblied des Bauernstandes führt zur Plünderung des hinterm Wald verborgenen Hofes.

Die Verfilmung hingegen lässt den Knan beschreiben, dass abgelegen von den Läufen der großen Welt ein gutes Leben auf der Grundlage bäuerlicher Arbeit möglich ist. Als zentraler Beweis für diese Behauptung trinkt der Bauer Wein in großen Zügen und verspeist Brot, Speck und Käse. Anders als beim Abendessen des vorangegangenen Tages sind beim Mittagstisch auf dem Feld tierische Produkte die Hauptbestandteile der Nahrung. Speck und Käse stehen für eine fetthaltige und nach frühneuzeitlichem Verständnis hochwertige Nahrung. Unübersehbar für den Zuschauer verzehrt der Bauer Produkte seines eigenen Fleißes. Denn er kommt vom Feld, auf dem er das Brotgetreide erntet, sein Sohn hat die Schweine gehütet, deren Zucht es erlaubt, Speck herzustellen, und im Hintergrund der Szene befindet sich ein Wagen, vor den zwei Kühe gespannt sind. Ihre Milch ist die Basis für Käse. Wo die Speisen des Knans herkommen, steht dem Rezipienten der Verfilmung daher unmittelbar vor Augen. Andererseits weist die Verzehrsituation auf dem abgebrochenen Kirschbaum das Mittagmahl als eine Sättigungsweise aus, der feinere kulinarische Dimensionen und zivilisierte Speiseformen abgehen. Speck, Brot und Käse werden mit dem Messer zum Mund geführt. Den Wein trinkt der Knan ohne Becher gleich aus dem Krug. In diese rustikale

Abundanz bricht der Trupp Kürassiere ein, die den ländliche Überfluss ohne Rücksichten abschöpfen oder zerstören werden. Der Krieg beendet durch eine Flut von Gewalt das gut situierte Leben auf dem Bauernhof, das der Film vor allem durch Speisen sinnlich nachvollziehbar gemacht hat.

Nach den Standards, die heutige Historienfilme zu frühneuzeitlichen Kriegen ihrem Zuschauer an Gewaltszenen zumuten²⁶, hat die *Simplizissimus*-Verfilmung der 1970er Jahre die literarische Vorlage für die Plünderung eines Bauernhofes nur spärlich genutzt. Im Roman berichtet der Ich-Erzähler: *Das erste/ das diese Reuter thäten/ war/ dass sie ihre Pferd einstellten.*²⁷ Diese Szene zeigt auch die Filmfassung. In der ersten Einstellung, die die Kürassiere auf dem Bauernhof zeigt, sattelt einer von ihnen sein Pferd ab.²⁸ Andere haben aber, wie der anschließende Schwenk der Kamera sichtbar werden lässt, offensichtlich zuvor ein Schwein geschlachtet, das sie bereits ausgenommen und zum Braten auf einen Spieß gesteckt haben. Das eigentlich Abstecken des Viehs sieht man im Film nicht, obwohl der Roman es wörtlich erwähnt: *hernach hatte jeglicher [sc. Söldner] seine sonderbare Arbeit zu verrichten/ deren jede lauter Untergang und Verderben anzeigte/ dann ob zwar etliche angingen zu metzgen/ zu sieden und zu braten/ dass es sahe/ als sollte ein lustig Panquet gehalten werden/ so waren hingegen andere/ die durchstürmten das Hauß unden und oben/ ja das heimlich Gemach war nicht sicher/ gleichsam ob wäre das gülden Fell von Colchis drinnen verborgen.*²⁹ Auch diese Durchsuchung des Hauses nimmt der Film nur spärlich auf. Er setzt ins Bild, wie zwei Soldaten mit ihren Säbeln ein Federbett immer wieder durchstechen.³⁰

²⁶ Vgl. etwa die Schnitte durch die Kehle von Männern, die Verletzungen durch Degenduelle oder das Aufeinandertreffen zweier Gewalthaufen in Agustín Díaz Yanes' Film *Alatriste*, Spanien 2006 sowie die Bartholomäusnacht oder die Vergewaltigung Margots (Margaretes von Valois) durch Heinrich IV. in Jo Baiers Film *Henri 4* Frankreich/Deutschland 2010.

²⁷ Grimmelshausen, *Simplicissimus* (Anm. 25), S. 27 f., Das IV. Capitel.

²⁸ Vgl. *Simplizissimus* (Anm. 17), 1. Folge *Das Kalb von Hanau*: 11:55-12:06.

²⁹ Grimmelshausen, *Simplicissimus* (Anm. 25), S. 27 f., Das IV. Capitel.

³⁰ Vgl. *Simplizissimus* (Anm. 17), 1. Folge *Das Kalb von Hanau*: 12:22-12:28.

Grimmelshausen fährt dann fort:

Andere machten von Tuch/ Kleidungen und allerlei Haußrath große Päck zusammen/ als ob sie irgends einen Krempeimarckt anrichten wollten/ was sie aber nicht mitzunehmen gedachten/ wurde zerschlagen/ etliche durchstachen Heu und Stroh mit ihren Degen/ als ob sie nicht Schaf und Schwein genug zu stechen gehabt hätten/ etliche schütteten die Federn aus den Betten und füllten hingegen Speck/ andere dürr Fleisch und sonst Gerät hinein/ als ob alsdann besser darauf zu schlafen gewest wäre. Andere schlugen Ofen und Fenster ein/ gleichsam als hätten sie einen ewigen Sommer zu verkündigen/ Kupffer und Zinnengeschirr schlugen sie zusammen und packten die gebogene und verderbte Stuck ein/ Bettladen/ Tisch/ Stühl und Bänck verbrannten sie/ da doch viel Claffter Holtz im Hof lag/ Häfen und Schüsseln musste endlich alles entzwey/ entweder weil sie lieber Gebraten aßen/ oder weil sie bedacht waren/ nur eine einzig Mahlzeit allda zu halten.³¹

Diese Plünderung und Zerstörung inszeniert die Verfilmung überhaupt nicht.

Dagegen widmet sie sich ausgiebig der im Roman unmittelbar folgenden knappen Textpassage: *unser Magd ward im Stall dermassen tractirt/ daß sie nicht mehr darauß gehen konnte/ welches zwar eine Schande ist zu melden!*³² Gezeigt wird im Film, wie zwei Söldner die Magd aus dem Wohnbereich des Hauses herauszerren.³³ Die folgenden Szenen, in denen der Bauer befragt und gefoltert wird, sind ab und an durch Schreie der Magd unterlegt.³⁴ Dann blendet die Kamera auf Simplizius, der vor dem Haus ein Schwein am Spieß dreht. Man hört ein Gespräch der Söldner, wer als nächster die Magd haben dürfe. Simplizius wird durch das Geschehen in seiner unmittelbaren Nähe affiziert und will der Magd, die um Hilfe ruft, beistehen. Die Soldaten halten ihn jedoch davon ab. Die Kamera nähert sich zwar dem Stall, zeigt die Vergewaltigung selbst aber nicht. Der Film blendet nur einmal auf die Magd, als diese sich mit zerrisse-

³¹ Grimmelshausen, *Simplicissimus* (Anm. 25), S. 27 f., Das IV. Capitel.

³² Ebd.

³³ Vgl. *Simplicissimus* (Anm. 17), 1. Folge *Das Kalb von Hanau*. 12:40-13:06.

³⁴ Ebd.: 13:08-13:10, 13:24 und 13:37.

nen Kleidern aus einem Strohhaufen aufrichtet, um zu entkommen. Ein Söldner hält sie jedoch davon ab und wirft sie zurück ins Stroh. Das Bild wechselt bei den folgenden Schnitten zwischen Simplizius, der den Speiß dreht, und den Söldnern vor dem Stall. Über das Geschehen im Heuhaufen bleibt der Zuschauer allerdings durch Schreie der Magd nicht im Unklaren. Der Ton rapportiert erneut, was die Kamera nicht zeigt.³⁵

Ebenfalls ausgespart wird eine zeittypische Folderszene, von der Grimmelshausen schreibt: *den Knecht legten sie [sc. die Kürassiere] gebunden auff die Erd/ stecketen ihm ein Sperrholtz ins Maul/ und schütteten ihm einen Melckkübel voll garstig Mistlachenwasser in Leib/ das nenneten sie einen Schwedischen Trunck/ wordurch sie ihn zwingen/ eine Parthey anderwärts zu führen/ allda sie Menschen und Viehe hinweg namen/ und in unsern Hof brachten/ unter welchen mein Knan/ mein Meuder/ und unsre Ursele auch waren.*³⁶

Auch das Schicksal der benachbarten Bauern spart der Film völlig aus. Stattdessen bietet er eine Sequenz, in der der Knan von den Söldnern verhört³⁷ und gefoltert³⁸ wird, um ihm das Versteck seines Notgroschens zu entlocken. Dabei wird der Bauer auf den Tisch gebunden und mit einem Strick gewürgt, was der Romantext nicht einmal andeutet.

Nachdem der Knan das Versteck seines Geldes preisgegeben hat, wechselt der Film aus dem Innern des Bauernhauses ins Freie, wo es Abend geworden ist. Die Söldner sitzen vor dem Bauernhaus um das am Speiß gebratene Schwein. Einer von ihnen verteilt das erpresste Geld des Knans, während die übrigen Fleischstücke in den Händen halten und verzehren. Simplizissimus muss die Plünderer mit Wein bedienen. Ein Soldat schickt ihn ins Haus, den Krug neu zu füllen. Während draußen ohne besondere Rücksichten auf ein gepflegtes gastronomisches Ambiente ein Festtags-

³⁵ Ebd.: 15:04-16:06.

³⁶ Grimmelshausen, *Simplicissimus* (Anm. 25), S. 27 f., Das IV. Capitel.

³⁷ *Simplizissimus* (Anm. 17), 1. Folge *Das Kalb von Hanau*: 13:08-14:16.

³⁸ Ebd.: 14:16-15:03 und 16:08-16:50.

braten die Grundlage für ein Zechgelage bildet, herrschen im Bauernhaus Elend und Not. Die Hausmutter tröstet die Tränen überströmte Magd, der Knecht betreut den Knan, der nach der Folterung mitten in der Stube auf einem Haufen Stroh liegt.³⁹ Der Schaden, den die Plünderer der Bauernfamilie zugefügt haben, besteht daher in Gewalttaten, in Zerstörung von Inventar und in Expropriation. Das Schwein am Spieß zeigt, wie der Krieg sich auf Kosten der Bauern ernährt.

Allerdings zeigt der Film weder diese schonungslose Zerstörungswut und Gewalt noch das Abschlachten des Viehs in einer detailgenauen Grausamkeit, die die Romanvorlage durchaus nahelegt. Die Plünderungsszenen erinnern eher an die ‚sauberen‘ Toten in den Edelwestern. Wie beispielsweise das Schwein, das *Simplizissimus* am Spieß drehen muss, gestorben ist, sieht der Betrachter des Films nicht. Das Tier kommt nicht als Schlachtvieh, sondern nur als Lebensmittel ins Bild. Insgesamt lässt sich zwar aus dem Romanentext entnehmen, dass die Kürassiere auf dem Hof Tiere schlachten oder abstechen und braten. Das abendliche Gelage vor dem Bauernhaus, das der Film zeigt, wird bei v. Grimmelshausen aber nicht erwähnt. In Ahlsens TV-Inszenierung schafft der gut gelaunte und raubeinige Verzehr von gegrilltem Fleisch einen Kontrast zur Lage der elend ausgeplünderten Bauern, für die der Knan kurz zuvor noch ihre Friedlichkeit und Nützlichkeit deklamiert hat.

In den beiden untersuchten Passagen der Verfilmung von *Wallenstein* und *Simplizissimus*, die innerhalb des jeweiligen Films von ganz gegensätzlichen Perspektiven aus den Krieg erstmals ins Bild rücken, übernehmen Essen und Trinken mehrere Funktionen. Sie unterstreichen die Willenskraft und Durchsetzungsabsichten des Feldherrn Wallenstein. Zugleich bietet die Kommandeurstafel Wallensteins die Gelegenheit, in szenischer Verdichtung historiographisch ermittelte Grunddispositionen alltagsnah zu präsentieren. Ähnlich eröffnet auch das Abendessen auf dem Bauernhof des Knans die Möglichkeit, handlungstragende Figuren einzuführen

³⁹ Ebd.: 19:23-20:27.

und ihre selbstversorgende Nahrungsproduktion zu illustrieren, die bereits vom Krieg bedroht ist. Das Mittagessen des Knans auf dem Feld setzt diese Disposition fort. Was der Bauer hier noch selbst verzehren kann, wird ihm bald darauf genommen werden. Sein deklamiertes Standesbewusstsein respektieren die plündernden Kürassiere so wenig wie sein Eigentum. Das am Spieß gebratene Schwein steht für die geschundene Ehre des Bauern und stärkt zugleich den Söldnern ihren *zufriedenen Mut*, wie es in der Wallensteinverfilmung heißt.

Auf der Basis einer vergleichenden Betrachtung zweier Filmsequenzen über den Dreißigjährigen Krieg lässt sich keine Systematik erstellen, wie Trink- und Tafelszenen für Verfilmungen von frühneuzeitlichen Kriegen dramaturgisch nutzbar gemacht werden können. Dennoch lässt sich erkennen, dass Verzehrsituationen sowohl eine Bühne für szenische Verdichtungen historiographischer und belletristischer Stoffe bieten, als auch für ein breites Spektrum symbolischer Sinnsetzungen eröffnen, die mit einzelnen Speisen, Ernährungsweisen und Tafelzeremoniellen verbunden sind. Unter didaktischen Aspekten lohnt es sich besonders, solche Verdichtungen zu analysieren, weil sie vertiefte Einblicke in die Konstruktion der jeweiligen Filmwelt erlauben.

Christina Gerstenmayer

Räuber und Gendarm – Zur Darstellung des Militärs in deutschen Räuberfilmen

Die meisten Leser haben wohl eine Vorstellung davon, woran man einen Räuberroman festmachen kann, auch wenn häufig unterschiedliche literarische Texte unter diesen breiten Begriff gefasst werden.¹ Wendet sich der Blick in Richtung des filmischen Pendantes dieses Literaturgenres, gestaltet sich die Definition jedoch schwieriger. Trotz einer Fülle potentieller Begegnungen mit Robin Hood, Cartouche, Scaramouche oder Zorro auf Zelluloid muss konstatiert werden: Den Räuberfilm gibt es als eigenes Filmgenre oder als Subgenre des Historienfilms nicht. Der Begriff stellt im Folgenden lediglich einen Behelf dar, Spielfilme unter eine inhaltliche Klammer zu fassen, die das Publikum unterhalten wollen, indem sie Räuber und Ganoven aus vergangenen Jahrhunderten ins Zentrum ihrer Stories stellen und sich dafür häufig historischer Aufhänger bedienen.²

Entsprechende Filmografien vermitteln den Eindruck, die kommerziellen Filme, deren Plot in der Frühen Neuzeit angesiedelt ist, seien insgesamt zu den Abenteuerfilmen zu zählen.³ Wie die obige Nennung von populären filmischen Räubern vermuten lässt, ist ebenfalls das Thema der vormodernen Eigentumskriminalität am ehesten in diesem Filmgenre zu verorten. Neben dem Antikfilm, dem Ritterfilm und dem Piratenfilm teilen enzyklopädische Ab-

¹ Vgl. stellvertretend zum Räuberroman Holger Dainat, *Abaelino, Rinaldini und Konsorten. Zur Geschichte der Räuberromane in Deutschland*, Tübingen 1996; Jörg Schönert (Hrsg.), *Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920*, Tübingen 1991.

² Eine knappe, aber inspirierende Annäherung an diese Filme bietet Kristin Vincke, *Zwischen historischem Dokument, Sozialromantik und Kitsch. Räuber im Spielfilm*, in: Harald Siebenmorgen (Hrsg.), *Schurke oder Held? Historische Räuber und Räuberbanden*, Karlsruhe 1995, S. 227-237.

³ Vgl. Michael Klossner, *The Europe of 1500-1815 on film and television. A worldwide filmography of over 2550 works, 1895 through 2000*, Jefferson 2002.

handlungen prinzipiell die sogenannten Mantel-und-Degen-Filme und zumindest die Robin-Hood-Verfilmungen dem klassischen *Swashbuckler* zu.⁴ Hinsichtlich der sich um sie rankenden Legenden mag für die Räuber-Figur des Robin Hood die Bezeichnung als *Abenteurer* noch zutreffend sein. Georg Seeßlen sieht darüber hinaus aber schon am Beispiel *Der Schinderhannes* von Helmut Käutner und an der dortigen Darstellung der deutschen Räuber den *Beleg genug dafür, daß es den deutschen Abenteuerfilm nicht geben konnte*.⁵ Mit gewissen Überschneidungen zum Abenteuerfilm sind daher die im folgenden Essay behandelten deutschen Räubergeschichten aus fünfzig Jahren Filmgeschichte vorwiegend zum Genre des Heimatfilms zu rechnen. In diesen stehen zumeist einfache Leute im Vordergrund der Story, welche sich besonders um ihre Konflikte mit Recht und Ordnung der jeweiligen Zeit dreht.⁶ Wenn sie sich der Obrigkeit, dem Militär und der Polizei ihrer Zeit widersetzen, werden sie gerne als Rebellen, Helden und Freiheitskämpfer stilisiert. Mitunter begleitet diesen biographischen Ausschnitt der Hauptperson auch eine mehr oder weniger glückliche Liebesgeschichte. Nicht nur die räumliche Umgebung und das Milieu, in dem die Räuber leben und in dem die Story spielt, wird als Heimat und heile Welt gezeichnet. Um einen Bezug zur Region herzustellen und Authentizität zu stiften, sprechen die Protagonisten wie der Schinderhannes oder Mathias Kneißl zudem den jeweils landestypischen Dialekt, was den Eindruck der bewussten Heimatbindung und der Zugehörigkeit zum Genre Heimatfilm verstärkt. Zu diesem Quellenmaterial, das in den vorliegenden Essay einfließt, gehören mit *Der Schinderhannes* und *Das Wirtshaus im Spessart* zwei deutsche Filme

⁴ Georg Seeßlen, *Abenteurer. Geschichte und Mythologie des Abenteuerfilms*, Marburg 1996; Bodo Traber, Hans J. Wulff (Hrsg.), *Filmgenres. Abenteuerfilm*, Stuttgart 2004.

⁵ Seeßlen, *Abenteurer* (wie Anm. 4), S. 137. Gerhard Midding hingegen erkennt seinerseits in Käutners *Schinderhannes* ein Beispiel für einen deutschen *Highwayman* und rechnet diesen Film durchaus zum Mantel-und-Degen-Film, Traber, Wulff, *Abenteuerfilm* (wie Anm. 4), S. 65.

⁶ Zum Begriff Story, der mit Plot, Handlung oder Erzählung synonym gesetzt werden kann, vgl. Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart 1996, S. 109-110.

aus dem Jahr 1958, die verklärte Räuberromantik bebildern:⁷ einmal als vermeintlich biografische Liebesgeschichte *frei nach Zuckmayer* um einen Hunsrücker Helden mit sozialrebellischem Anstrich, einmal als fiktionale Musical-Komödie um eine Räuberbraut wider Willen. *Mir nach, Canaillen!*, *Die gestohlene Schlacht* und die TV-Miniserie *Stülpner-Legende* stellen Beispiele für filmische Räuberpistolen aus der DDR dar, wobei der kriminelle Lebenslauf des Andreas Christian Käsebier in *Die gestohlene Schlacht* nicht im Zentrum der Filmhandlung steht, sondern nur den weiten Hintergrund für eine historische Episode bietet.⁸ Diese Umsetzungen entstanden um die 1970er Jahre herum im gleichen Zeitraum, in dem in Westdeutschland Erscheinungsformen des *populären sozialkritischen linken Heimatfilms* wie Volker Schlöndorffs Kleistverfilmung *Michael Kohlhaas – Der Rebell*, *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* und *Mathias Kneissl* von Reinhard Hauff aufgekommen waren, die hier auch betrachtet werden sollen.⁹ Das Leben des bayrischen Räuber *Kneißl* wurde jüngst nochmals Gegenstand einer modernen Adaption durch Marcus H. Rosenmüller, die ebenfalls zum gesichteten Filmmaterial gehört.¹⁰

Wie erwähnt, behandeln die Filme um die mehr oder weniger bekannten deutschen Räuberpersönlichkeiten Ausschnitte aus deren kriminellen Karrieren, in denen sie mit der Obrigkeit in Gestalt der Ordnungshüter aneinander geraten. Robert A. Rosenstone sieht in dieser Handlungsanordnung ein prinzipielles Problem von *Mainstream*-Historienfilmen. Seiner Meinung nach vereinfachen sie Geschichte, indem Individuen einen Konflikt zu bewältigen haben,

⁷ *Der Schinderhannes*, Regie: Helmut Käutner, BRD 1958; *Das Wirtshaus im Spessart*, Regie: Kurt Hoffman, BRD 1958.

⁸ *Mir nach, Canaillen!*, Regie: Ralf Kirsten, DDR 1964; *Die gestohlene Schlacht*, Regie: Erwin Stranka, DDR 1972; *Stülpner-Legende*, Regie: Walter Beck, DDR 1973.

⁹ Adolf Heinzlmeier, Raub und Mord. Banditen und Sozialrebell in Leben, Legende und Film, Frankfurt/M. 1981, S. 50. *Michael Kohlhaas – Der Rebell*, Regie: Volker Schlöndorff, BRD 1969; *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach*, Regie: Volker Schlöndorff, BRD 1970; *Mathias Kneissl*, Regie: Reinhard Hauff, BRD 1970.

¹⁰ *Räuber Kneißl*, Regie: Marcus H. Rosenmüller, BRD 2008.

aus dem in der Regel ein positives Ergebnis hervorgeht.¹¹ Dazu ist zu ergänzen, dass die untersuchten deutschen Räuberfilme zum einen nicht den Anspruch erheben, historiographische Darstellungen zu bieten. Nichtsdestotrotz liefern sie dem Publikum Einblicke in eine vergangene Zeit, wenn auch aus einer bestimmten Perspektive. Zu dieser Perspektive des Filmemachers eines Spielfilms gehört zum anderen, dass die Geschichte unterhaltsam erzählt werden soll und daher die dargestellten Konflikte stets dem Vorankommen der Filmstory dienen. In diesem Essay soll der Frage nachgegangen werden, wie die konkreten Gegenspieler aus Militär und Gendarmerie in diesen Konflikten filmisch gezeichnet werden. Welche Figuren verkörpern das Militär und wie werden diese den Hauptpersonen der Filme gegenübergestellt? Wer ist ‚der Gute‘ und wer ‚der Böse‘ oder besser: Wie werden die Akteure mit spezifisch filmischen Mitteln als gut und böse gekennzeichnet? Leitende These dabei ist, dass die üblichen Zuweisungen von rechtlicher Ordnung als etwas Gutem und Kriminalität als Rechtsverletzung und damit Bösem im Räuberfilm gebrochen und umgekehrt werden. Die audiovisuellen Quellen würden damit an Darstellungstraditionen anschließen, die bereits in der frühneuzeitlichen Räuber- und Brigantenliteratur geprägt wurden.¹² Die Analysen richten sich auf die spezifisch audiovisuellen Gestaltungsmittel anhand exemplarischer Sequenzen, die in Bezug zur Handlung der jeweiligen Filme gesetzt werden.¹³

Die obrigkeitliche Verfolgung der Räuber ist in den untersuchten Filmen von zentraler Bedeutung. Vor allem der Konflikt mit der Staatsgewalt macht eine interessante, sehenswerte Geschichte aus,

¹¹ Vgl. die kritische Auseinandersetzung mit den sechs von Rosenstone diskutierten problematischen Merkmalen des Historienfilms bei Marnie Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies. Studying History on Film*, Abingdon 2007, S. 18-24.

¹² Hans-Jürgen Lüsebrink, *Französische Brigantenliteratur versus deutsche Räuberromantik? Skizze einer Funktionsgeschichte der deutschen und französischen Brigantenliteratur des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts*, in: Schöner, *Kriminalität* (wie Anm. 1), S. 177-191, hier: S. 180-181.

¹³ Vgl. Hickethier, *Fernsehanalyse* (wie Anm. 6).

deren Spannung und Dramatik darin besteht, dass der Held sich bewähren muss oder scheitern kann. Daher entscheidet die Darstellung von Militär und Polizei mit darüber, ob die Story des Films funktioniert oder nicht. Das Strafverfahren hingegen, das sich in den realen Fällen häufig hinziehen konnte, spielt in den filmischen Abläufen eine sehr untergeordnete Rolle.¹⁴ Lediglich in *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* wird der Strafprozess zur Widerspiegelung der unterschiedlichen Argumentationen vorgestellt. Im Gegensatz dazu wird eine kurze Gerichtssequenz zu Beginn von *Die gestohlene Schlacht* dazu genutzt, den Helden Käsebier als kaltschnäuzig auszuweisen. Das letzte Schicksal der Delinquenten wird wiederum regelmäßig zur Darstellung gebracht, wenn auch manchmal nur in Ausschnitten oder Andeutungen. Es gehört für die Filmemacher somit zur vollständigen Repräsentation des Kriminalfalls als auch zur dramaturgischen Vollendung der Story. Allen voran in *Der Schinderhannes* wird der Bestrafung von der Vorbereitung des öffentlichen *Vergnügens* vor 15.000 Zuschauern bis hin zum Gang zur Richtstätte, vor allem aber dem letzten Zusammentreffen mit Julchen viel Zeit gewidmet.¹⁵ Die Entscheidung der Filmemacher, den Gerichtsprozess auszusparen, die Bestrafung hingegen zu zeigen, kann als Teil einer bewussten Repräsentationsstrategie gelesen werden: Ein visualisierter Argumentationsaustausch im Rahmen des Strafverfahrens könnte dazu führen, dass die Räuber und Wilderer angesichts ihrer vorgestellten Taten tatsächlich als Kriminelle und weniger als Helden daständen. Die Darstellung ihrer Bestrafung dagegen passt zu der filmischen Zielsetzung, den obrigkeitlichen und juristischen Umgang mit den Betroffenen als ungerechtfertigt brutal erscheinen zu lassen.

Nicht allein im Kontext der Verfolgung ist das Militär in den Räubergeschichten von Bedeutung. Daneben wird die Rekrutierung neuer Soldaten für das Heer in *Mir nach, Canaillen!* und *Stülpner-*

¹⁴ Ausführlich zu diesem Thema vgl. demnächst: Christina Gerstenmayer, *Kriminelle Rotten und Schwarze Garden. Räuberbanden im Kurfürstentum Sachsen zwischen Strafverfolgung und Medienrepräsentation*, Diss. Trier 2011.

¹⁵ *Der Schinderhannes*, Timecode 1:32:35-1:52:10.

Legende als umstrittene Maßnahme dargestellt, die gegen den Willen der Betroffenen durchgeführt wird und damit den Anlass von Konflikten bildet. Auch die Praxis des Anwerbens, bzw. Verpflichtens von verdächtigem ‚Gesindel‘ oder Vaganten zur Aufstockung der Heere, wie sie im 18. Jahrhundert üblich war, wird beispielsweise von Schinderhannes erwähnt, wenn er vermutet, der Wenzel sei zum Militär übergelaufen.¹⁶ Andererseits geben Uniformen in den Reihen der Männer und ihre Spitznamen wie *Husarenphilipp* zu erkennen, dass sich durchaus auch ehemalige Soldaten und Deserteure unter ihnen befanden.¹⁷ Eine eindeutige Position wird in der *Stülpner-Legende* zu der Frage bezogen, ob der *Militärdienst als Räuberschule* fungieren konnte, wenn die Hauptfigur als bis dahin unbescholtener und guter Schütze ausgerechnet von seinem Hauptmann zum Wildern angestiftet wird.¹⁸ Kurze Zeit später ordnet der Hauptmann eigens die Bestrafung Stülpners dafür mit 25 Stockhieben und zwei Monaten Arrest an.¹⁹ Weiterhin wird in *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Korbach* gezeigt, dass Soldaten und Räuber auch gemeinsame Sache machten. Ein Dorfpolizist hilft als Komplize, indem er seine Aufgabe als Bewacher des Geldtransports absichtlich vernachlässigt.²⁰ Auch in den realen zeitgenössischen Quellen wird immer wieder die Kooperation zwischen Milizen und Delinquenten befürchtet und eine Nachlässigkeit seitens

¹⁶ So besagt ein Mandat von 1726 aus dem Kurfürstentum Sachsen, dass zur Anwerbung besagter *Vagabonden und anderer müßigen Leuthe*, [...] wenn sich dergleichen müßige und zum Kriegs-Diensten taugliche Pursche[n] in ihren Gerichten auffhalten oder betreten lassen, [...] dieselben an Unsere Miliz [zu] geben seien. Johann Christian Lünig, Codex Augusteus Oder Neuvermehrtes Corpus Juris Saxonici, 1. Fortsetzung, Teil 2, Leipzig 1772, Sp. 1045-1048.

¹⁷ *Der Schinderhannes*, Timecode 00:49:00.

¹⁸ Zur Diskussion dieser Forschungsfrage siehe Jutta Nowosadtko, *Der Militärdienst als Räuberschule? Anmerkungen zu einer verbreiteten Argumentationsfigur der historischen Kriminalitätsforschung*, in: *Westfälische Forschungen* 54 (2004), S. 167-175.

¹⁹ *Stülpner-Legende*, Folge 2: *Das Bataillon*, Timecode 00:30:20-00:33:22.

²⁰ *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Korbach*, Timecode 00:13:00-00:15:15.

Räuber und Gendarm

der *Straßenbereuter* angeprangert, die gesetzlich zur Sicherung des Landes gegen Kriminelle abgestellt waren.²¹

Bei der systematischen Sichtung des Materials in Bezug auf die Figuren fällt auf, dass die jeweilige Hauptperson häufig mit einem persönlichen Gegenspieler ausgestattet wird, an dem sich die zentrale Konfliktsituation für den Zuschauer nachvollziehen lässt. So hat der Schinderhannes einen Gendarmen als Rivalen, der gleichzeitig der frühere Verlobte von Julchen ist. Das Wirtshaus im Spessart wird in erster Linie von einem speziellen Oberst aufs Korn genommen, der unter den Militärangehörigen die einzige wirklich handelnde Figur ist, während die übrigen Soldaten eine gesichts- und charakterlose Masse bilden. Karl Stulpner besitzt mit dem Herrschaftsjäger Helfrich einen Konkurrenten aus der eigenen und mit dem Gerichtsverwalter einen weiteren Feind aus einer höheren Gesellschaftsschicht. In der neueren Verfilmung ist es der Gendarm Förtsch, der den Verlauf der (Lebens-)Geschichte Matthias Kneißls entscheidend prägt. Sogar die Kinderfilmfigur Räuber Hotzenplotz hat in dem Wachtmeister Dimpfmoser einen einzelnen Gegner.

Prägnant hervorgehoben wird die Konstellation von zwei Gegenspielern und ihre Funktion durch die Montage in der Anfangssequenz von *Die gestohlene Schlacht*. Sehr cursorisch werden die Werdegänge des Schneiderssohns und Räubers Andreas Christian Käsebier und des Preußenkönigs Friedrich von den Wiegen bis zum Erwachsenenalter gegenübergestellt. Die Karriere des berüchtigten Räubers wird ihm als Veranlagung von Kindheit an zugeschrieben: Kurze Ausschnitte seiner Taten zeigen lediglich, dass er erfolgreich Ornat und Schmuck bei den Reichen gestohlen habe. Dazwischen wird ein gedruckter Steckbrief gegen den *Spitzbuben* geschnitten,

²¹ Zum Beispiel für Kursachsen in einem Mandat vom 12. September 1713: *Woferne hingegen offberührte Strassen-Bereutere sich an einem oder andern Orte lange aufhalten, und stille liegen, oder in denen Wirths-Häusern und Schencken sitzen bleiben, und sich vollsauffen, oder sonsten ihren aufgetragenen Dienst nicht zu recht und behörig verrichten, und das ihnen zukommende nicht gebührend thun*. Lünig, Codex Augusteus Oder Neuvermehrtes Corpus Juris Saxonici, Leipzig 1724, Teil 1, Sp. 1821-1824.

also ein Fahndungsmittel wie es tatsächlich zu seiner Zeit gegen gesuchte Verbrecher eingesetzt wurde.²² Dabei steigert sich allerdings mit jeder abgebildeten Tat die gebotene Summe für seine Ergreifung stufenweise von 5.000 auf 100.000 Taler, was selbst bei einem berühmten Kriminellen schier unglaublich erscheint, hier aber stellvertretend für dessen Renommee steht. Dass Käsebier trotz seiner Diebstähle ein hohes Ansehen bei der Bevölkerung gehabt haben soll, wird dadurch angedeutet, dass der letzte ausgehängte Steckbrief als Zeichen der Missbilligung mit einem rohen Ei beworfen wird. Die einführende Charakterisierung des Räubers bringt letztlich eine Gerichtsverhandlung zum Abschluss, in der er sich kühn, witzig und von der Autorität unbeeindruckt gibt. Von hier wird direkt auf Friedrich den Großen geblendet, den der Zuschauer zuletzt als Säugling in der Wiege bei seinen königlichen Eltern gesehen hat, und der nun mit einem Fernglas im Militärlager die Lage seines Heeres vor Prag begutachtet. Hinter ihm wartet ein untergeordneter Soldat mit den beiden Hunden, die im Gedächtnis des Preußenkönigs nahezu sprichwörtlichen Status erlangt haben. Der Schnitt dieser Sequenz stellt die Vorbestimmtheit der Lebensläufe in der Frühen Neuzeit unabhängig von den persönlichen Fähigkeiten, sondern allein durch die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Schicht vor. Damit lässt er das Ausbrechen Käsebiers aus dieser stratifizierten Welt im weiteren Verlauf der Filmhandlung noch mehr zu einem Kuriosum werden.

Nach einer weiteren kurzen Sequenz, die durch eine Unterredung der Militärführung die Ausweglosigkeit des preußischen Heeres einerseits verdeutlicht und andererseits die Verschlagenheit, Cleverness und Tapferkeit des Räuberhauptmanns, der zur Hilfe geholt werden soll, begegnen sich die beiden vorgestellten Kontrahenten einmal persönlich. In einem dunklen Zelt treten sich der von Manfred Krug verkörperte Andreas Christian Käsebier und Friedrich der Große alias Herwart Grosse gegenüber. An dem im Kerzenlicht schummrigen Setting wird durch die Bildaufteilung,

²² Vgl. Valentin Groebner, *Der Schein der Person. Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Europa des Mittelalters*, München 2004.

die die beiden Männer im Profil zentriert zeigt, die Einstellungsgröße Nah und die Beleuchtung, die nur die Köpfe erhellt, der Blick des Zuschauers wiederholt ganz auf die Gesichter der beiden in Schwarz gekleideten Männer geleitet. Sie stehen sich zu Beginn dicht gegenüber, was die verhärteten Gesichtsausdrücke betont und gleichzeitig impliziert, dass die beiden so unterschiedlichen Antagonisten hier vermeintlich auf Augenhöhe agieren. Während des Gesprächs wird allerdings diese starre Anordnung im Raum aufgelöst und dadurch vermittelt, dass Käsebier dem Preußenkönig nicht gleichrangig, sondern stets eine Nasenlänge voraus sein wird. Diese Vorahnung wird nicht nur im Verhalten der Figuren deutlich, da es dem Räuber beispielsweise gelingt, unbemerkt verschiedene persönliche Gegenstände aus dem Besitz des Preußenkönigs zu entwenden. Der Tausendsassa Käsebier, der nebenbei auch das Hobby Friedrichs – das Querflötenspielen – ebenfalls leicht beherrscht, wird zudem durch die größere und stattlichere Statur seines Darstellers, sowie die Farbwahl seines zunehmend durchscheinenden Unterkleids mit Rot und Blau gegenüber dem schlichten Schwarz Friedrichs als überlegene Hauptfigur gekennzeichnet. Die filmischen Mittel sind in diesen etwa sechs Minuten bewusst gewählt, um die Grundkonstellation des Konflikts in dem insgesamt nur mäßig unterhaltsamen Film einzuführen und dem Zuschauer den Räuber Käsebier als Identifikationsobjekt anzubieten.²³

Einen Sonderfall bildet dieses Beispiel insofern, als sich hier die Gegenfigur des Räubers auf der obersten Ebene der Kriegsführung befindet. In anderen Filmen sind gleichwohl die Verfolger der Kriminellen auch in höheren militärischen Rängen, selten aber an der Spitze des Staates angesiedelt. Gemeinsam ist diesen, dass sie häufig kopflös und wenig strategisch vorgehen, ja sogar dazu mit

²³ Vgl. Norbert Wehrstedt, Das Genre-Kino der DEFA, in: Raimund Fritz (Red.), *Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992*, Bd. 2: Essays zur Geschichte der DEFA und Filmografien von 61 DEFA-RegisseurInnen, Wien 2001, S. 91-106, hier: S. 100. Wehrstedt bezeichnet *Die gestohlene Schlacht* im Vergleich zu *Mir nach, Canaillen!* sogar als peinlich.

ihrem dargestellten Intellekt nicht in der Lage wären. Die leitenden Funktionen im Militär werden somit meist eindimensionalen Figuren zugewiesen, die sich kaum anders auszudrücken pflegen als plärrend oder beleidigend. Dennoch verhalten ihre Befehle häufig und ihre Pläne führen selten zum beabsichtigten Ziel. Beispielhaft dafür ist der Obrist von Teckel in *Das Wirtshaus im Spessart*, den Hubert von Meyerinck sehr plakativ, fast seinen gesamten Text rufend und trotzdem mit einem Augenzwinkern darstellt. Obwohl er und seine Soldaten erst nach der Vereitelung einer Meuterei gegen den Räuberanführer in dem Lager eintreffen, proklamiert der Obrist die Befreiung der von Lilo Pulver verkörperten Comtesse Franziska sofort lautstark für sich.

In *Mir nach, Canaillen!* stammen nicht nur die Gegenspieler der Hauptfigur aus den Adelshäusern Preußens und Sachsens, sondern zusätzlich wird der einzige eigentliche Raub in diesem Film von Angehörigen dieser Gesellschaftsschichten verübt. Es handelt sich dabei um eine konspirative Veruntreuung von Steuergeldern in hohem Maß. Alexander, der junge Held des Films, der aus der Bauernschaft stammt, nutzt das Wissen um diesen Betrug dazu, sich kurzfristig eine bessere Position am Hof Augusts des Starken zu verschaffen. Mit Hilfe dieses Storyverlaufs dreht der Mantel-und-Degen-Film aus der DDR den Spieß um und weist gemäß der zu Grunde liegenden sozialistischen Zielrichtung der damaligen Oberschicht, bzw. dem Adel die eigentlichen Verbrechen am Staat (und am Volk) zu, während der kleine Mann sich mit einem geringen Einkommen und einfachen Ansprüchen zufrieden gäbe, wenn man ihn nur ließe. Gerade in den DEFA-Filmen werden daher die Obrigkeiten aus Adel und Militär für Witze, oder besser: als Witzfiguren genutzt, gegenüber denen der Held aus der bäuerlichen Unterschicht als edel und talentiert erscheint. In den vorliegenden drei Filmen wird dieser übrigens immer durch Manfred Krug verkörpert. Es ist naheliegend, dass mit der Besetzung der Rolle der (Haupt-)Räuberfigur eine Marketingstrategie der Filmproduktion einhergeht. Curd Jürgens, Carlos Thompson und Manfred Krug entsprechen – unabhängig von der Physiognomie der histori-

schen Vorbilder – in nahezu klassischer Weise dem edlen, cleveren und charmanten Naturburschen, dem man als Zuschauer eher nacheifern möchte als ihn zu verurteilen. Auch David Warner, Hans Brenner und Maximilian Brückner bieten Identifikationspotential für das Filmpublikum, obwohl diese moderneren Räuberfiguren stärker als von den äußeren Umständen getrieben gezeigt werden. Die Besetzungen der Gegenspieler sind weniger namhaft, außerdem in der Regel älter, kleiner, schwächer, dicker oder glatzköpfiger als die Hauptfiguren, was ihnen im Vergleich zum Nachteil gereicht. Die Darsteller werden zudem nicht im besten Licht erscheinen gelassen und so haben die Figuren selten Gelegenheit, charismatisch oder einnehmend zu wirken.

Anders als die höheren Ränge werden die einfachen Soldaten in den Filmen zumeist als uniforme Menge, oft als subalterne Befehlsempfänger ohne eigene Einflussmöglichkeiten und hin und wieder als ebenfalls Leidtragende in der jeweiligen Situation gezeichnet. Volker Schlöndorffs *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Korbach* beschreibt außergewöhnlich nah an den zeitgenössischen Quellen einen Raubüberfall im Hessischen von 1822 und den darauf folgenden Prozess. In diesem *Aktenmäßigen Bericht* in Bild und Ton wird der Gendarm, der sich zur Kollaboration mit den dörflichen Räubern entschließt, dem Zuschauer in der gleichen Notlage wie die Delinquenten selbst vorgestellt.²⁴ Auch er ist offenbar zu arm, um eine Ehe nach seinen Vorstellungen einzugehen. Ist die Recherche noch so gründlich und der Authentizitätsanspruch bei den Filmemachern noch so hoch gewesen: Die tatsächlichen Beweggründe für die Beteiligung bei einem Verbrechen sind doch in den meisten Quellen kaum mehr im Detail zu rekonstruieren. So ist vielmehr davon auszugehen, dass Schlöndorff im Zeichen des sozialkritischen Heimatfilmes den Umstand problematisiert, dass die Kräfte der Exekutive ebenso aus der ansässigen Bevölkerung stammten und damit den gleichen

²⁴ Carl Franz, Der Post-Raub in der Subach. Begangen von 8 Straßenräubern, von denen 5 am 7. October 1824 zu Giessen durch das Schwerdt vom Leben zum Tode gebracht worden sind, Gießen 1825.

Zwängen und Misere ausgesetzt waren wie die Bauern, Tagelöhner und Handwerker. Das Schicksal des Polizisten hingegen, wie es im Film dargestellt wird, entstammt der Überlieferung. Es wird gezeigt, dass er zum Komplizen des einmaligen Postraubs wird und letztlich keinen anderen Ausweg als den Suizid sieht.

In der zweiten Folge (*Das Bataillon*) des DDR-Mehrteilers *Stülpner-Legende* lernt das Publikum einen jungen Soldaten kennen, der sich als Sympathieträger und Identifikationsobjekt eignet. Jaeki Schwarz spielt den Rekruten, der die ihm widerstrebende Aufgabe hat, Stülpner im Arrest zu bewachen. Er zeigt sich als besonnener Mann, der seinen Befehl durchaus hinterfragt. Auch äußert er im Gespräch mit Stülpner, ein blinder Gehorsam führe nur dazu, dass Gleichgesinnte gegeneinander kämpfen müssten. Er resümiert: *Alle Menschen wären gleich, wenn sie nicht bedürftig wären. Dass sie bedürftig sind, macht, dass der eine sich dem anderen unterordnen muss. Also ist das wirkliche Übel der Welt die Abhängigkeit.*²⁵ Aber er ist nicht bereit, sich über die Führung hinwegzusetzen und dem Gefangenen aktiv zu helfen. Doch löst sich die Situation glimpflich für alle Beteiligten auf, da Stülpner seinen Bewacher überlistet, aber nicht tötet oder bloßstellt, während ihm die Flucht aus dem Militärarrest gelingt. Die einfachen Soldaten werden hier als Leidensgenossen in einem verwerflichen System dargestellt. Allerdings wird der philosophierende Rekrut in diesem Film nur so kurz präsentiert, dass er doch als Ausnahme unter vorwiegend dümmlichen und farblosen Militärangehörigen gelten kann. Zuvorderst die Militäroberen werden als pöbelnde und unfähige Figuren gezeichnet. Diese Episode bestätigt zum Einen das durchgängige Urteil der Filmserie über das Militär als ‚böse‘ und stellt zum Anderen eine pauschale Verurteilung der Soldaten exemplarisch in Frage.

Ein einzelner Gendarm bestimmt in der neuen *Räuber Kneißl*-Verfilmung von Marcus H. Rosenmüller das Schicksal des Räubers in entscheidendem Ausmaß mit. Nicht zufällig ist dieser zu Beginn des Films die erste Person, die auftritt. Eine kurze Vorschau nimmt

²⁵ *Stülpner-Legende*, Timecode 00:43:20-00:43:40.

Räuber und Gendarm

dabei den Ausgang der Geschichte bereits vorweg, gleich nachdem das Kneißl zugeschriebene Zitat *Ich kann kein Unrecht leiden. Ich kann mich nicht beugen, lieber geh' ich selber zu Grunde* als moralische Zielrichtung des Filmes eingeblendet worden ist. Ohne Zweifel wird hier die Figur des Gendarms Förtsch zum Ursprung dieses besagten Unrechts und zum persönlichen Erzfeind des Filmhelden stilisiert, wenn er sowohl seine Kollegen zur Ermordung des Vaters Kneißl förmlich anfeuert, die Verhaftung des Mathias und seines Bruders leitet, außerdem dafür sorgt, dass jede weitere ehrliche Beschäftigung des Freigelassenen unmöglich wird, als auch im Finale an der actionreichen Verhaftung des Räubers teilnimmt. Die Begründung für das Verhalten des Gegenspielers wird in diesem Film rein charakterlich ausgelegt. In mehreren Sequenzen wirkt der von Thomas Schmauser gespielte Gendarm gefangen zwischen Minderwertigkeitskomplex, Geltungsbedürfnis und Rachsucht wegen eines verwundeten Ohres. Besonders dieser Verfolgungseifer, der sich im Verlauf der Geschichte zu steigern scheint, macht den Gendarm für den Zuschauer zu einem schwer begreiflichen Bösewicht, der den Räuber Kneißl kontrastiert. Wenn beide in einem Wirtshaus aufeinandertreffen und der alleinstehende, verbitterte Gendarm den fröhlich mit seiner Verlobten tanzenden Bauernburschen beleidigt und damit einen folgenschweren Eklat provoziert, werden spätestens die Sympathien des Publikums eindeutig verteilt.²⁶ Förtsch gibt in unterschiedlichen Aspekten das Gegenbild des Bauernbanditen – von der offenbar fehlenden familiären Verwurzelung über den mangelnden Rückhalt bei der Bevölkerung bis hin zur konträren optischen Erscheinung. Maximilian Brückner dagegen ist als jugendlich frischer, sonnengebräunter, blonder Bursche nicht nur das Gegenstück Schmausers, sondern besitzt übrigens auch kaum Ähnlichkeit zum fotografisch überlieferten Erscheinungsbild des echten Räubers Mathias Kneißl.²⁷ Trotz allem muss der Gendarm letztlich triumphieren, um dem Anspruch nach historischer Korrektheit zu genügen. Der Film liefert mit ihm

²⁶ *Räuber Kneißl*, Timecode 00:48:10-00:49:50.

²⁷ Heinzlmeier, Raub (wie Anm. 9), S. 33-51.

einen Sündenbock und eine Erklärung dafür, warum der sympathisch clevere, als prinzipiell gut gezeichnete Kneißl auf die schiefe Bahn geraten war und es letztlich von dort nicht mehr zurück in die Ehrlichkeit oder Freiheit schaffen konnte.

So stellt der Antagonist auch im Räuberfilm den Gegenpol des Protagonisten dar, der diesem zwar das Handeln erschwert, aber die Persönlichkeitsentwicklung der ‚Heldenfigur‘ mit prägt und diese dadurch im Storyverlauf in einem helleren Licht erscheinen lässt. Die filmischen Mittel Beleuchtung, Farben und Ausstattung unterstützen diese Wirkung. So werden durch die Uniformen ihre Träger eindeutig identifiziert und es ist Teil ihrer Charakterisierung, dass die Verfolger der Räuber ständig und ohne Ausnahme in dieser Kleidung gezeigt werden. Während sogar der Schinderhannes beispielsweise in der Lage ist, zwischen unterschiedlichen Kleidungsstücken zu wählen, um sich von einem Künstler in einer ansehnlichen Montur porträtieren zu lassen, tritt der Gendarm Adam, wie die weiteren Polizisten und Soldaten in den anderen Filmen, ausschließlich in Uniform in Erscheinung. Die erste Begegnung der beiden Männer findet just beim Straßenverkauf von Flugblättern mit eben diesem Porträt des Räuberhauptmanns statt.²⁸ Als Schinderhannes mit Wenzel (Siegfried Lowitz) und dem Grafensohn Karl (Christian Wolff) inkognito an der Verkaufsbude vorgeblich entrüstet die Meinung äußert, die Polizei solle doch in der Lage sein, dieses Unwesen zu beenden, steht ein uniformierter Gendarm neben ihm, der sich nur kurze Zeit später als Verlobter von Julchen herausstellen wird. Dieser pflichtet ihm zu seiner Aussage sogar noch bei, da er den Räuber in Krämerkleidung bei diesem flüchtigen Zusammentreffen offenbar nicht erkannt hat. Beim nächsten Aufeinandertreffen der beiden wird die Gegenüberstellung auch farblich unterstützt. Adam ist in seiner Funktion als Gendarm maßgeblich an der Suche nach der Räuberbande beteiligt.²⁹ Er trifft hier auf Julchen, die sich bei dieser Gelegenheit von ihm trennt, und gibt aus Trotz den Befehl, den blinden Vater

²⁸ *Der Schinderhannes*, Timecode 00:28:50-00:29:50.

²⁹ *Der Schinderhannes*, Timecode 00:49:40-00:52:25.

des Schinderhannes in Arrest nehmen zu lassen. In dieser Szene stehen sich die Polizisten in ihren schlecht sitzenden grünen Uniformen und die in braunen, roten und grauen Tönen gekleideten Räuber sinnbildlich gegenüber. Zudem werden Vater Bückler und Julchen zu ihrem Ex-Verlobten und seinen beiden Kollegen mit roter Weste und violetter Kleid komplementär in Kontrast gesetzt, während sie sich lautstark gegen das Vorhaben der Gendarme zu wehren versuchen.

Die filmische Darstellung des Militärs in Bild und Sprache wird ebenfalls durch die Musik gestützt. Die modernen Heimatfilme der siebziger Jahre sind insgesamt nicht von klassischer Filmmusik begleitet, sondern vorwiegend durch disharmonische Klänge und jazzige Musik, wie die von Klaus Doldinger komponierte in *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach*. Zeitgenössische Marschmusik bildet darüber hinaus das gängige akustische Element, wenn in den übrigen Filmen Soldaten in den Fokus genommen werden. So findet eine Razzia im Wirtshaus, nachdem der Schinderhannes dieses bereits verlassen hat, unter den Klängen eines Militärmarschs statt.³⁰ Besonders in den Komödien kommt es zur parodistischen Verzerrung der Märsche, die ursprünglich zu repräsentativen Zwecken wie Paraden und gleichsam zur Vertonung von Drill und Ordnung gedacht waren. Dadurch werden die Soldaten schon bei ihrem Auftritt ins Lächerliche gezogen. Ein Beispiel dafür hört man in *Mir nach, Canaillen!*, wenn ein Saxophon die Spielmannszugmelodie für die preußische Rekrutierungseinheit wiederholt unterbricht.³¹ Ähnlich wird auch in *Die gestohlene Schlacht* verfahren, wenn ein eingeführter Marsch sich plötzlich beschleunigt, als das Pferd von Friedrich II. unerwartet ausreißt.³² Die Filmmusik wird also nicht allein in dem Musical *Das Wirtshaus im Spessart* zielsicher zur Untermalung der Handlung, zur Charakterisierung der Figuren und zur Einordnung bestimmter Handlungsstränge genutzt. Hier erhält das Militär in einer späten Szene

³⁰ *Der Schinderhannes*, Timecode 00:36:35-00:37:15.

³¹ *Mir nach, Canaillen!* Timecode 00:02:44-00:03:25.

³² *Die gestohlene Schlacht*, Timecode 00:46:30-00:47:37.

einen eigenen Beitrag im Marschrhythmus, wenn die Soldaten unter der Leitung des Obristen vergeblich in dem Schloss der Comtesse nach dem Räuberhauptmann suchen (*Hier könnt' er sein, hier muss er sein, hier drin verbirgt sich der schändliche Wicht [...]*).³³ Am deutlichsten zur Kritik am Militär wird die Musik – mit einer Mischung aus zeitgenössischer und moderner Instrumentierung – in der *Stülpner-Legende* genutzt. Nicht nur, dass Manfred Krug in jeder einzelnen Folge die Gelegenheit erhält, mit mindestens einem Liedchen die ‚Moral von der Geschichte‘ gesanglich darzubieten. Auch gibt in mehreren Sequenzen eine Militäreinheit ein charakteristisches Soldatenlied zum Besten, das in der Melodieführung einer Volksweise nachempfunden ist und in der Aussage die eigene Institution als verbrecherische Einrichtung entlarvt:

*Schenkt ein, Kameraden, schlägt zu und schießt tot!
Das Leben, es zählt keinen Heller.
Wir fressen dem Bauern den Schmalz weg und Brot
und hol'n ihm den Wein aus dem Keller.
Sauft aus, Kameraden, solange' es noch schmeckt.
Es lebe der Kurfürst von Sachsen!
Wenn morgen uns kühl schon die Erde bedeckt,
soll'n Wicken und Klee aus uns wachsen.*³⁴

Ein kurzer Blick im Sinne eines Exkurses soll zum Schluss auf die beiden *Der Räuber Hotzenplotz*-Verfilmungen von 1974 und 2006 geworfen werden, die wegen ihrer Märchenhaftigkeit und der Ausrichtung auf eine kindliche Zielgruppe im Genre von den anderen Filmen des Essays abweichen.³⁵ Das Militär im engeren Sinne kommt in der Geschichte um Hotzenplotz, den Dorfpolizisten, die Großmutter, Kasperl, Seppel und den Zauberer überhaupt nicht vor. Natürlich haben die beiden Varianten des Wachtmeisters Dimpfmoser vieles gemeinsam – basieren sie doch beide auf der selben Literaturvorlage von Otfried Preußler. Am Ablauf der Story

³³ *Das Wirtshaus im Spessart*, Timecode 1:27:20-1:28:12.

³⁴ *Stülpner-Legende*, Folge 2: *Das Bataillon*, Timecode 00:03:38-00:04:16.

³⁵ *Der Räuber Hotzenplotz*, Regie: Gustav Ehmck, BRD 1974; *Der Räuber Hotzenplotz*, Regie: Gernot Roll, BRD 2006.

und damit an der Hilflosigkeit des trottelligen Polizisten wurden demnach in den audiovisuellen Adaptionen keine wesentlichen Veränderungen vorgenommen. In der älteren Verfilmung ist der von Rainer Basedow verkörperte Wachtmeister die erste Person, die der Zuschauer mittels einer kurzen Sequenz auf einem Dorffest kennenlernt, wo er seine bisherige Erfolglosigkeit gegen den Hotzenplotz verteidigt, während der Räuber ihm unbemerkt Haxe und Bier stiehlt. Im Unterschied dazu ist die Stellung Dimpfelmosers in *Der Räuber Hotzenplotz* von 2006 etwas untergeordneter. Hier beginnt der Film mit dem Raub von Großmutter's Kaffeemühle, während Kasperl und Seppel Äpfel pflücken. Erst danach, als die alte Dame um Hilfe ruft, wird die Figur des Wachtmeisters – in Gestalt von Piet Klocke – eingeführt. Schon die Besetzung der Rolle mit Kabarettisten spricht für sich. Immerhin ist Basedow aus seriösen Film- und Fernsehproduktionen bekannt, unter anderem als Darsteller des Polizisten in *Zur Sache, Schätzchen*, während Klocke in erster Linie Komödiant ist, der sich seltener als Schauspieler versucht. In Abweichung zur älteren Verfilmung fährt Dimpfelmoser alias Klocke auf seinem Fahrrad zur Lösung des Falles zunächst zu einer Wahrsagerin, was ihn endgültig als Witzfigur enttarnt. Aber er wendet sich beispielsweise den beiden Jungen auf nettere Art zu. Somit ist die Figur in den wenigen Szenen, die ihr gewidmet sind, um einiges liebenswerter ausgestaltet als im Film von 1974, in dem der Wachtmeister unter anderem spät abends betrunken aus einer Kneipe geworfen wird oder sich tagsüber gegen aufdringliche Passanten wehrt, die ihm ihre Anliegen vorbringen wollen. Im Vergleich wirkt Basedows Dimpfelmoser von 1974 stärker als ein Mann, der glaubt oder beansprucht, ernst genommen zu werden. Piet Klocke macht die gleiche Figur zu einem netten, aber unfähigen Wachtmeister, der – so oder so – für den Ausgang der Geschichte relativ unbedeutend bleibt, während Seppel und Kasperl als Identifikationsfiguren des jungen Publikums die eigentlichen Helden sind.

Resümierend muss festgehalten werden, dass das Bild des Militärs aus Perspektive der Filme, die Räuber als Helden ins Zentrum ihrer

Handlung stellen, kaum ein anderes als ein überaus kritisches ist. Im untersuchten Material kommen dabei alle filmischen Mittel zum Einsatz, um das Militär und die Polizei zum Gegenpol des Räubers auszugestalten. Das geschieht zwar nicht allein durch eindimensionale Schwarzweißzeichnung, doch der Zuschauer wird nicht im Zweifel darüber gelassen, wem seine Sympathien gelten sollen. Der Kriminelle ist stärker als ‚der Gute‘ gekennzeichnet als es der Gendarm, der nicht im Vordergrund steht, überhaupt sein könnte. Dennoch gibt es zwischen den Filmen je nach Unterhaltungsfaktor und in chronologischer Hinsicht gewisse Abstufungen in der Darstellung des Militärs. In den Komödien fungieren die Soldaten und ihre Anführer am ehesten als Witzfiguren, und in den klassischen Heimatfilmen, die sich hier an einer Räuberbiographie abarbeiten, dienen die Militärangehörigen als einzelne Gegenspieler der Hauptfigur, die deren dramatische und charakterliche Entwicklung befördern. Großenteils wird das Militär auch als gesichtslose Masse dargestellt, die lediglich zur stummen Exekutive für die Machenschaften des Adels taugt. In *Der Schinderbannes*, *Michael Kohlhaas*, *Mir nach*, *Canailles!* und *Stülpner-Legende* beispielsweise sind der Reichsgraf von Cleve-Boost, Wenzel von Tronka, der Finanzminister Augusts des Starken und der Graf von Einsiedel als die eigentlich ‚Bösen‘ zu erkennen, da sie nicht nur die Verfolgung der Räuber bzw. der unschuldig in eine Zwangslage geratenen einfachen Leute zu verantworten haben, sondern deren Probleme und Bedürfnisse mit Ignoranz strafen. Das Militär als ihr verlängerter Arm und mit naturgemäß direkterem Kontakt zu den Protagonisten aus den niederen Bevölkerungsschichten ist gleichzeitig der Reibepunkt für den zentralen Konflikt.

Unterhaltungsfilme geben Meinungsbilder ihrer Entstehungszeit wieder und so ist es aufschlussreich, in welchem dunklen Licht das Militär als Repräsentant der Staatlichkeit sinnbildlich in der Gesamtheit der betrachteten Filme erscheint. Gerade anhand der Darstellung historischer Phänomene und Ereignisse kann auch implizit zu aktuellen gesamtgesellschaftlichen Problemstellungen Position bezogen werden. In chronologischer Abfolge betrachtet macht es

Räuber und Gendarm

den Eindruck, dass die früheren Filme der vorliegenden Auswahl in ihrer Schilderung der historischen Rahmenbedingungen stärker auf die sozioökonomischen Missstände abheben. *Der Schinderhannes* nennt die napoleonische Herrschaft mehrfach explizit als Ursache der prekären Verhältnisse, wohingegen sein persönlicher Rivale, der Gendarm Adam, letztlich sogar noch zum Helfer mutiert, indem er die Räuber im entscheidenden Moment nicht verhaftet, sondern ihnen einen Ratschlag zur Flucht gibt.³⁶ Die Filme der 1970er Jahre üben am deutlichsten Kritik an den politischen und sozialen Bedingungen, indem sie diese als Grund für das kriminelle Verhalten präsentieren. Damit stellen sie einen Gegenwartsbezug zu der Zeit ihrer Produktion her, was durch Faktoren wie die moderne Musik, die Verbindung mit Nachrichtenbildern und einen dokumentarischen Anstrich gezielt unterstützt wird. Dagegen ist in dem jüngsten Film der Auswahl, *Räuber Kneißl*, die Sozialkritik dadurch ausgespart, dass der Kernkonflikt als eine geradezu ausschließlich persönlich-individuelle Auseinandersetzung konstruiert wird. Die Rede kommt zu keinem Zeitpunkt auf die gesellschaftliche Situation, sondern die gesamte Schuld wird Gendarm Förtsch zugewiesen. Um diese Feststellung über die Unterschiede der Filme am Anfang und am Ende des Untersuchungszeitraums allerdings zu einer allgemeinen These zu erheben, ist die Materialzusammenstellung zu knapp, da es an weiteren modernen Bearbeitungen des frühneuzeitlichen Räuberthemas fehlt. Festgehalten werden kann jedoch durchaus, dass die Filme mit all ihren zur Verfügung stehenden Mitteln den Räuber als positiv konnotieren, der unabsichtlich oder aus nachvollziehbaren Beweggründen heraus kriminelle Taten begeht. Die jeweiligen militärischen Gegenspieler dienen in den filmischen Räubergeschichten vor allem dazu, die Heldenfiguren zu spiegeln.

³⁶ Entsprechend wird *Der Schinderhannes* wie auch *Das Wirtshaus im Spessart* in der filmhistorischen Forschung mitunter als eskapistisch bezeichnet, da diese Filme *Raum für Phantasien individuellen Widerstands [eröffneten]*. Sabine Hake, *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*, Reinbek 2004, S. 191.

Heinrich Lang

Der italienische *condottiero* im Film.

Historische Authentifizierung und die verfilmte Kriegsführung
des Giovanni *dalle Bande Nere*¹

Einführung

Die emblematischen Figuren der italienischen Renaissance haben seit den Anfängen der bewegten Bilder Eingang in den Film gefunden.² Die ebenso gewalttätigen wie intriganten Fürsten der italienischen Kleinstaaten und die *condottieri*, die Söldnerkapitäne, haben Drehbuchautoren sowie Regisseure fasziniert und zu mehr oder weniger publikumswirksamen Historienfilmen Anlass gegeben. Gleich welcher Stoff dabei verfiel, selten hegten die Filmemacher, die sich der italienischen Renaissance im allgemeinen oder den *condottieri* im besonderen zuwandten, die Ambition, dem Publikum innovative oder stilprägende Streifen zu präsentieren.³ Vielmehr unterhalten die Filme, die sich um verruchte Protagonisten wie die Borgias, die den *condottieri* artverwandten Konquistadoren oder die Söldnerführer drehen, und transportieren, nach Möglichkeit und wenn überhaupt, eine gängige, stereotypisierende Ideologie respektive Botschaft.

¹ Dieser Aufsatz hätte ohne die Hilfe meiner Freunde Peter Hartig und Jörn Glasenapp nicht geschrieben werden können; beiden danke ich für ihre praktischen und film- bzw. kinowissenschaftlichen Anregungen und ihre konstruktive Kritik.

² Bei der Prägung des Epochenbegriffs der italienischen Renaissance hat Jacob Burckhardt eben die Charakterzüge der Fürsten, die sich zumeist selbst als Söldnerkapitäne verdingten, typologisiert und den politisch-höfischen Ränkespielen sowie der oft gewaltsam geäußerten Skrupellosigkeit dieses Menschentypus emblematische Bedeutung zugemessen: Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Ein Versuch, 11. Aufl., Stuttgart 1988 [zuerst: 1922/1869], S. 12-21.

³ Folglich erscheinen solche Filme nicht in einschlägigen Filmlexika, die eine Auswahl an kineastischen ‚Höhepunkten‘ treffen: Steven Jay Schneider (Hrsg.), *1001 Filme. Die besten Filme aller Zeiten*. Ausgewählt und vorgestellt von internationalen Filmkritikern. Übersetzt von Maja Ueberle-Pfaff und Sabine Grebing, Zürich 2004.

Aufwändige Kostümierung und farbenprächtige Schlachtenszenen bilden zwei wesentliche Komponenten des cineastischen Spektakels, in welchem italienische *condottieri* eine wichtige Rolle spielen. Die detailverliebte Darstellung von Armierungen – Rüstungen sowie Hieb-, Stich- und Feuerwaffen – und die Inszenierung kriegerischer Auseinandersetzungen in offenen Feldschlachten, Scharmützeln oder Zweikämpfen gehören zur Ausstattung dieser Filme nicht weniger als höfisches Geschehen, amouröse Verhältnisse und das durchtriebene Intrigenspiel. In der jüngeren Zeit aber haben Filmemacher zunehmend Aufmerksamkeit der Absicht gewidmet, in ihren filmischen Erzeugnissen Geschichte zu erzählen und historische Authentizität darzustellen. Auf diese Weise verschmelzen die Arbeitsbereiche des Drehbuchautors und des Regisseurs mit der Tätigkeit des Historikers.⁴

Da es sich bei diesen filmischen Instrumenten – etwa der an die Erzählzeit angepasst wirkenden Requisite – um Erzählformen handelt, die auf historische Authentifizierung zielen, stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von ‚tatsächlicher‘ Geschichte, der Narrativität von Geschichte und Geschichte im Film. Dies geschieht unter der Doppelperspektive von Geschichte als Gegenstand des Films – Filme als Texte über Geschichte – und die Geschichtlichkeit von Filmen selbst – Filme als Quellentexte.⁵

Im vorliegenden Aufsatz soll die medienwissenschaftliche Aufgabenstellung, Geschichte im Film für die Geschichtswissenschaft fruchtbar zu machen, an einem konkreten Stoff und in einer spezifischen Dimension bearbeitet werden: der italienische *condottiero* im

⁴ Ausgesprochen niveauvoll widmet sich Robert Rosenstone diesen Überlegungen, in wieweit der Film nicht ein weiteres Medium der rekonstruierenden Darstellung von Geschichte ist, dazu die Diskussion weiter unten: Robert A. Rosenstone, *History on Film/ Film on History*, Harlow/UK 2006, S. 8; S. 12.

⁵ Rainer Rother, *Der Historiker im Kino*, in: ders. (Hrsg.), *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*, Berlin 1991, S. 7-16, hier S. 11. Lionel Gossman, *Between History and Literature*, Cambridge/Mass. u.a. 1990, S. 292: Gossman folgert aus seinen Überlegungen zur Rationalität der Geschichtsschreibung die Charakteristik des Narrativs (*narrative is an essential and not an accidental characteristic of historiography*). Vgl. Rosenstone, *History on Film* (wie Anm. 4), S. 6 u. 12.

Film und die Verfilmung der entsprechenden historischen Kriegsführung. Als Repräsentant der filmischen Figur des Söldnerkapitäns – verhasst, verklärt und verkannt – soll der legendenumwobene Giovanni de' Medici, genannt *dalle Bande Nere*, vorgestellt werden. Er ist Protagonist in vier verschiedenen Verfilmungen, die jeweils einer filmgeschichtlichen Epoche zuzuordnen sind. Vergleichsbeispiele sind die kaum weniger sagenumwobenen Borgia, der zwielichtige Christoph Kolumbus (Cristoforo Colombo) oder weitere Medici wie in *Il Sacco di Roma*⁶ oder in *Lorenzino de' Medici*⁷: Sowohl der Abenteurer-Krieger und das Renaissance-Scheusal als auch die Spielarten des Kriegs – das Handwerk der militärischen Gewalt – werden in solchen Filmen thematisiert oder zumindest angeschnitten.⁸ Insbesondere die filmische Behandlung der Kriegsführung durch italienische Söldnerkapitäne soll in den Blick genommen werden, um nach der spezifischen Leistungsfähigkeit des Films für die Erzählung historischer Geschehnisse und Tendenzen zu fragen.

Kriegsfilme – und als historische Kriegsfilme werden die hier behandelten Filme trotz definitorischer Engführungen des Genres behandelt⁹ – nehmen ihre Brisanz aus dem politischen Kontext, dessen sinnstiftende Kraft auf den Schlachtfeldern verblasst. Daher

⁶ *Il sacco di Roma*, Italien, 1953, Regie [künftig: R]: Ferruccio Cerio; Englisch erschienen als *The Barbarians* (1958), <http://www.imdb.it/title/tt0046263/> (zuletzt am 06.01.2012).

⁷ *Lorenzino de' Medici*, Italien, 1935, R: Guido Brigone; <http://www.imdb.it/title/tt0026648/> (zuletzt am 06.01.2012).

⁸ Gian Piero Brunetta, *Il Rinascimento sullo schermo: uno sguardo policentrico*, in: Marcello Fantoni (Hrsg.), *Il Rinascimento italiano e l'Europa. 1: Storia e storiografia*, Venezia 2005, S. 637-663, hier S. 638f.

⁹ Die Filmwissenschaft schliesse mit ihren Definitionskriterien Filme über die Kriege der Renaissance aus: Thomas Klein, Marcus Stiglegger, Bodo Traber, Einleitung, in: dies. (Hrsg.), *Filmgenres. Kriegsfilm*, Stuttgart 2006, S. 9-28, hier: S. 10. Vgl. in ähnlicher Verengung – aber mit sehr guter filmgeschichtlicher Analyse: Gerhard Paul, *Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodische Überlegungen*, in: Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hrsg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, München 2003, S. 3-76.

sind die meisten Kriegsfilme zugleich ‚Antikriegs‘-Filme.¹⁰ Die anthropologisch-historische Verschränkung von kriegerisch-militärischer Auseinandersetzung und politisch-diplomatischen Verflechtungen, die das Sinnpotential für das ge-/verfilmte Geschehen generiert, gilt für die Söldnerkriege der Postmoderne, nicht minder für diejenigen des 16. Jahrhunderts.¹¹ Während ein guter Teil der Verfilmungen des Stoffes der italienischen *condottieri* dem Abenteuerfilm zugerechnet werden kann, bietet sich die Perspektive auf die Inszenierung von Kriegshandlungen und deren technologischer Umsetzung durch entsprechende Armierung bei den *condottieri* im Film an. Dadurch erscheinen die Söldnerführer und ihre Heere als Repräsentanten des Kriegs in einem anderen historischen und technologischen Kontext als die ‚modernen‘ sowie ‚postmodernen‘ Nachfahren und verweisen zugleich auf sich wandelnde Kriegsbilder.¹²

Das Vorhaben des Aufsatzes gliedert sich in drei Kapitel, in denen zwar die historischen Grundlagen als Voraussetzung für die Einzelanalyse von Historienfilmen und deren Tragfähigkeit für den historiographischen Diskurs herausgearbeitet werden. Dabei wird aber auf eine detaillierte Rekonstruktion der ‚historischen Figuren‘ der *condottieri* im allgemeinen und Giovanni *dalle Bande Nere* im besonderen weitgehend verzichtet.¹³

¹⁰ Vgl. zur semantischen und strukturellen Widersprüchlichkeit des *Anti-Kriegsfilms* und damit zur Definition des Antikriegsfilms: Burkhard Röwekamp, ‚Peace Is Our Profession‘ – Zur Paradoxie von Antikriegsfilmen, in: Heinz-B. Heller, Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle (Hrsg.), *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, Marburg 2007, S. 141-154.

¹¹ Herfried Münkler, *Die neuen Kriege*, Reinbek/b. Hamburg 2002. Vgl. Heinrich Lang, Herfried Münkler über den Krieg. Eine Rezension des politiktheoretischen Buches „Über den Krieg“ und eine Bewertung der Ansätze Münklers aus Sicht der Geschichte der Frühen Neuzeit, in: *Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit* 8 (2003), S. 51-59.

¹² Ausdrücklich verweisen auf den Wandel des Kriegsbildes in Film: Stefan Machura, Rüdiger Voigt, Einleitung, in: dies. (Hrsg.), *Krieg im Film*, Münster 2005, S. 1-21, hier S. 11 f.

¹³ Die *faktischen* Grundlagen als Folie für die Analyse der aus dem entsprechenden Stoff gedrehten Filme erklärt Annerose Menninger zur methodischen Voraussetzung für die Interpretation von *Historienfilmen*: Annerose Menninger,

Das erste Kapitel trägt die Verfilmungen von Giovanni *dalle Bande Nere* zusammen, damit der Wandel der filmischen Adaptionen des Stoffes nachgezeichnet werden kann. Hierbei tritt in besonderem Maße die Veränderung der Sichtweise des Handwerks des Krieges und der menschlichen Geschicke in militärischen Konflikten hervor.

Die Narrativität und die filmischen Instrumente der Authentifizierung werden im zweiten Kapitel am Beispiel der Verfilmungen Giovanni *dalle Bande Neres* mit Augenmerk auf die Darstellung des Krieges im Film eingehend untersucht. Gerade die jüngste Verfilmung der letzten Tage im Leben des Giovanni de' Medici in *Il mestiere delle armi*¹⁴ gibt Anlass zur Diskussion von Historie im Kino und die Genre-Diskussion über Kriegsfilm.

Im abschließenden dritten Kapitel werden die Ergebnisse vor dem Hintergrund der medienwissenschaftlichen Diskussion interpretiert.

Historienfilme als Geschichtsvermittler. Kolumbus und Amerika im populären Spielfilm, Stuttgart 2010, S. 34-37. Vergleichbar: John E. O'Connor, History in Images/ Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past, in: *American Historical Review* 93 (1988), S. 1200-1209. Vgl. ders., Image as Artifact: An Introduction, in: ders. (Hrsg.), *Image as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television*, Malabar 1990, S. 1-9. Vgl. Marcia Landy, Introduction, in: dies. (Hrsg.), *The Historical Film. History and Memory in Media*, New Brunswick/N. J. 2001, S. 1-22. Zur Verbindung der etablierten Zugriffe der Geschichtswissenschaften auf den Film (1. Film als historische Quelle, 2. Darstellung von Geschichte im Film, 3. Beschäftigung mit Filmgeschichte): Hilde Hoffmann, *Geschichte im Film – Film und Geschichte*, in: Sabine Horn, Michael Sauer (Hrsg.), *Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen*, Göttingen 2009, S. 135-143, hier S. 137 f.

¹⁴ *Il mestiere delle armi*, Italien/ Frankreich/ Deutschland, 2001, Historienfilm, in Farbe, R/ Buch: Ermanno Olmi, Produzent: Luigi Musini/ Roberto Cicutto, Kamera: Fabio Olmi, Kostüm: Francesca Sartori, Szenographie: Luigi Marchione, Musik: Fabio Vacchi, Darsteller: Hristo Jivkov (Joanni de' Medici), Stimme Joannis: Giovanni Crippa), Sergio Grammatico (Federico Gonzaga), Dimitar Rachkov (Luc'Antonio Cuppano, Giovanni Kommandant), Dessy Tenekedjieva (Maria Salviati de' Medici), Sandra Ceccarelli (Nobildonna di Mantova), Fabio Giubbani (Matteo Cusastro, Botschafter Federico Gonzagas), Sasa Vulicevic (Pietro Aretino), Michele Zattara (Palafreniere di Joanni); http://it.wikipedia.org/wiki/Il_mestiere_delle_armi (zuletzt am 06.01.2012).

tiert, um auf die Fähigkeit des Films, den italienischen *condottiero* und seine Kriegsführung zu behandeln, zu verweisen.

Mit *condottieri* betitelt man die unter Vertrag militärische Dienste leistenden Söldner und Söldnerkapitäne, die vom späten 14. Jahrhundert bis zu den Italienkriegen zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Kriegsführung der italienischen Renaissance prägten.¹⁵ Die bekannten Söldnerkapitäne stammen wie Giovanni de' Medici aus geadelten Familien bzw. aristokratischen Kleinfürstendynastien und sicherten sich ihre soziale sowie ökonomische Existenz durch strategische Vorteile und monetäre Gewinne, die sie aus ihren besoldeten Einsätzen zogen.¹⁶ Obschon sich Giovanni de' Medici, der als Sohn der Herrin von Imola-Forlì, Caterina Sforza, und Giovanni de' Medicis 1498 zur Welt kam, nicht wesentlich von ehrgeizigen Adligen seines Alters unterschied, genoss er alsbald einen legendären Ruhm und wurde zu einer entscheidenden Figur für die Legitimation der heroischen Dynastiebildung seines Sohnes Cosimo, ab 1537 erster Herzog der Toskana.¹⁷ Seine innovative Leistung bestand weniger im Einsatz der leichten Reiterei (wie üblicherweise behauptet), vielmehr entwickelte er eine schlagkräftige und gefürchtete Infanterie im beginnenden Piken- und Schusszeit-

¹⁵ Michael Mallett, *Mercenaries and their Masters. Warfare in Renaissance Italy*, London u.a. 1974; ders., *Mercenaries*, in: Maurice Keen (Hrsg.), *Medieval Warfare. A History*, Oxford 1999, S. 209-229; ders., *I condottieri nelle guerre d'Italia*, in: Mario Del Treppo (Hrsg.), *Condottieri e uomini d'arme nell'Italia del Rinascimento*, Napoli 2001, S. 347-360; ders., *The Transformation of War, 1494-1530*, in: Christine Shaw (Hrsg.), *Italy and the European Powers. The Impact of War, 1500-1530*, Leiden u.a. 2006, S. 3-22.

¹⁶ Heinrich Lang, *Condottieri im Italien des 15. und 16. Jahrhunderts. Zu Politik und Ökonomie des Krieges der Republik Florenz am Beginn der Frühen Neuzeit*, in: Stig Förster, Christian Jansen, Günther Kronenbitter (Hrsg.), *Die Rückkehr der Condottieri? Krieg und Militär zwischen staatlichem Monopol und Privatisierung: Von der Antike bis zur Gegenwart*, Paderborn u.a. 2010, S. 91-110. Heinrich Lang, *Cosimo de' Medici, die Gesandten und die Condottieri. Diplomatie und Kriege der Republik Florenz im 15. Jahrhundert*, Paderborn u.a. 2009, S. 327-330, S. 351-353, S. 355-370.

¹⁷ Maurizio Arfaoli, *Medici, Giovanni de' (Giovanni dalle Bande Nere)*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* [künftig: DBI], Bd. 73, Roma 2009, S. 67-70.

alter.¹⁸ Der Beiname *dalle Bande Nere* wurde Giovanni im Nachhinein und fälschlich zudem verliehen: Nach seinem Tod am 30. November 1526 hefteten sich die Söldner seiner einstigen Kompanie schwarze Bänder an.¹⁹ Am Anfang der mythischen Überhöhung steht Pietro Aretino (1492-1556)²⁰, der die letzten Tage Giovannis miterlebt und literarisch verarbeitet hat.²¹ Auch nach dem Ende der Medici-Dynastie (nach 1737) erfuhr Giovanni *dalle Bande Nere* ein heldenhaftes Nachleben, wobei er zunächst Hauptdarsteller historisierender Romane des 19. Jahrhunderts war und dann schließlich als Vorbild Benito Mussolinis erhalten musste.²²

1. Die Figur Giovanni dalle Bande Nere im Film

Die Filmographie des *condottiero* Giovanni de' Medici hebt an im Zusammenhang mit der romanhaften und mythenriefenden Verehrung durch die Literatur des italienischen Risorgimento. Noch vor dem ersten Weltkrieg betritt Giovanni *dalle Bande Nere* als Hauptfigur eines Stummfilms die Bühne des Kinos. In der Folge muss er sich auch als filmischer Protagonist der vereinnahmenden Erzählung des Faschismus beugen. Während er nach dem Zweiten Weltkrieg zum Helden des mediokeren italienischen Kinos aus

¹⁸ Maurizio Arfaio, *The Black Bands of Giovanni. Infantry and Diplomacy during the Italian Wars (1526-1528)*, Pisa 2005, S. XIII f., S. XVI.

¹⁹ Ebd., S. XIII f., S. XVI: Die falsche Geschichte der *Bande Nere* ist einzig in den *Mémoires* von Martin du Bellay zu lesen.

²⁰ Giuliano Innamorati, Aretino, Pietro, in: DBI, Bd. 4, Roma 1962, S. 89-104, hier S. 94: Begleitung Giovanni *dalle Bande Neres* bis zum Tod und Verweis auf den Brief an Francesco degli Albizzi, in dem Aretino auf die letzten Stunden Giovannis zu sprechen kommt.

²¹ Carlo Milanese, Lettere inedite e testamento di Giovanni de' Medici detto delle Bande Nere con altri di Maria e di Iacopo Salviati di principi, cardinali, capitani, familiari e soldati raccolte dal cav. Filippo Moisé, in: *Archivio Storico Italiano* 7 n.s. (1858), S. 3-48; 8 n.s. (1858), S. 4-40; 9 n.s. (1859), S. 3-29, S. 109-147, hier Nr. 173: Pietro Aretino an Francesco degli Albizzi, 10. Dezember 1526.

²² Ilaria Taddei, *Il fantasma del Principe. La figura di Giovanni delle Bande Nere tra Illuminismo e Fascismo*, in: Mario Scalini (Hrsg.), *Giovanni delle Bande Nere*, Firenze 2001, S. 273-309, hier S. 273-294. Vgl. Peter Ihring, *La figura del condottiero del romanzo storico risorgimentale*, in: *Studi italiani* 4 (1992), S. 83-101.

Massenproduktion wird, erleidet er im neuen Jahrtausend die Entzauberung als zentraler Darsteller eines historistisch anmutenden Anti-Kriegsfilms. Somit reflektiert die Filmographie dieses speziellen Söldnerkapitäns zum einen die Entwicklung des Mythos' der *condottieri* der Renaissance, zum anderen aber auch die Geschichte des Kriegs- und Historienfilms. Daher soll in diesem Kapitel eben diese Filmographie vorgestellt und kontextualisiert werden.

Die erste Verfilmung datiert zurück auf die Frühphase des Kinos.²³ Mario Caserini brachte *Giovanni dalle Bande Nere* im Sommer 1910 in die Kinosäle.²⁴ Von diesem schwarz-weißen, kurzen Stummfilm existieren nur noch einzelne Photographien.²⁵ Der Regisseur, Mario Caserini (1874-1920), spezialisierte sich auf Kostümfilm: Nach dem unrühmlichen Verlauf seiner Theaterkarriere wandte er sich dem Schauspiel auf der Leinwand zu. Mit *Pierrot innamorato* feierte er 1906 sein Debut als Regisseur. Er widmete sich vornehmlich der Verfilmung von klassischen Stoffen der Literatur und historischen Themen. Damit frönte er einer Tendenz des frühen italienischen Films.²⁶ Die Kritik reagierte auf seine künstlerischen Erzeugnisse eher zurückhaltend, weil man seine Filme als Stereotypen getränkt und romanzenhaft abqualifizierte. *Giovanni dalle Bande Nere* wurde von der *Società Italiana Cines*, deren künstlerischer Leiter Caserini seit 1907 war, produziert. In der weiblichen Hauptrolle erschien die Schauspielerin Maria Adele Gasperini, die Caserini 1911 ehelich-

²³ Zur eher holprigen Entwicklung von Produktionsfirmen in der Toskana in den ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts: Aldo Bernardini, *Avventure di nobili e nobildonne. Il primo cinema italiano in Toscana*, in: Luca Giannelli (Hrsg.), *La Toscana e il cinema*, Firenze 1994, S. 153-163, hier S. 157-160.

²⁴ *Giovanni dalle Bande Nere*, Italien, 1910, Kurzfilm, sw, stumm, R: Mario Caserini, Szenographie: Arrigo Frustra, Produzent: Società Italiana Cines; Darsteller: Dante Cappelli, Maria Caserini, Fernanda Negri Pouget, Amieto Novelli, Amieto Palermi. In den USA im September 1910 unter *Giovanni of Medici* erschienen, <http://www.imdb.it/title/tt0177810/> (zuletzt am 06.01.2012).

²⁵ Taddei, *Il fantasma del Principe* (wie Anm. 22), S. 306 f.

²⁶ Christian Kiening, *Mittelalter im Film*, in: Christian Kiening, Heinrich Adolf (Hrsg.), *Mittelalter im Film*, Berlin u.a. 2006, S. 3-101, hier S. 19. Einführend: Marcia Landy, *Italian Film*, Cambridge 2000, Kapitel 1.

te.²⁷ Caserinis Streifen *Gli ultimi giorni di Pompeii* (bekannt geworden unter dem Titel *Last Days of Pompeii*) von 1913 wurde demgegenüber aufwändiger gedreht und hatte kommerziellen Erfolg.²⁸

Die zweite Verfilmung geht auf Luis Trenker zurück: Der aus Gröden stammende Alois Franz Trenker (1892-1990), der zwischen Dezember 1935 und Januar 1936 in den toskanischen Studios von Tirrenia an einem ‚Proto-Spaghetti-Western‘ gearbeitet hatte²⁹, übernahm im Auftrag der *Ente Nazionale Industrie Cinematografiche* und dem *Consorzio Condottieri* die Regiearbeit und die Hauptrolle als Giovanni de’ Medici im 1937 publizierten Film *Condottieri*.³⁰ Hierbei handelt es sich um eine großzügige Adaption der Biographie Giovanni *dalle Bande Nere*, der hier die *Bande Nere* ins Leben rief – in der vagen Absicht, Italien von der Fremdherrschaft anderer Mächte zu befreien und zu einigen. Der *condottiero* Malatesta indes gibt als Antagonist das Bild des unzuverlässigen, windigen und verräterischen Söldnerkapitäns ab. Der Rat von Florenz und der Papst stellen sich den Plänen Giovanni entgegen, Giovanni lässt allerdings von seinen Attacken gegen Rom ab, ehelicht Maria Salviati und stirbt in einer von Malatesta sowie dessen zusammengewürfelten

²⁷ Roberta Ascarelli, Caserini, Mario, in: DBI, Bd. 21, Roma 1978, S. 337-339.

²⁸ *Gli ultimi giorni di Pompeii*, Italien, 1913, R: Mario Caserini, <http://www.imdb.it/title/tt0003489/> (zuletzt am 06.01.2012). Anett Werner, Kathrin Nachtigall, Moving Antiquity. Antike Welten im Stummfilm. Ancient Worlds in Silent Cinema. Internationale Tagung veranstaltet vom SFB 644 Transformation der Antike, Humboldt-Universität zu Berlin, in Kooperation mit der University of Bristol und dem Zeughaus-Kino (DHM), Berlin, 18. bis 19. März 2011, in: AHF-Informationen, Nr. 075 vom 20. 4. 2011.

²⁹ Piero Mechini, Cinecittà a Bocca d’Arno. Gli studi Pisorno di Tirrenia, in: Luca Giannelli (Hrsg.), *La Toscana e il cinema*, Firenze 1994, S. 199-214, hier S. 205.

³⁰ *Condottieri*, Italien/ Deutschland, 1936/37, Spielfilm, sw, R: Luis Trenker, Werner Klingler, Buch: Luis Trenker, Kurt Häuser, Mirko Jelusich, Kamera: Albert Benitz, Montage: Giuseppe Becce, Produzent: *Ente Nazionale Industrie Cinematografiche/ Consorzio Condottieri* (dt. Heinrich Schier). Zu *Condottieri* im Kontext der Biographie Luis Trenkers: Stefan König, Florian Trenker, Bera Luis. *Das Phänomen Luis Trenker. Eine Biographie*, München 2006, S. 177-183.

Söldnerhaufen aufgenötigten Schlacht (die Giovannis Truppen letztlich gewinnen).³¹

Der propagandistisch aufgeladene Film zeigt Massen- und Schlachtenszenen (an denen 60 Mann der SS-Division Leibstandarte *Adolf Hitler* und von der italienischen Heeresleitung abkommandierte 1.500 Infanteristen sowie 500 Reiter nebst einer Pionierkompanie mitwirkten) und diente den Interessen Benito Mussolinis, der seinerseits das Kino für eine schlagkräftige Waffe (*il cinema è l'arma più forte*) hielt. Insofern lässt sich dieser Streifen als ‚gelungenes‘ Beispiel für den ‚italienischen Film im Faschismus‘ sehen. Die Botschaft des Filmes zeigt sich in der antiindividualistischen Umdeutung der protonationalen Gemeinschaft eines vermeintlichen Mittelalters. Obschon Trenker in dieser Rolle auf Deutsch sprach, überarbeitete man das Werk für eine deutsche Version mit deutschen Schauspielern. Das heroische Narrativ des Giovannis von Luis Trenker kann sowohl als Lesart der vaterländischen Erhebung mit der Zentralfigur Adolf Hitlers als auch der finalen Einigung Italiens durch Mussolini gedeutet werden.³² Auf der Seite des Reiches engagierte sich die *Tobis-Rota* als Produzentin. Im Mai 1936 wurden die entsprechenden Verträge zwischen der italienischen *Ente Nazionale Industrie Cinematografiche* und dem *Consorzio Condottieri* sowie der deutschen *Tobis-Cinema* unterzeichnet. Adolf Hitler hatte dies zunächst begrüßt, zeigte sich dann aber massiv verärgert, weil er den Film für klerikal hielt.³³

Luis Trenker, der selbst am Drehbuch für *Condottieri* geschrieben hatte, bezog sich ausdrücklich auf Söldnerkapitäne wie Giovanni

³¹ Bettina Bildhauer, *Filming the Middle Ages*, London 2011, S. 153 f.

³² Ebd., S. 152-154.

³³ Taddei, *Il fantasma del Principe* (wie Anm. 22), S. 307. BZ am Mittag, Berlin, 6. 5. 1936, abgedruckt: Florian Leimgruber (Hrsg.), Luis Trenker, Regisseur und Schriftsteller. Die Personalakte Trenker im Berlin Document Center, Bozen 1994, S. 31. Zu den Eingriffen in den Schnitt des Films aufgrund von Hitlers und Goebbels Kritik: Franz A. Birgel, Luis Trenker: A Rebel in the Third Reich? *Der Rebell, Der verlorene Sohn, Der Kaiser von Kalifornien, Condottieri, and Der Feuertenfel*, in: Robert C. Reimer (Hrsg.), *Cultural History through a National Socialist Lens: Essays on the Cinema of the Third Reich*, Rochester/NY 2000, S. 45-64, hier S. 49.

dalle *Bande Nere*, Colleoni und Gattamelata als ungleich ‚herrlichere, kühnere und großzügigere‘ Figuren, die er zum Leben zu erwecken gedachte.³⁴ Giovanni de’ Medici diene beim vermeintlichen Streben nach einem ‚einigen Vaterland‘ als Gegenbild zur genussüchtigen und prachtverliebten Adelswelt im Italien der Renaissance.³⁵ Über die Glaubwürdigkeit der Figuren und die schauspielerische Verwirklichung dieses Anspruches mochte man indes geteilter Meinung sein.³⁶ Trenker, der in *Condottieri* nicht auf die Metaphorik landschaftsszenischer Gebirgsbilder verzichtet³⁷, wandte sich im Anschluss wieder dem eigentlichen Gebirgsstreifen zu.³⁸

Die dritte Fassung der Materie ist von 1956: Der Regisseur Sergio Grieco (1917-1982)³⁹ drehte *Giovanni dalle Bande Nere* auf der Grundlage des gleichnamigen Romans von Luigi Capranica (1821-1891).⁴⁰ Der Film kam 1958 in die Kinosäle, in der Bundesrepublik unter dem Titel *Die schwarzen Ritter von Borgoforte*, in den USA erst 1960 unter dem ebenso selbstredenden wie paradoxen Titel *The Violent Patriot*.⁴¹ Mit diesem Streifen fügte sich Sergio Grieco, der in

³⁴ Zeitungsausschnitt vom 28. 4. 1936: Leimgruber, Luis Trenker (wie Anm. 33), S. 29.

³⁵ BZ am Mittag, Berlin, 6. 5. 1936, abgedruckt: ebd., S. 31.

³⁶ Vgl. L. Fickeisner, 3. 4. 1937, an die Reichsfilmüberwachungsstelle, abgedruckt: ebd., S. 41: *Die Rolle, die er in Condottieri spielt, glaubt ihm doch kein Mensch, dieser lächelnde, junge Mann, ohne Größe, Hobeit u. Würde, hat doch keine Führeigenschaften. Sein Gegenspieler, der Malatesta, der ja, er keineswegs.*

³⁷ Bildhauer, *Filming the Middle Ages* (wie Anm. 31), S. 154-159.

³⁸ König, Trenker, Bera Luis (wie Anm. 30), S. 183 f.

³⁹ Roberto Poppi, *Dizionario del cinema italiano. I registi dal 1930 ai giorni nostri*, Roma 1993, S. 130 f.

⁴⁰ Vgl. zu literarischen Impulsgebern des 19. Jahrhunderts: Kiening, *Film im Mittelalter* (wie Anm. 26), S. 37 f. Alessandra Briganti, Capranica, Luigi, in: *DBI*, Bd. 19, Roma, 1976, S. 158-160, hier S. 159.

⁴¹ *Giovanni dalle Bande Nere*, Italien, 1956, Abenteuerfilm, in Farbe, R: Sergio Grieco, Produzent: Ottavio Poggi, Buch: Luigi Capranica, Ottavio Poggi, Kamera: Alvaro Mancori, Szenographie: Ernest Kromberg, Darsteller: Vittorio Gassman (Giovanni de’ Medici), Anna Maria Ferrero (Anna), Silvio Baglioni (Lumaca, il servo gobbo), Ubaldo Ley (Stefano, padre di Anna), Constance Smith (Lady Emma), Gérard Landry (Gasparo, il traditore): *Giovanni dalle Bande Nere*, <http://www.imdb.it/title/tt0049262/> (zuletzt am 06.01.2012). Die deutsche DVD unter dem Titel *Die Schwarzen Ritter von Borgoforte* ist offenbar mit der alten, miserablen Tonspur (Fernschfassung?) versehen. Die Politik des

besonderem Maß auf Kostüm- und später vor allem auf Sandalenfilme setzte, in die Reihe wenig anspruchsvoller Abenteuerfilme italienischer Prägung ein.⁴² Im selben Jahr (1956), davor, entstand unter Griecos Regie auch der Ritterfilm *Lo spadaccino misterioso* (deutsch: *Der geheimnisvolle Ritter von Montferrat*, auch *Der schwarze Capitano*), der bereits 1956 in Italien, 1957 in Deutschland anlief.⁴³

Im Mittelpunkt des Plots von *Giovanni dalle Bande Nere* steht die Liebesbeziehung, die Giovanni zur Lady Emma hegt: Der Verrat von Giovanni's Unterkapitän Gaspar führt zur Plünderung von Caravaggio durch die gierigen Söldnerhaufen und schließlich zur Niederlage bei Borgoforte, wo es dem wagemutigen Giovanni und seinen treuen Männern nicht gelingt, das kaiserliche Heer unter der Führung von Georg von Frundsberg aufzuhalten. Entsprechend den italienischen Klischees blamieren sich die ebenso verschlagenen wie arroganten französischen Generäle und Gesandten, während die tapfersten Söldner *Giovanni dalle Bande Neres* unter dem Kommando ihres Söldnerkapitäns mit entblößtem Oberkörper einen mutig vorgetragenen, mit dem Schwert ausgefochtenen Überraschungsangriff gegen die kanonenbewehrte Stellung des Heeres König Franz' I. führen.

Im Kontext der zügig wechselnden Regierungschefs nach den Kabinetten Alcide de Gasparis (*Democrazia Cristiana*) und der außenpolitischen Defensive, in der sich Italien nach dem Zweiten Weltkrieg befand, mochte sich ein unpolitischer Held *Giovanni dalle Bande Nere* gut eignen, um den beliebten Stoff aus der Renaissance

Titels im Sinne Glasenapps – wie bei der Auswahl mythentauglicher Stoffe: Jörn Glasenapp, Vom Kalten Krieg im Westen zum Vietnamkrieg. John Wayne und der Alamo-Mythos, in: Heinz-B. Heller, Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle (Hrsg.), *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, Marburg 2007, S. 75-92.

⁴² Vgl. Kiening, *Mittelalter im Film* (wie Anm. 26), S. 34. Vgl. zur thematischen Varianz, allerdings ohne Verknüpfung mit dem Kontext der Verfilmung: Derek Elley, *The Epic Film. Myth and History*, London 1984.

⁴³ *Lo spadaccino misterioso*, Italien, 1956, R: Sergio Grieco, <http://www.imdb.it/title/tt0049786/> (zuletzt am 06.01.2012). Poppi, *Dizionario* (wie Anm. 39), S. 130.

in eskapistischer Manier einem Kinopublikum zu präsentieren.⁴⁴ Insofern stellt der aufrechte und mutige Söldnerkapitän, der sich in Griecos Film patriotischer Diktion weitgehend enthält, den idealisierten italienischen Mann der 1950er Jahre dar – arbeitsam und listig, aber ehrlich und sich selbst treu, unabhängig und vor allem charmant gegenüber der blonden Damenwelt, die sich seiner erst unter Billigung des Vaters und nach Ausräumen aller missverständlichen Verwicklungen auf religiös verklärter Ebene hingibt.⁴⁵

Die vierte und vorläufig letzte Verfilmung Giovanni *dalle Bande Nere* hat Ermanno Olmi als Drehbuchautor und Regisseur 2001 unter dem Titel *Il mestiere delle armi* vorgenommen.⁴⁶ Bei diesem in Italien hoch gelobten und prämierten Film handelt es sich gegenüber den bisherigen Adaptionen um einen dezidierten Anti-Kriegsfilm, in dessen Mittelpunkt die letzten Tage Giovanni de' Medicis stehen.⁴⁷ Olmi, der bereits verschiedentlich zuvor historisierende Streifen gedreht hat⁴⁸, verknüpft im der italienischen DVD als *Extra* beigegebenen Interview sein filmisches Erzeugnis ausdrücklich mit dem Terror-Krieg, der mit dem 11. September 2001 seinen symbolischen Beginn hatte. Die anthropologische Grundsatzfrage, warum sich Menschen überhaupt Gewalt antun und einander auslöschen, wenn sie in der Blüte ihres Lebens stehen (Giovanni de' Medici zählte gerade 28 Jahre, als er aus dem Leben gerissen wur-

⁴⁴ Vgl. Heinrich Adolf, Richard Thorpe: *Ivanhoe* (1952), in: Christian Kiening, Heinrich Adolf (Hrsg.), *Mittelalter im Film*, Berlin u.a. 2006, S. 227-247, hier S. 242. Für die USA gilt ein patriotischer Zug im Charakter einer Figur wie *Ivanhoe*.

⁴⁵ Eine Untersuchung zu Sergio Grieco, die den politischen sowie kulturellen Kontext ausleuchtet und die gesellschaftlich relevanten Stereotypen herausarbeitet, steht noch aus; Grieco griff in seinen Filmen Stoffe auf, die nicht nur populär waren, sondern die sich auch in besonderer Weise eigneten, im Italien der 1950er und 1960er Jahre die tradierten Mythologeme neu zu chiffrieren. Vgl. zu US-amerikanischen „Mythologien“: Glasenapp, *Vom Kalten Krieg* (wie Anm. 41).

⁴⁶ *Il mestiere delle armi*, <http://www.imdb.it/title/tt0245276/> (zuletzt am 06.01.2012).

⁴⁷ Vgl. Taddei, *Il fantasma del Principe* (wie Anm. 22), S. 307.

⁴⁸ Hierin folgt Olmi einer jüngeren Tendenz der ‚Historisierung‘ von filmischen Stoffen: Kiening, *Mittelalter im Film* (wie Anm. 26), S. 27.

de), gibt den Leitfaden für das Interesse der Erzählung ab und verknüpft den historischen Stoff mit der Phänomenologie der Gegenwart. Die strukturelle Verknüpfung zwischen den Ereignissen des unglücklichen Todes des *condottiero* und dem terroristischen Massenmord des 11. Septembers 2001 verweist, wenigstens in den Augen Olmis, auf einen technologischen Paradigmenwechsel: Hier ist es der asymmetrische Krieg mit den Instrumenten des Terrors, dort der Wandel des Kriegswesens durch die Feuer- und Schusswaffen auf dem Feld.⁴⁹ Während der Film in Italien im Mai 2001 in die Kinos kam, startete er in Deutschland erst im Oktober 2002 unter dem irreführenden Titel *Der Medici-Krieger* – ohne bemerkenswerten Erfolg.⁵⁰

Ermanno Olmi bemüht sich im Film *Il mestiere delle armi* um eine historisch möglichst authentische Darstellungsform und wählt dabei filmische Instrumente wie die präzise Nachbildung von Kostümen, Armierungen, Waffen und Schauplätzen – soweit er nicht an originalen Orten dreht –, eine Anpassung der Sprache und Dialoge an historische Quellen sowie die szenische Darstellung in Anlehnung an historisch verbürgte Abläufe. Anders als seine Vorgänger greift er nicht auf die Romanvorlagen zurück, sondern stützt sich weitgehend auf den quellenmäßig rekonstruierbaren Zeitraum vom 23. bis zum 30. November 1526.⁵¹

⁴⁹ DVD Multimedia San Paolo Srl, *Il mestiere delle armi*, 2001, Extras: *Intervista ad Ermanno Olmi*. Die italienische DVD (fortan nur als *Il mestiere delle armi* zitiert) bildet auch die Bezugsgröße der Zitate und Beschreibungen in diesem Aufsatz. In seinem Essay *Die Neuen Kriege* votiert Herfried Münkler für ein ähnliches Verfahren: Während Münkler wenig an der anthropologischen Grundfrage der Gewalt interessiert ist, sieht auch er die Kriege der Renaissance als Vergleichsbeispiel für die ‚entgrenzte‘ Kriegsführung des beginnenden 21. Jahrhunderts: Münkler, *Die neuen Kriege* (wie Anm. 11). Vgl. Lang, Herfried Münkler über den Krieg (wie Anm.11).

⁵⁰ *Il mestiere delle armi*, <http://www.imdb.it/title/tt0245276/releaseinfo> (zuletzt am 6. Januar 2012). Über die Rezeption in Deutschland bspw.: <http://www.cinema.de/film/der-medici-krieger,1319583.html> (zuletzt am 06.01.2012).

⁵¹ Vgl. Ilaria Ciseri, *Gli ultimi giorni di Giovanni delle Bande Nere, le esequie e il ritorno del suo sepolcro a Firenze*, in: Mario Scalini (Hrsg.): *Giovanni delle Bande Nere*, Firenze 2001, S. 202-221.

Allerdings gelingt dem penibel um Historizität ringenden Ermanno Olmi mit seinem *Il mestiere delle armi* wohl ein Anschauungsbeispiel für den ‚historischen‘, ja historistischen Film, nicht aber ein ansprechender Spielfilm. Bereits in *Albero degli zoccoli*⁵² von 1978 strebt Olmi nach ‚Authentizität‘, die er durch den Dreh an Originalschauplätzen und mit Laienschauspielern zu gewinnen suchte: Allerdings garantieren solche Verfahren nicht, dass sich die Zuschauer verfangen lassen.⁵³ Olmi legt die filmische Lesart der letzten Tage Giovanni de’ Medicis vor und liefert eine für Fachhistoriker(innen) faszinierende Interpretation der Geschehnisse im Winter 1526 und der damaligen Kriegereignisse. Indes dürfte der Grund für den mangelnden Erfolg an den Kinokassen, zumindest außerhalb Italiens, darin zu suchen sein, dass sich das künstlerische Erzeugnis Olmis nicht den medientypischen Konventionen des Spielfilms fügt – weil keine dramatische Geschichte erzählt wird, die die Zuschauer gefühlsmäßig engagierte.

*2. Historische Authentizität, Krieg der condottieri
und Giovanni dalle Bande Nere*

Das Phänomen der historischen Authentizität im Film sowie die Diskussion um die diskursive Leistungsfähigkeit des Mediums Film, historische Wirklichkeit darzustellen und dadurch zur Geschichtsinterpretation beizutragen, kann besonders deutlich bei der filmischen Inszenierung historischer Gewalt- und Schlachtenereignisse gezeigt werden. Denn der *condottiero* war in erster Linie ein Akteur in militärischen – und damit untrennbar verbunden diplomatischen – Strukturen und Vorgängen im Italien der Renaissance.

⁵² *Albero degli zoccoli*, Italien, 1978, R: Ermanno Olmi, <http://www.imdb.it/title/tt0077138/> (zuletzt am 06.01.2012).

⁵³ Zum Verfahren, das Olmi in *L'albero degli zoccoli* (und auch in *Il mestiere delle armi*) wählt (Interview-Auszug): Natalie Zemon Davis, „Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen...“: Der Film und die Herausforderung der Authentizität, in: Rainer Rother (Hrsg.), *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*, Berlin 1991, S. 37-64, hier S. 43. Zur distanzierenden Wirkung durch ‚zu viel‘ Authentizität, speziell im Fall Olmis: Rainer Rother, *Der Historiker im Kino* (wie Anm. 5), S. 12. Zum Film – und Auszug aus Kritiken: http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Holzschuhbaum (zuletzt am 06.01.2012).

Die filmische Adaption dieses Stoffes formuliert eine Erzählung vom Verhalten der Söldnerkapitäne und ihrer Kompanien, der Fürsten und höfischen Gesellschaften, der kirchlichen Vertreter und Kaufleute. Die Mechanismen und Instrumente der Sprache des Film sollen im Wesentlichen an Ermanno Olmis *Il mestiere delle armi* bearbeitet werden. In Olmis Verfilmung der letzten Tage des Giovanni de' Medici wird das Handwerk des Krieges selbst thematisiert und damit in den Kontext des Genres Kriegsfilm eingeordnet. Demgegenüber dienen die Gewalt- und Schlachtszenen in Sergio Griecos *Giovanni dalle Bande Nere* (*Die schwarzen Ritter von Borgoforte*) als Gegenstück aus der Filmgeschichte. In Griecos Streifen, der irgendwo zwischen Abenteuer-, Ritter- sowie Mantel- und Degenfilm anzusiedeln ist, spielen Schlachtszenen nur eine Nebenrolle mit dekorativem Sinn bzw. Unterhaltungswert.⁵⁴

Il mestiere delle armi beginnt mit dem Kommentar Pietro Aretinos zum Tode Giovanni de' Medicis am 30. November 1526 und formuliert in Einblendung die Leitfrage nach der Erfindung des Krieges in den Worten des lateinischen Dichters Albius Tibullus (ca. 54 bis 19 v. Chr.).⁵⁵ Die Handlung des Filmes setzt mit dem Überfall von Giovanni's Reitern auf eine Nachhut kaiserlicher Truppen an den verschneiten Uferbänken des Po am 23. November sowie mit dem Kappen der Pontonbrücke über den breiten Fluss ein. Der päpstliche *condottiero* Giovanni ist nicht nur berüchtigt für diese *scaramucchie*, diese nadelstichartigen Scharmützel – wie auch erläutert wird, er sieht sich vielmehr zu dieser Taktik gezwungen: *Signor Iovanni*, wie er im Streifen gerufen wird, hat keine Artillerie zur Verfügung. Aus seinem Feldlager – man folgt ihm und seinem Offizier Luc'Antonio Cuppano ins schlichte Kommandanten-Zelt – diktiert er ein entsprechendes Schreiben an den formal als Generalkapitän

⁵⁴ Zum Authentizitätsanspruch von Verfilmungen/ Filmen und den medien-spezifischen Bedingungen (programmatisch und für die hier folgenden Beobachtungen richtungsweisend): Kiening, *Film im Mittelalter* (wie Anm. 26), S. 9. Zur Historisierung populärer Stoffe; ebd., S. 60 f.

⁵⁵ Reinhart Herzog, Tibullus, Albius T., in: *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden*, Band 5, München 1979, coll. 819-820: Kriegshass als eines der Motive in der Dichtung des Tibullus.

der Armee der italienischen Liga und des Papstes investierten Francesco Maria della Rovere, Herzog von Urbino.

Um die Artillerie entfaltet sich ein eigener Erzählstrang: Zunächst wird der Zuschauer Zeuge der Herstellung eines Falkonetts in einer Ferrareser Kanonengießerei und deren durchschlagender Erprobung (gerichtet auf Harnisch, Panzer und Helm Giovannis). Der Herzog von Ferrara, Alfonso d'Este, bescheidet Giovanni allerdings eine entsprechende Anfrage abschlägig.⁵⁶ Denn Alfonso d'Este will seinen Sohn Ercole mit Margarethe von Österreich, des Kaisers Tochter, verheiraten und empfängt noch am 23. November einen Gesandten Karls V., um den Heiratsvertrag abzuschließen. Im Gegenzug präsentiert der Herzog dem Gesandten und seinem Dolmetscher in Kellergemächern ein Falkonett; vier dieser kleinen Hinterladergeschütze macht er dem Kaiser zum Geschenk. Die vier Falkonette werden umgehend verschifft und dem kaiserlichen Heer unter General Georg von Frundsberg zugeführt.

Zeitgleich entwickeln sich zwei weitere Handlungsstränge: Der eine spielt auf diplomatischer Ebene. Der Botschafter des Markgrafen von Mantua, Matteo Cusastro, legt dem Medici-Verwandten, Papst Clemens VII., die militärische Situation der päpstlichen Truppen und die missliche Situation des Markgrafen, Federico II. Gonzaga, dar. Letzterer ist bemüht, die lästigen kaiserlichen Truppen loszuwerden und über den Po zu schicken (womit er seinem Intimfeind Giovanni de' Medici ‚eins ausgewischt‘ hätte). Der Papst gibt sich desinteressiert, und Federico Gonzaga gewährt den imperialen Truppen Durchzug: Während sich der kaiserliche Gesandte in Begleitung eines deutschen Kaufmannbankiers in Mantua am Gonzaga-Hof eingestellt hat und feierlich empfangen wird, weist Cusastro den Kastellan von Curtatone sul Po an, Frundsberg und seine Leute passieren zu lassen. Am Morgen des 24. Novembers erreichen die vier Falkonette die Kaiserlichen und werden unter den Augen des Generals ans Ufer gesetzt. Bei Ostiglio sul Po setzt Frundsberg

⁵⁶ *Il mestiere delle armi*, 00:13:49-00:14:44. Milanesi, Lettere di Giovanni de' Medici (wie Anm. 21), Nr. 164: Alfonso d'Este an Giovanni de' Medici, 2. März 1526.

sein Heer über den breiten Fluss und verlässt somit das Markgrafentum Mantua.

Der andere Faden der Handlung verfolgt Giovanni de' Medici weiter: Noch in derselben Nacht befiehlt er den Aufbruch seiner Kompanie, um die Landsknechte Frundsbergs aufzuhalten – die Nachricht vom Durchmarsch durch das Markgrafentum Mantua erreichte Giovanni sofort. Die lustvolle Affäre mit einer Mantuaner Edeldame tritt an dieser Stelle in Erscheinung: Sie ist die Gemahlin des Kastellans von Curtatone sul Po. Diese schöne Dame treibt sich in ihrem Wagen, der zuvor schon Schauplatz des Liebesspiels mit dem *condottiero* geworden ist, durch die Nacht auf der vergeblichen Suche nach Giovanni. Ob der Kastellan ahnt, zu wem die nächtlichen Ausflüge seiner Ehefrau führen, bleibt unklar. Nur zu gern mag man seinen Unwillen gegenüber den umherziehenden Söldnerführern verstehen: Anweisungsgemäß bleibt das Tor von Curtatone sul Po nach dem Abmarsch der kaiserlichen Truppen für Giovanni und seine Kompanie verschlossen.

In der Nacht verheeren die Söldner in den Diensten Giovanni de' Medicis das Umland, da sie ohne Bezahlung geblieben sind und vergeblich durch die Nacht marschieren mussten. Dabei kommt es zur Schändung eines hölzernen Kruzifixes: Die Verantwortlichen lässt Giovanni aufknüpfen. Am nächsten Morgen kann die Kompanie Medicis schließlich durch das Tor von Curtatone ziehen. Giovanni führt seine Kompanie an die Einheiten Frundsbergs heran, um sie zum Gefecht zu stellen. Die kaiserlichen Söldner weichen auf Befehl ihres Kommandanten zurück, so dass der Angriff zum Unmut des päpstlichen *condottiero* ins Leere läuft. Nach einer kurzen Rast befiehlt Giovanni abermals die Verfolgung der Eindringlinge aus dem Norden. Bei der alten Ziegelei von Governolo erreicht der Verband Giovanni de' Medicis eine Nachhut Frundsbergs: Die Landsknechte haben sich dort unter den Augen ihres Generals verschanzt und die vier Falkonette – verdeckt – in Stellung gebracht. Der Frontalangriff, den Giovanni einleitet, wird durch die Schüsse aus den Falkonetten abgeblockt, wobei die Ku-

gel des vierten Falkonetts den rechten Unterschenkel Giovannis zertrümmert.⁵⁷

Die verschiedenen Handlungsabfolgen münden in die Szenerie des qualvollen Dahinsiechens des Giovanni de' Medici, den man auf dessen eigenen Wunsch in den Palazzo seines alten Gefährten und Freundes Luigi Gonzaga – ein Onkel des Markgrafen Federico II. – transportiert hat.⁵⁸ Die Protagonisten der diplomatischen Vorgänge stellen sich vor dem Krankenlager des *condottiero* ein: Sie machen Giovanni ihre Aufwartung und diskutieren in den Nebenzimmern die Auswirkungen des Rückzugs Giovannis vom kriegerischen Geschehen. Der jüdische Arzt Abraam übernimmt vom 25. November an die Therapie, in deren Verlauf das verletzte Bein amputiert wird. Die Rück- und Überblenden, die die Gedankenwelt des Fiebernden visualisieren, zeigen das Turnier zu Mantua, bei dem Giovanni die Edeldame seiner amourösen Abenteuer kennengelernt hat, lassen ihn an seine sorgende Ehefrau Maria Salviati und seinen kleinen Sohn denken. Am Abend des 29. Novembers bestellt man einen Beichtvater, dem Giovanni sein Bekenntnis, als *Soldat* gelebt zu haben, gibt: *In questi anni della mia vita son' sempre vissuto come un soldato. Allo stesso modo sarei vissuto secondo il costume dei religiosi, si avessi l'abito, che voi portate.*⁵⁹ Der Film endet mit der Niederlegung Giovannis auf das Feldbett und seiner Begräbnisfeier in San Domenico zu Mantua, wo man den toten *condottiero* in seiner Armatur aufbahrt. Die Erläuterung zu den folgenden Geschehnissen berichtet von der Rückkehr des erkrankten Georg von Frundsbergs über die Alpen und vom *Sacco di Roma* durch kaiserliche Heerscharen im Frühjahr 1527.

⁵⁷ Damit erlitt Giovanni *dalle Bande Nere* kein außergewöhnliches Schicksal: Hannelore Zug Tucci, *La morte del condottiero: Braccio, i Bracceschi e altri*, in: *Archivio Storico Italiano* 158 (2000), S. 721-749, hier S. 737 f.

⁵⁸ Diese Szenenfolge hält sich an den Brief Pietro Aretinos: Milanese, *Lettere di Giovanni de' Medici* (wie Anm. 21), Nr. 173: Pietro Aretino an Francesco degli Albizzi, 10. Dezember 1526.

⁵⁹ *Il mestiere delle armi*, 1:25:25 f; Milanese, *Lettere di Giovanni de' Medici* (wie Anm. 21), Nr. 173: Pietro Aretino an Francesco degli Albizzi, 10. Dezember 1526.

Ohne den diplomatischen Kontext auszublenden, verfolgt der Film die letzten Tage des *condottiero* und Soldaten Giovanni *dalle Bande Nere*. Militärisches und diplomatisches Handeln erscheinen als Zwillingsgeschwestern, verkörpert durch den Operetten-Feldherrn Francesco Maria della Rovere, beschrieben durch Machiavelli – dessen Schriften wiederholt zitiert werden. Die tägliche Existenz eines Söldnerkapitäns im Zusammenleben mit seinen Söldnern wird minutiös erzählt und dabei ein historisch authentifizierendes Bild von der Kriegswirklichkeit in der Renaissance entworfen. Darin setzt sich *Il mestiere delle armi* unmissverständlich und ausdrücklich ab von vergleichbaren Filmen zu Söldnern oder *condottieri*.

Die Verfilmung *Giovanni dalle Bande Nere* von Sergio Grieco bewegt sich demgegenüber in einem konventionellen Narrativ, in welchem die Roman-Vorlage in eine schlichte filmische Dramatik übersetzt wird. Wiewohl der Held fast durchgehend in einem schillernden Wams umherläuft und gelegentlich einen silberglänzenden Brustpanzer anlegt, verdichten sich die söldnerspezifischen Kampfszenen auf zwei Schlachtereignisse. Die Erzählung wird von zwei zeituntypischen Duellen eingfasst: In beiden Fällen muss der wohlfrisierte Hero Giovanni mit einem Verräter fertig werden.

Das erste Duell ist ein Zweikampf, den Giovanni *dalle Bande Nere* selbst als Form der Bestrafung eines Befehlsverweigerers ausgewählt hat. Dieses Duell vollzieht sich parallel zur Einführung, in der die wichtigsten Personen vorgestellt und das Feldlager als Setting vorgeführt werden. Im Verlauf der Auseinandersetzung spricht Giovanni seinem alsbald unterliegendem Gegenüber das Leitmotiv des Films zu: *Habt keine Furcht. Ich bin Soldat und kein Henker*. Wenig überraschend endet das Duell mit einem gewaltigen Hieb, durch den Giovanni den Verräter ins Jenseits befördert.⁶⁰

Das den Film abschließende Duell wird Giovanni vom dramatisch entscheidenden Gegenspieler, dem Unterkapitän Gaspar, in einer verwüsteten Kirche aufgenötigt. Dorthin hat sich Giovanni schwer verwundet geschleppt und darf seines unausgesprochenen Chris-

⁶⁰ *Die Schwarzen Ritter von Borgoforte*, 00:01:08-00:05:36.

tus-Erlebnisses im Angesicht des Kruzifixes teilhaftig werden. Dieser nicht ritualisierte Zweikampf bricht durch den für Gaspar tödlichen Schlag, den Giovanni mit einem Kandelaber ausübt, ab.⁶¹

Bei den beiden Schlachtszenen handelt es sich zunächst um den siegreichen Angriff Giovanni de' Medicis auf französische Stellungen bei Caravaggio. Nur mit Schwertern bewaffnet schwimmen 50 Mann unter dem Befehl Giovanni durch einen breiten Fluss und überrumpeln die französischen Kanoniere. Die Kanonen werden nach einer Fechtperiode gegen das Lager der Franzosen gewendet. Mit dem nur widerwillig beginnenden Verstärkungsangriff durch Gaspar und die übrigen *Bande Nere* klingt die Darstellung des Scharmützels aus.⁶² Die eindimensional auftretenden feigen Duodez-Fürsten und Landkarten-Feldherren schwenken um und dürfen sich als Sieger über die Franzosen fühlen; sie ziehen das weitere diplomatische Vorgehen an sich. Im Anschluss an dieses Geschehen wird in Ausschnitten die gegen Giovanni erklärten Willen von Gaspar erlaubte Plünderung Caravaggios gezeigt.⁶³

Die zweite Schlachtenszene schildert den Durchbruch der *deutschen* Landsknechte unter der Führung Georg von Frundsbergs bei Borgoforte. Nachdem sich Gaspar mit einem Teil der *Bande Nere* abgesetzt hat, übernimmt Giovanni mit den ihm verbliebenen Söldnern die Sicherung der Engstelle. Die Zahl der heran preschenden *Deutschen* gibt den Ausschlag, während des Gefechts wird Giovanni (wie aus dem Nichts) verletzt, stürzt vom Pferd und schleppt sich in die

⁶¹ Ebd., 1:28:21-1:29:54.

⁶² Ebd., 00:47:02-00:49:34.

⁶³ Ebd., 00:53:46-00:56:48 (Kapitel 6). Hierbei handelt es sich um eine höchst interessante Interpretation der Plünderung einer militärisch unbedeutsamen Stadt. Denn das Massaker, das unter der Führung der Lichtgestalt Federico da Montefeltros 1472 in Volterra ereignete (als die Republik Florenz in einem wirtschaftlich motivierten Krieg gegen das untergegebene Volterra das vom Generalkapitän der Liga kommandierte Heer für seine Zwecke einspannte), war ein Schandfleck in der Vita des kunstsinnigen Grafen von Urbino; die florentinische Chronistik mühte sich um eine „reinigende“ Darstellung, wobei man dazu tendierte, den Unterkapitänen Federico da Montefeltros die Schuld zuzuweisen. Vgl. Enrico Fiumi, *L'impresa di Lorenzo de' Medici contro Volterra* (1472), Firenze 1948.

Kirche von Borgoforte, wo das letzte Duell mit dem Verräter stattfinden wird.⁶⁴

Während der Diversifizierung des Filmschaffens entwickelte sich bis in die 1990er Jahre eine Richtung unter dem Genretitel ‚Historienfilm‘, die sich intensiv mit der authentifizierenden Verfilmung historischer Wirklichkeiten auseinander gesetzt hat.⁶⁵ In Europa entstand im Kontext des *New British Cinema* eine ganze Reihe von Historiendramen, die sich auch auf die Vergangenheit vor der Industrialisierung beziehen und die Kenneth Branagh mit der Verfilmung *Henry V* von 1989 – auf der Grundlage des gleichnamigen Shakespeare-Stückes – wohl begonnen haben mag.⁶⁶ Die erneute filmische Adaption der *Bartholomäusnacht* durch Patrice Chéreau aus dem Jahr 1994 unter dem Titel *La Reine Margot*⁶⁷ gehört zu einem spezifisch französischen Zusammenhang der kunstvollen, empathischen Film-Darstellung. Wie Kenneth Branagh und Patrice Chéreau, die beide zunächst vor allem für die Bühne des Theaters aktiv waren, erzählt auch Jean-Paul Rappeneau in *Cyrano de Bergerac* von 1990 ein theatralisch aufgemachtes Historienwerk.⁶⁸ Die französische Traditionslinie solcher Historienfilme dürfte auf *Le retour de*

⁶⁴ *Die Schwarzen Ritter von Borgoforte*, 1:20:59-1:24:00 (Kapitel 9).

⁶⁵ Vgl. Werner Faulstich, *Filmgeschichte*, Paderborn 2005, S. 212.

⁶⁶ *Henry V*, England, 1989, R: Kenneth Branagh, <http://www.imdb.de/title/tt0097499/> (zuletzt am 06.01.2012). Vgl. Brian McFarlane, *The More Things Change... British Cinema in the 90s*, in: Robert Murphy (Hrsg.), *The British Cinema Book*, 3. Aufl., London 2009, S. 366-374, hier S. 367. Der Film *Henry V* hat in besonderer Weise Anlass gegeben, über die Darstellung von Geschichte im Film zu diskutieren; ähnlich wie bei Giovanni *dalle Bande Nere* handelt es sich beim englischen König Heinrich V. um eine Figur, die ein eigenes literarisches und filmisches Nachleben entfaltet hat; umso mehr da sich Kenneth Branagh mehreren Schichten der Verarbeitung eines historischen Stoffes gegenüber sah: James Quinn, Jane Kingsley-Smith, Kenneth Branagh's *Henry V* (1989): Genre and interpretation, in: Claire Monk, Amy Sargeant (Hrsg.), *British Historical Cinema. The history, heritage and costume film*, London 2002, S. 163-175, hier S. 168-172.

⁶⁷ *Die Bartholomäusnacht*, Frankreich/Italien/Deutschland, 1994, R: Patrice Chéreau, <http://www.imdb.de/title/tt0110963/> (zuletzt am 06.01.2012).

⁶⁸ *Cyrano de Bergerac*, Frankreich, 1990, R: Jean-Paul Rappeneau, <http://www.imdb.de/title/tt0099334/> (zuletzt am 06.01.2012).

Martin Guerre von Daniel Vigne (1982) zurückgehen:⁶⁹ Hier stand mit Nathalie Zemon Davis nicht nur eine profilierte Historikerin den Filmschaffenden Pate, vielmehr entspringt diese französische Art der filmischen Aufbereitung und Interpretation historischer Stoffe dem Umfeld einer durch die *Annales* begründete *Histoire de la sensibilité*.⁷⁰

In *Die Bartholomäusnacht* operiert Patrice Chéreau mit wenig schmeichelhaften Bildern, die er im 1:1,85 Seitenverhältnis als Kompromiss zwischen Breitwandkino und der Bildkomposition des in der Renaissance gesuchten Goldenen Schnitts filmen lässt. Der Lichteinfall bei Innenraumaufnahmen ist spärlich, die Figuren müssen einzig durch ihre physische Präsenz überzeugen. Fackeln und Kerzen erhellen Innenräume, soweit nicht Tageslicht durch die verglasten Fenster einfällt. Geräusche dringen ungefiltert deftig an das Ohr des Publikums, die Menschen schwitzen vor Anstrengung und entbehren der peniblen Reinlichkeit der wohlhabenden Welt des ausgehenden 20. Jahrhunderts: Insbesondere die Hugenotten verzichten anders als die katholische Hofgesellschaft auf die Körperpflege. Die Kostüme scheinen der Porträtkunst und der Genredarstellung des späten 16. Jahrhunderts entnommen zu sein, meist handelt es sich um schwere Wollstoffe, oft einfache Kleidung mit schwacher Färbung, dunkle Farben. Einzig Seidentuch schillert und weist die Träger als vornehm aus. Neben der komplexen Inszenierung der Handlung sind es gerade diese Elemente, die den Film in die Nähe verfilmten Theaters rücken – und zugleich die authentifizierende Darstellung historischer Wirklichkeit ausmachen.⁷¹

⁶⁹ *Le retour de Martin Guerre*, Frankreich, 1982, R: Daniel Vigne, <http://www.imdb.fr/title/tt0084589/> (zuletzt am 06.01.2012).

⁷⁰ Lucien Febvre, Sensibilität und Geschichte. Zugänge zum Gefühlsleben früherer Epochen, in: Claudia Honegger (Hrsg.), M. Bloch, F. Braudel, L. Febvre u.a. Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse, Frankfurt/M. 1977, S. 313-334 [zuerst: *Annales d'Histoire* 3 (1941), S. 5-20.]

⁷¹ Ian Umlauf, Das Ende der Romantik, in: CINEARTE. Das Magazin für angewandte Filmkunst 10 (Dezember 2008), S. 56-67.

Während sich *Il mestiere delle armi* durchaus in den Zusammenhang der hier als ‚neuer‘ Historienfilm charakterisierten Adaptionen von literarisch-historischen Stoffen der Renaissance einordnen lässt und er mit vergleichbaren Instrumenten zur Authentifizierung arbeitet, schlägt Ermanno Olmi konzeptionell einen etwas anderen Weg ein. Nicht nur, dass er mit der Tradition der Verarbeitung des *Giovanni dalle Bande Nere*-Themas bricht. Seine Verfilmung erscheint vielmehr als pure historisierende – historistische – Lesart der italienischen *condottieri*-Geschichte. Überdies weist das Eingangsstatement der anti-kriegerischen Zeilen des Albius Tibullus darauf hin, dass dem Historienstreifen ein moralisches Programm unterliegt. Man verzichtet auf die Landkarte, die mit bedeutungsschwerer Stimme aus dem Off erläutert wird, wie im meisterhaften Film über den spanischen Söldner Diego Alatríste. Dort blickt die Kamera auf ein bunt eingefärbtes Europa, fokussiert den spanischen Teil, schließlich wird Flandern heran gezoomt, es wird eingeleitet:

En el siglo 17, cercada de enemigos, España aún dominaba el mundo. Reinaba Filipe IV, el ‘rey planeta’, y sus territorios los gobernaba con puño de hierro su privado, el Conde Duque de Olivares. A Flandes, América, Filipinas, parte de Italia y el norte de África se habían unido Portugal y sus colonias, pero era en Flandes, en una guerra larga e cruel donde se jugaba la supervivencia del imperio – un imperio que se sostenía gracias a ejércitos profesionales cuyo núcleo principal eran soldados veteranos de los temibles tercios viejos de infantería española. Esta es la historia de uno de aquellos hombres [...].⁷²

In *Il mestiere delle armi* werden nun eine Reihe von eindeutig authentifizierenden filmrhetorischen Elementen, die durchaus gängig sind, eingesetzt – man denke an Beleuchtung oder Kostümierung in *Die Bartholomäusnacht* oder an das Schlachtengetümmel in *Henry V*. Nebst der dokumentarischen Einblendung der Chronologie, bei der sich Ermanno Olmi an die fachwissenschaftlich überprüfbare

⁷² *Alatríste*, Spanien, 2006, R: Augustín Díaz Yanes, <http://www.imdb.es/title/tt0395119/> (zuletzt am 06.01.2012). Die den Zitaten zugrunde liegende DVD: Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2006; künftig zitiert als *Alatríste*, hier 00:00:17-00:00:50. Ich danke Berta Romero Hartig für die Hilfe bei der Transkription.

historische Abfolge der Ereignisse zu halten anschickt, sind dies vor allem die Wahl der Drehorte, die Arbeit mit dem Licht, die Kostümierung, die Armierung und das Arrangement von einzelnen Situationen, nicht zuletzt die Auswahl der Schauspieler – alles medienspezifische Komponenten des Films.⁷³

Die Szenen, die am Fluss Po oder zumindest in dessen Nähe wie das einschneidende Gefecht bei der alten Ziegelei von Governolo spielen, drehte das Team am Unterlauf der Donau in Bulgarien: Nebel und Schnee blies man auf die Landschaft, wobei der Kameramann Fabio Olmi, der Sohn Ermannos, durch den Einsatz von farbigen Verlaufsfiltern nachzuhelfen hatte. Man bemühte sich um die eindruckliche Aufnahme der unwirtlichen Landschaft wie bei einer Naturstudie, die den geradezu dahin kriechenden, einschüchternd breiten und abweisend dreckigen Strom auf die Zuschauer wirken lassen will.⁷⁴ Der Szenenbildner Luigi Marchione beteuert die Schwierigkeiten, den zahlreichen bulgarischen Helfern zu vermitteln, dass man für das Feldlager von rauem Klima gezeichnete, brüchige Baracken und Behausungen benötigte. Allerdings versetzte die winterliche Witterung Bulgariens die Dreharbeiten in ein ungeschönt unangenehmes Ambiente, worin wenig Phantasie oder Einfühlungsvermögen gefordert waren, um die unfreundlichen letzten Novembertage des Jahres 1526 auf Celluloid zu bannen.⁷⁵ Ein ähnliches Verfahren wählte der Regisseur Agustín Díaz Yanes in *Alatriste* von 2006, als er die armen Darsteller seiner Flandern-

⁷³ *Il mestiere delle armi, extras, specials*; Olmis Erläuterung: *C'è una drama. Il film è la storia così come avvenuta, i fatti storici come sono avvenuti. La differenza che c'è fra la lettura di fatti storici e un film come questo è che se siamo riusciti, almeno non lo so, un fildato storico che ho di diventare un dato arricchito da una dimensione che amiamo la poetica che fa e trasforme il dato storico in un dato molto più significativo quindi ci da alla realtà valori che la realtà stessa riprodotti sulla pagina non può dare.* Die Chronologie nimmt Olmi von: Milanese, Lettere di Giovanni de' Medici (wie Anm. 21), Cronologia.

⁷⁴ Hans-Günther Dicks, Interview mit Fabio Olmi, in: *Film & TV Kameramann* 51.5 (2002), S. 1-8, hier S. 5.

⁷⁵ *Il mestiere delle armi, extras, specials*: Erläuterungen des Szenenbildners Luigi Marchione und der Kostümbildnerin Francesco Sartori: [...] *questa durezza della vita di questi tempi, abbandonati delle dispese, nella neve... una vita che non è paragonabile a quella d'oggi.*; zur Alteritätserwartung s.u. Kapitel III.

Veteranen bei der Belagerung von Breda durch den Schlamm im Regen kriechen hieß.⁷⁶

Die Innenraumaufnahmen verlegte Olmi an die Originalschauplätze. In akkurater Wiedergabe der historischen Gegebenheiten positioniert er die Szenen mit den Fürsten Alfonso d'Este und Federico II. Gonzaga in die Paläste zu Ferrara und Mantua, lässt auf die Kastelle im padanischen Umland blicken, fängt Papst Clemens VII. Medici in den Hallen des Vatikans ein. Einzig natürliches Licht, Fackeln und Kerzen scheinen die Gemächer der Renaissance-Paläste, die Hütten und die Zelte zu beleuchten. In den hässlichen Winternächten vermochte man sich, selbst in den Salons der Gonzaga im Mantuaner Herzogspalast kaum zu wärmen. Ein offener Kamin spendet Wärme und Licht, nur zarter Schein von Kerzenleuchtern fällt auf die geschminkten und von der Ofenwärme leicht geröteten Gesichter der vornehm und dick gekleideten Hofgesellschaft. Der Regisseur Olmi aber verzichtet auf *schöne* und *einschmeichelnde* Bildgebung, sondern strebt nach einer Beobachterposition, wie sie ihm die vermeintlichen Umstände des 16. Jahrhunderts anbieten.⁷⁷

Die Figuren wurden nach Vorlagen des 16. Jahrhunderts gestaltet: Das bekannte Porträt mit Rüstung von Gian Paolo Pace (1545, *Uffizi*, Florenz)⁷⁸ ist richtungsweisend für das Aussehen von Giovanni de' Medici, gespielt vom Bulgaren Hristo Jivkov. Der eher schütterere Bartwuchs, das lockige, dunkle Haar sowie der Oberlippenbart finden sich bei Jivkov wieder. Der Markgraf von Mantua, Federico Gonzaga, verkörpert von Sergio Grammatico, scheint Tizians Darstellung mit weißem Hündchen entstiegen zu sein: Seine weichen Gesichtszüge, der schwarze Vollbart, die Ringe an der linken Hand, das kostbare Seidentuch mit weißer Spitze sowie das

⁷⁶ *Alatriste*, Kap. 5 (Belagerung von Breda 1625).

⁷⁷ Dicks, Interview mit Fabio Olmi (wie Anm. 74), S. 6. Kontraste zwischen den Gesichtern und der Kleidung ergeben sich vor allem dadurch, dass die Licht- und Farbwerte der Kostüme jener Zeit deutlich unter denjenigen der menschlichen Haut lagen.

⁷⁸ Abbildung: Scalini, Giovanni delle Bande Nere (wie Anm. 22), S. 208.

Streicheltier finden sich meisterhaft imitiert wieder bei der höfischen Gesellschaftsszene mit dem kaiserlichen Botschafter – hier hat man Federico noch zusätzlich einen wärmenden Pelz um den Hals gelegt. Von Tizians Version kann man auch die kontrastreiche Beleuchtung lernen: Die helle menschliche Haut und das vergleichsweise lichte Fell des Viehs heben sich markant vom schwarz-blauen Gewand und vom opaken Hintergrund ab.⁷⁹

Widersprüchlich wie auf Gemälden treten auch die Frauen im Film höchst unterschiedlich auf: Maria Salviati ist in ein schwarzes Gewand aus feiner Wolle gehüllt und trägt eine kapuzenartige Kopfbedeckung in Form eines weißen Schleiers – wie auf den Bildern Jacopo Pontormos.⁸⁰ Ihr werden nicht nur die in leuchtende Farben gewandeten Hofdamen entgegen gestellt, sondern ebenso wie auf dem Paarporträt Giovan Battista Naldinis von 1585 (*Uffizi*, Florenz) bildet der in Rüstung gekleidete Giovanni den Counter-Part.⁸¹ Die Kostümbildnerin Francesca Sartori hat für ihre Arbeit an *Il mestiere delle armi* den italienischen Filmpreis „David“ bekommen⁸² – und fungierte ebenso bei der spanischen Produktion *Alatriste* in dieser Aufgabe. Auch in diesem Film gelingt die eindrucksvolle Adaption von Bildern, in diesem Fall von Velazquez, um die höfische Gesellschaft, die Rüstungen und Kleidungsstücke der Söldner und Feldherren sowie das Gewand des spanischen Königs Filipe IV. – wahrlich meisterhaft – darzustellen.⁸³

Besondere Betrachtung verdient die Armierung der Söldner, Offiziere und Generäle: *Il mestiere delle armi* unterscheidet klar und de-

⁷⁹ *Il mestiere delle armi*, 00:33:33-00:34:55, Abbildung: Scalini, Giovanni delle Bande Nere (wie Anm. 22), S. 204.

⁸⁰ Beispielsweise bei in der Einführung: *Il mestiere delle armi*, 00:03:09. Besonders: Jacopo Pontorno, Maria Salviati, Disegno, ca. 1530, Uffizi, Florenz, inv. 6680F, Abbildung: Scalini, Giovanni delle Bande Nere (wie Anm. 22), S. 234.

⁸¹ Giovan Battista Naldini, Maria Salviati e Giovanni de' Medici, Ölgemälde, 1585, Abbildung: Scalini, Giovanni delle Bande Nere (wie Anm. 22), S. 233.

⁸² Vgl. Francesca Sartori: <http://www.imdb.it/name/nm0765664/> (zuletzt am 06.01.2012).

⁸³ Peter Hartig, Goldene Zeiten (Produktion *Alatriste*). In: CINEARTE. Das Magazin für angewandte Filmkunst 3 (Januar 2007), S. 28-41, hier S. 40 f. (Abbildungen!).

tailgetreu zwischen den Prunkrüstungen der Feldherren, die sich – wie Francesco Maria della Rovere – in dieser Montur zur Schau stellen, und den brünierten Kampfarmierungen der Söldnerkapitäne im Einsatz. Der markanteste Anachronismus scheint sich allerdings beim Helm Giovanni zu zeigen: Die Armatur, die man Giovanni *dalle Bande Nere* bei seinem Leichenzug angelegt hatte⁸⁴, weist einen Burgunder Helm mit spitz schließendem Visier (Mantelhelm) auf – der Film verpasst dem *condottiero* einen schlanken Helm ohne Kinnschutz (eine Art Barbuta mit Visier) für seine letzten Tage und den Leichenzug.⁸⁵ Giovanni de' Medicis Reiterei war ebenfalls mit dem Burgunder Helm ausgestattet, anders als im Film. Die Brustpanzer entbehren des hohen Harnaschkragens und des Rüsthakens – wie man sie aber bei der anonymen Darstellung der Schlacht von Pavia 1525 an der schweren Reiterei des *Duca de Borbon* auf französischer Seite oder beim *Marchese di Peschiera* auf kaiserlicher erkennen kann. Die Landsknechte oder die italienische Infanterie entsprechen demgegenüber ziemlich genau dem leichter armierten Schweizer Haufen oder dem spanischen Fußvolk auf derselben Bilddarstellung. Nur die wohlhabenderen Söldner, insbesondere jene zu Pferd, konnten sich eine volle Panzerarmatur leisten; Kriegsknechte verfügten nur über Brustplatten.⁸⁶

Die Brunierung der Armatur diente zum einen der leichteren Pflege, zum anderen – wie im Film erläutert⁸⁷ – der geringeren Sichtbarkeit im Dunkeln. Eine Anspielung auf die mitgeführte Rüstkammer Giovanni de' Medicis bietet der Film, wenn ein Transportwagen mit einer Ladung Rüstungen und Speißen bei der Aufhebung

⁸⁴ Mario Scalini, I resti dell'armatura funebre di Giovanni delle Bande Nere e alcuni oggetti a lui legati, in: ders. (Hrsg.), *Giovanni delle Bande Nere*, Firenze 2001, S. 222-229 (Abbildung 2, S. 225).

⁸⁵ *Il mestiere delle armi*. Einführung, Ende; 00:00:23.

⁸⁶ Gesamtansicht der Schlacht bei Pavia von 1525, Tafelbild eines anonymen Italieners (Leeds, Royal Armouries, inv. 1.142), Abbildung: Scalini, *Giovanni delle Bande Nere* (wie Anm. 22), S. 134 f.

⁸⁷ *Il mestiere delle armi*, 00:07:15.

des Feldlagers davon gezogen wird.⁸⁸ Die kaiserlichen, in Tirol ausgehobenen Söldnerscharen setzten sich neben der schweren Reiterei vor allem aus Arkebusieren und Landsknechten zusammen; sie trugen bevorzugt Sturm- und Schützenhauben.⁸⁹ Einzig Georg von Frundsberg wird von Olmi mit dem anachronistischen Morion vorgeführt – allerdings assoziiert der Zuschauer dadurch unwillkürlich die Zugehörigkeit Frundsbergs zu den Habsburgern.⁹⁰ Die Nachbildung dieser Panzerung unterscheidet *Il mestiere delle armi* grundsätzlich von den vorhergehenden Verfilmungen wie *Giovanni dalle Bande Nere* von Sergio Grieco: Hier sind die Hauptleute mit glänzenden, glitzernden, dünnwandigen Blechpanzern ausgestattet, die einfachen Söldner indes tragen ebenfalls Blechspielzeug mit Helmen, die eher hinderlich denn schützend sind. Die Panzer der Söldnerführer sind im Stile antikrömischer Phantasiegebilde gehalten und erfüllen somit nur dekorativen Zweck. Die Fußknechte rennen mit Filzbaretten umher und tragen strumpfhosenartige Beinlinge.⁹¹

Eine besondere Leistung hat Francesca Sartori mit dem Entwurf und der Herstellung der Bekleidung aus Wollstoff erbracht, den die Söldner und ihre Anführer für Beinkleid, Unterwäsche, Umhänge und Waffenröcke benutzen, zudem noch die Kettenhemden unter der Defensivarmatur: Sartori wählte die grob-rauen und mitunter

⁸⁸ Mario Scalini, *Tecniche e tecnologia nelle guerre d'Italia*, in: ders. (Hrsg.), *Giovanni delle Bande Nere*, Firenze 2001, S. 102-147, hier S. 115. *Il mestiere delle armi*, 00:01:20-00:01:31 und 1:35:58 ff.

⁸⁹ *Il mestiere delle armi*, 00:06:24-00:06:54: Einführung des Heeres unter der Führung des Generals Georg von Frundsberg.

⁹⁰ *Il mestiere delle armi*, 1:01:49-1:02:21: Szene des gegenseitigen Erweisens der Reverenz von Frundsberg und de' Medici. Frundsberg muss wohl eine Schützen bzw. Sturmhaube getragen haben (als Attribut für einen Infanteriegeneral), wie etwa das Gemälde von Christoph Amberger bzw. zeitgenössische Stiche zeigen: Reinhard Baumann, *Georg von Frundsberg. Vater der Landsknechte, Feldhauptmann von Tirol. Eine gesellschaftsgeschichtliche Biographie*, 2. Aufl., München 1991, Umschlagbild und S. 132. Die Infanteristen der spanischen Tercios im Film *Alatriste* trugen den Morion; dies entsprach den Gepflogenheiten (man assoziiert beim Morion spanische Söldner). Vgl. Hartig, *Goldenes Zeitalter* (wie Anm. 83), S. 35 f.

⁹¹ *Die Schwarzen Ritter von Borgoforte*, Einleitende Szenen.

schweren Stoffe, was den Sinneneindruck aufdringlicher Fremdheit verstärkt.⁹² Demgegenüber verwenden die Kostümbildner in Jo Baiers *Henri IV* von 2009 einen ‚locker-leichten Stoff‘, um möglichst ‚natürliche‘ Bewegungsabläufe der Schauspieler in den Gewändern des 16. Jahrhunderts zu gewährleisten.⁹³ Olmi bevorzugt in seinem Film jedes mögliche Detail, um die Lebenswelt des frühen 16. Jahrhunderts gegenwärtig werden zu lassen.

Die Auswahl der Schauspieler ist im Falle von *Il mestiere delle armi* ein eigener Schritt, um auf eine authentische Abbildung der Figuren des frühen 16. Jahrhunderts hinzuwirken. Giovanni de' Medici wird vom Bulgaren Hristo Jivkov verkörpert, der in einem langwierigen Verfahren aus 1.600 Bewerbern ausgewählt wurde. Ermanno Olmi mutete ihm zu, eine historische, nur auf Porträts greifbare Person zum Leben zu erwecken – ohne dass Jivkov des Italienischen mächtig gewesen wäre oder nur eine leiseste Ahnung von der Bedeutung der von ihm zu spielenden Figur gehabt hätte. Dazu gehört auch, dass Jivkov zunächst lernen musste, sich in einer Rüstung zu bewegen.⁹⁴ Als Komparsen für die italienischen und kaiserlichen Söldner gewann Olmi 1.800 Soldaten der bulgari-

⁹² Dies gilt für beide, hier zitierten Filme, an denen Sartori mitwirkt (*Il mestiere delle armi* und *Alatriste*): vgl. Hartig, *Goldene Zeiten* (wie Anm. 83), S. 39. Vgl. *Il mestiere delle armi, Extras, Specials*, Francesca Sartori.

⁹³ *Henri IV*, Deutschland/Frankreich/Tschechische Republik/Spanien 2010, R: Jo Baier, <http://www.imdb.com/title/tt1270766/> (zuletzt am 06.01.2012). Romain Geib, *Mensch und Monarch (Produktion Henri IV)*, in: CINEARTE. *Das Magazin für angewandte Filmkunst* 13.9 (2009), S. 36-48, hier S. 40.

⁹⁴ *Il mestiere delle armi, Extras, Specials*: Olmi erklärt selbst: *Ogni volta che tu vai a scomodare qualche personaggio storico tu puoi avere tutte le informazioni possibili, però c'è un margine che nessuno può in qualche modo definire neanche ne una fotografia ne un ritratto letterario e perchè – perchè tu devi dare a questo personaggio storico un volto reale quindi prendere un attore che interpreta il personaggio storico allora questo scarto fra quello che sai dalla storia, quello che vedi delle storiche ritratte e l'attore che interpreta quel personaggio questo scarto va giustificato così perchè questo Giovanni ha quella faccia lì e chiaro che questo personaggio storico vive con una serie di sfumature nella trama dei sentimenti che quel volto porta con se il personaggio che interpreta Giovanni diventa un po' Giovanni e Giovanni diventa un po' Hristo. Jivkov selbst beschreibt sich als entsprechend unbedarft und bemüht. Seine italienische Stimme ist von Giovanni Crippa.*

schen Armee: Weil man glaubte, die militärischen Abläufe am besten durch gedrilltes Personal nachstellen zu können.⁹⁵

Der Untertitel von Olmis Streifen, *Li ultimi fatti d'arme dello Ill(ustris)simo Sig(no)r Joanni da le Bande Nere*⁹⁶, verweist unzweideutig auf die zentralen Vorgänge des Filmgeschehens. Damit rücken nun auch in der Analyse die Kampfhandlungen – die Scharmützel, die Manöver, die Gewaltmärsche, die Plündereien, die Schlachtszenen – in den Blick. Angelpunkt des Films ist der Einsatz der Schuss- und Feuerwaffen. Denn dieser technologischen Veränderung des Kriegswesens durch die schrittweise Einführung von Feuerwaffen – der Arkebusen und der Artillerie – gilt die moralische Stoßrichtung Ermanno Olmi, der diese Entwicklung als einschneidend charakterisiert und dem Handwerk des Krieges in der technisierten Form eine bis dahin ungekannte Qualität enthumanisierter Gewaltauseinandersetzung beimisst.⁹⁷

Die Anwendung der Feuerwaffen und der Artillerie wird im Film zunächst diskutiert. Als Giovanni mit einem Teil seiner *compagnia* von einem Angriff auf eine kaiserliche Nachhut ins Feldlager zurückkehrt und sich in sein Zelt begibt, legt er seinen Brustpanzer ab und ein Wortwechsel ergibt sich: Das Projektil einer Arkebuse

⁹⁵ *Il mestiere delle armi, Extras, Specials*, Erläuterungen Francesca Sartori und Ermanno Olmi.

⁹⁶ Markant die antiquarische Schreibweise: *Il mestiere delle armi*, 00:04:23 ff.

⁹⁷ Teresa Bustelo, Ermanno Olmi: 'Lo más terrible de la guerra es la pérdida de un rostro' (Conversaciones), in: *El Ciervo* 52/ 622 (2003), S. 28-31. Dort Olmi wörtlich: *He querido hacer esta película para mostrar el malestar de la guerra. Antes, cuando se combatía cuerpo a cuerpo, se estaba obligando a mirar a la cara del enemigo, a descubrir que era un hombre como nosotros. Con la pólvora y las armas de fuego, esta chispa de humanidad desapareció y se empezó a disparar sin sentir nada porque ya no se veía la cara del otro. A Joanni delle Bande Nere lo mata una bala de cañón, un enemigo sin rostro.* Zur Einschätzung durch Beobachter des 15. und 16. Jahrhunderts: Clifford J. Rogers, 'The Military Revolutions of the Hundred Years' War', in: *Journal of Military History* 57 (1993), S. 241-278, hier S. 258-272. Bemerkenswert dabei ist, dass der von Olmi gerne zitierte Niccolò Machiavelli zwar die Entwicklung in Richtung eines verstärkten Einsatzes der Infanterie affirmativ behandelte; demgegenüber sah er im Aufkommen der Schuss- und Feuerwaffen, insbesondere der Artillerie, keine entscheidende Stufe im Wandel der Kriegsführung: Niccolò Machiavelli, *Discorsi*, in: Niccolò Machiavelli, *Tutte le opere*, ed. v. Mario Martelli, Florenz 1992, S. 168-171 (Buch II, Kapitel 17).

ist auf dem Harnisch Giovannis aufgeschlagen und hat sich zu einem münzähnlichen Stück Metalls verformt. Der Kommandant Luc'Antonio Cuppano kommentiert das von Giovannis Reitknecht bemerkte Geschoss mit der adretten Doppeldeutigkeit (in Anspielung auf den materiellen Lohn des Söldners): *un bel compenso per un soldato di nostri giorni*.⁹⁸ Diese Ironie wiederum erläutert Pietro Are­tino, der Giovanni *dalle Bande Nere* während dessen letzten Tage (zufällig) begleitete, mit dem leitmotivischen Satz: *Colonello Cuppano, e' nuovi arme di fuoco cambiano le guerre, ma sono le guerre che cambiano il mondo*.⁹⁹

Unmittelbar im Anschluss wird der Zuschauer Zeuge, wie ein gerade in der Kanonengießerei zu Ferrara gegossenes Falkonett dem kühlenden Erdreich enthoben wird (damit ist das vorherige Gespräch auf die Ebene des technologischen Wandels gehoben: von der Anwendung der Arkebuse zum Einsatz der Kanone). In Ferrara verfügte man tatsächlich über kleinkalibrige Falkonette (Hinterlader).¹⁰⁰ Umstritten ist die Wirksamkeit der Arkebusen gegen die Harnische: In Italien war grundsätzlich ein weniger hartes Metall als in Deutschland zu haben.¹⁰¹ Beim gerade erwähnten Angriff Giovannis und eines Teils seiner Reiter auf eine Versorgungseinheit Frundsbergs wird gezeigt, wie die Geschosse der Arkebusen von den Rüstungen abprallen (oder in einem Fall den Harnisch durchschlagen).¹⁰² Mag sein, dass Giovanni gut geschützt war, da seine letzte vorhandene Armatur aus italienischer *und* deut-

⁹⁸ *Il mestiere delle armi*, 00:11:05-00:11:53.

⁹⁹ Ebd., 00:11:44-00:11:51. Vgl. http://it.wikiquote.org/wiki/Il_mestiere_delle_armi (zuletzt am 06.01.2012).

¹⁰⁰ Die *falconetta* hat ein Kaliber/ Kugeln zu 640-110 g, Durchmesser 4-5 cm: Francesco Locatelli, *La fabbrica ducale estense delle artiglierie* (da Lionello a Alfonso II d'Este), Bologna 1985, S. 147.

¹⁰¹ Scalini, *Tecniche e tecnologia* (wie Anm. 88), S. 107. Vgl. Gervase Phillips, 'Of Nimble Service': Technology, Equestrianism and the Cavalry Arm of Early Modern European Armies, in: *War and Society* 20 (2002), S. 1-21, hier S. 5.

¹⁰² *Il mestiere delle armi*, 00:05:13-00:05:30. Zur Diskussion um die Wirksamkeit der Feuerwaffen, die auch zu Pferde getragen wurde: Phillips, *Technology* (wie Anm. 101), S. 7 f.

scher Produktion stammt, zumindest partiell also mit dem besser gehärteten Metall ausgestattet war.¹⁰³

Die Schlüsselszene, die den zunächst debattierten Quantensprung unmissverständlich darstellt, ist das letzte Gefecht des *condottiero*. Während die Pikeniere und Arkebusiere der kaiserlichen Söldnertruppen vor den Mauern der alten Ziegelei bei Governolo mit ihren Arkebussen und Langspießen Aufstellung beziehen, reihen sich die berittenen Arkebusiere der *compagnia* Giovanni auf¹⁰⁴ und zünden ihre Luntten.¹⁰⁵ Der Angriff der päpstlichen Reiter wird von den Schützen zu Pferd und der leichten (sowie schweren?) Reiterei mit ihren langen, gezückten Schwertern vorgetragen.¹⁰⁶ Indes muss die Attacke abrupt abgebrochen werden, weil die zuvor versteckt eingerichteten Falkonette im Besitz der kaiserlichen Kompanie¹⁰⁷ ihre vier Schüsse abgeben – von denen der letzte Giovanni am rechten Bein trifft und wanken lässt.¹⁰⁸

Trotz ausgeprägter physischer Präsenz der Figuren in Olmis *Il mestiere delle armi*, erzeugt durch die lange Wirkung der körperlichen Erscheinungen unter naturalistischen Lichtbedingungen auf die beobachtende Kamera, wird der Zuschauer weder in den Schlachtszenen noch in der chirurgischen Behandlung des siechenden *condottiero* mit offen gezeigten Grausamkeiten konfrontiert. Olmi vertritt in diesem Zusammenhang die Ansicht, *reißerische Bilder* gänzlich ausschließen zu wollen.¹⁰⁹ Entgegen der sonst in Olmis Arbeit nach allen Regeln der Kunst angewandten Techniken der histori-

¹⁰³ Scalini, I resti dell'armatura funebre (wie Anm. 84), S. 226.

¹⁰⁴ Im Sturmangriff zu Pferd durch berittene Infanteristen wie die Arkebusiere bestand die Innovation Giovanni *dalle Bande Neres*: Scalini, *Tecniche e tecnologia* (wie Anm. 88), S. 109; *Il mestiere delle armi*, Einführung seiner *compagnia*: 00:06:54-00:07:19. Geoffrey Parker, The "Military Revolution", 1560-1660 – a Myth?, in: *Journal of Modern History* 48 (1976), S. 195-214, hier S. 199: Zum Phänomen der *arcabuceros a caballo*.

¹⁰⁵ *Il mestiere delle armi*, 1:00:17-1:01:49 und 1:02:21-1:02:43.

¹⁰⁶ Ebd., 1:02:43-1:03:06.

¹⁰⁷ Ebd., 00:58:19-1:00:17. Vgl. Baumann, Georg von Frundsberg (wie Anm. 90), S. 269.

¹⁰⁸ *Il mestiere delle armi*, 1:03:06-1:03:17 und bis 1:03:34.

¹⁰⁹ Dicks, Interview mit Fabio Olmi (wie Anm. 74), S. 8.

sierenden Authentifizierung distanziert sich *Il mestiere delle armi* hier klar von möglichen Vorbildern wie *Die Bartholomäusnacht*. Das Massaker in *Die Bartolomäusnacht*, von Pierre Chéneau ebenso kunstvoll wie gnadenlos inszeniert, stellt den urmenschlichen und erschütternden Zusammenhang von Gewalt und Erotik her – die Edeldame wird an den Haaren gepackt, in Position gedreht und erhält den Schnitt durch die Kehle. Die aufdringliche Blutspritzerei befleckt symbolgeladen die Kostüme – besonders das schneeweisse Kleid der Königstochter Margot wird wie in geraubter Unschuld rot befleckt.¹¹⁰

Hierin lehnt sich *Die Bartholomäusnacht* an das Phänomen des *neuen Gewaltfilms* an, der *Gewalt in neuer drastischer Direktheit – nicht als Gewalt des Zeigens, sondern als gezeigte Gewalt* zur Schau stellt; Protagonisten dieser jüngeren Tendenz sind die Regisseure David Lynch, der mit *Blue Velvet*¹¹¹ von 1986 nicht nur Vorreiter war, sondern stets den erotischen Unterton von Gewaltdarstellungen anschlug, Quentin Tarantino und Oliver Stone.¹¹² Ebenso verhält es sich mit den Schlachten und Kämpfen in Díaz Yanes' *Alatriste*, die sich unter den Augen der erschütterten Zuschauer zum Gemetzel wandeln. Besonders anschaulich wird dies beim Überfall auf ein goldbeladenes Schiff durch eine Gruppe an finsternen Gesellen, die Diego Alatriste im Auftrag des Königs anführt: In der Dunkelheit hat man Mühe, die gewalttätig übereinander herfallenden Männer überhaupt als Personen zu identifizieren.¹¹³ Intensiv drängen sich die Kampf- und Schlachtszenen etwa der berüchtigten Schlacht von Rocroi (1643) zwischen dem französischen Heer und den königlich-spanischen Streitkräften auf: Die spanischen Tercios stemmen sich der französischen Kavallerie entgegen, werden von französischer Artillerie beschossen, und schließlich gehen die Pikeniere aufeinander los. Der Regisseur Agustín Díaz Yanes rechtfertigt

¹¹⁰ Umlauf, *Das Ende der Romantik* (wie Anm. 71), S. 64; S. 67.

¹¹¹ *Blue Velvet*, USA, 1986, R: David Lynch, <http://www.imdb.com/title/tt0090756/> (zuletzt am 06.01.2012).

¹¹² Faulstich, *Filmgeschichte* (wie Anm. 65), S. 288-293.

¹¹³ *Alatriste*, 00:01:07 ff.

diesen Historismus der Schlächtereien: *Ich habe versucht, sie so zu inszenieren, wie sie damals war: sehr brutal und schnell. Wenn du jemanden mit dem Messer tötest, ist das immer ein Kampf mit deinem direkten Gegenüber.*¹¹⁴

Diese Thematik greift er durchaus im Sinne des Autors der Vorlage auf: Arturo Pérez-Reverte, der den fünfbändigen spanischen Erfolgsroman über seinen (Anti-)Helden Diego Alatraste verfasst hat, war selbst Kriegsberichterstatter für das spanische Fernsehen und hat auch das Buch für den ernüchternden Film *Territorio Comanche* geschrieben, welcher das Kinopublikum die Massaker von Sarajevo aus der Perspektive der Journalisten unverbrämt wahrnehmen lässt.¹¹⁵ Für Jo Baier, der sich in *Henri IV* nicht minder um eine historisierende und ‚hyperrealistische‘ Inszenierung der Kampfsituationen bemüht, nahm die Schlacht von Coutras (1587) als Vorbild, setzte Duzende Stuntmen ein und nutzte für die eindringliche Komposition seines Materials die Möglichkeiten des Mehrkamerasdrehens.¹¹⁶

Für den Eindruck der Unmittelbarkeit sorgt in *Die Bartolomäusnacht*, *Alatraste* und *Henri IV* eine Tonspur, die die Geräuschkulisse des Aufeinander-ein-Hackens und des bis zur Unmenschlichkeit verzerrten Geschreis verdichtet und ungefiltert an das Ohr des Publikums dringen lässt. Unterlegt werden oft fremdartige Klänge, die den Höreindruck hektischer und metallgeschwängerte Aktivität, berstender Panzer, splitternder Knochen und Lanzen noch verstärken. In *Die Bartholomäusnacht* werden während der unmittelbaren Vorbereitungen zum Pogrom an den in Paris eingepferchten Protestanten durch einen geräuschvollen Soundtrack die späteren Stechereien und Schlächtereien antizipiert.¹¹⁷ Auch bei *Alatraste* wird

¹¹⁴ Hartig, *Goldene Zeiten* (wie Anm. 83), S. 39 f.

¹¹⁵ *Territorio Comanche*, Spanien, 1997, R: Gerardo Herrera, <http://www.imdb.com/title/tt0120311/fullcredits#cast> (zuletzt am 06.01.2012). Hartig, *Goldene Zeiten* (wie Anm. 83), S. 34.

¹¹⁶ Geib, *Mensch und Monarch* (wie Anm. 93), S. 45.

¹¹⁷ *Die Bartholomäusnacht*, 00:43:50-00:45:51. Während des Beginns des Massakers, als noch keine Stechereien eingesetzt haben (man die paar speziellen Protestanten in Sicherheit bringen will), ertönen Geräusche, die eben das

die enorme physische Gegenwart der in die Kämpfe verwickelten menschlichen Körper durch eine ungefilterte Präsenz der Geräusche unterstrichen, ohne (zunächst) jedoch musikalische Elemente einzusetzen, wenn die Schlächter fast buchstäblich in die Kamera stürzen. Díaz Yanes und sein Tonmeister Pierre Gamet bevorzugen die eigenartige Wirkung, die das gewaltsame Aufeinandertreffen bewaffneter Akteure generiert.¹¹⁸ In gleicher Weise zielt Jo Baier auf ein abenteuerlich unmittelbares Tongemälde in *Henri IV*, denn er beabsichtigt einen *ungebärdige(n) Film*.¹¹⁹

Obschon Olmi die intensive und authentische akustische Darstellung sucht, geht er bei den Kampfszenen einem zu aufdringlichen Tonfall aus dem Wege – wiewohl er Gewänder und Armaturen einen vollen, ihrer körperlichen Realität entsprechenden Klang hervorbringen lässt. Den Aufzug der *compagnia* Giovannis zum letzten Gefecht des *condottiero* unterlegen er und Fabio Vacchi, für Musik im Film zuständig, mit einem Choral, der die Schlacht geradezu vorbereitet und ihr eine Bedeutung verleiht, die sich eigentlich erst aus der Rückschau erschließen lässt.¹²⁰ Der zweite Satz aus Igor Strawinskys *Symphonie der Psalmen* begleitet Giovanni während seiner Leidenszeit. Der Einsatz von Musik, etwa des spröden Klanges des Fagotts, dient eher der Verfremdung. Die Distanz zum historischen Geschehen wird eindringlich durch die wenig eingängige Tonalität erzeugt.¹²¹

Olmi versteht sich darauf, die Tonspur für das beinahe beiläufige Erklingen der Vielsprachigkeit zu gebrauchen – die Söldnerkompanien waren nicht selten aus Männern verschiedenster regionaler

Abschlachten vorwegnehmen (während der Glockenschläge zur Mitternacht): ebd. bis 00:47:20.

¹¹⁸ *Alatriste*, Kapitel 12: Schlacht von Rocroi.

¹¹⁹ Geib, Mensch und Monarch (wie Anm. 93), S. 44.

¹²⁰ *Il mestiere delle armi*, 00:57:17–00:58:19. Vorbildhaft hier die Chorus-Untermalung für das Schlachtgemälde in *Henry V* von Kenneth Branagh: Kiening, Mittelalter im Film (wie Anm. 26), S. 31.

¹²¹ Dieses Kunstgriff lässt sich bis Sergeij Eisensteins Aleksandr Nevskij zurückverfolgen, wenn Prokofievs Musik zur Untermalung dient und mit Anklängen aus Musik des 17./ 18. Jahrhunderts versehen wird: Kiening, Mittelalter im Film (wie Anm. 26), S. 31.

Herkunft zusammengewürfelt. Die einfachen Kriegsknechte sprechen ein holpriges Idiom, fremdsprachige Fetzen ertönen, als ob sie aus dem Off eingeworfen würden.¹²² Beide Instrumente – die Verwendung eines sprachlichen Mix’ und die Verfremdungseffekte durch musikalische Einlagen – führen zu einer Distanzierung gegenüber dem als fremd empfundenen historischen Stoff, der auf dieser akustischen Ebene aber historische Authentizität stiftet.

Insbesondere die Schlachtenszenen verweisen auf den Zusammenhang von historischer Authentizität im Film, die Darstellung von Krieg im Film und die Genre-Frage. Gerade bei *Il mestiere delle armi* greifen Verfremdung und detailgetreue Rekonstruktion ineinander. Dadurch erreicht Olmi die ‚Konsumierbarkeit‘ des Kriegsgeschehens.¹²³ In *Alatriste* wählt man einen anderen Weg: Die *hyperrealistische(n) und schonungslose(n)* Gewaltdarstellungen intendieren beim Publikum das Schockerlebnis, das *Alatriste* nicht nur als gelungene dramatische Unterhaltung, sondern auch als Anti-Kriegsfilm deuten lassen.¹²⁴

Vor dem Hintergrund der Analyse historischer Authentifizierung mit filmischen Mitteln erscheinen die Untersuchung von Filmaussage und die Genre-Diskussion als Hebel zur Bewertung des interpretatorischen Anspruchs sowie der Leistungsfähigkeit des Mediums Film. Der spezielle Stoff Giovanni *dalle Bande Nere* und die dabei eingesetzten Darstellungsformen von Gewalt, militärischer Auseinandersetzung und Kriegsaktivitäten werden hier exempla-

¹²² *Il mestiere delle armi*, 00:15:23-00:15:34.

¹²³ Vgl. Thomas Koebner, Schlachtinszenierung, in: Heinz-B. Heller, Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle (Hrsg.), *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, Marburg 2007, S. 113-131, hier S. 125; S. 131: Koebner siedelt die *Rezeptions-Biologie* der Schlachteninszenierung im Spannungsfeld zwischen den beiden Polen – Ver-/Entfremdung und *realitätsnahe*/detailgetreue Rekonstruktion – an.

¹²⁴ Vgl. Röwekamp, ‚Peace Is Our Profession‘ (wie Anm. 10), S. 141-154. Zitat: Hartig, *Goldenes Zeitalter* (wie Anm. 83), S. 39.

risch behandelt. Insofern folgt die abschließende Diskussion den Leitfragen von Sinn und Glaubwürdigkeit.¹²⁵

3. *Verfilmte condottieri als Beitrag zur Historischen Forschung*

Wenn Fachhistoriker(innen) über die Verfilmung historischer Stoffe diskutieren, tendieren sie meist dazu, den Historienfilm auf seinen Grad an *akkurat*er Wiedergabe abzuklopfen. Dabei ist die Unterscheidung zwischen *historischen Fakten* und *filmischer Fiktion* richtungsweisend. Die Exaktheit bei der Reproduktion (vermeintlicher) historischer Gegebenheiten wird als Kriterium für eine ebenso penible wie liebevolle Bearbeitung genommen, nicht zuletzt vermag Genauigkeit schlicht zu erfreuen. Das Aufscheinen der Narbe von einer Pockenimpfung (beim Liebespiel von Giovanni und der Edeldame an Hristo Jivkovs Oberarm in *Il mestiere delle armi*) kann somit störend wirken – negativ im Sinne von *historical accuracy* gewertet werden.¹²⁶

Der biographische Ansatz, den Ermanno Olmi in seinem Streifen wählt, wenn er die letzten Waffentaten des Giovanni *dalle Bande Nere* und dessen leidendes Entschwinden aus der diesseitigen Welt der Vergangenheit nachzeichnet, liegt im Zentrum des Geschichtsverständnisses Jacob Burckhardts, welcher Geschichte als Betrachtung *vom dulddenden, <strebenden und> handelnden Menschen wie er ist und immer war und sein wird* (als pathologische Betrachtung) verstanden wissen wollte. In besonderer Weise löst das filmische Medium die empa-

¹²⁵ Menninger, Historienfilme als Geschichtsvermittler (wie Anm. 13), S. 288 f: Annerose Menninger plädiert dafür, die Präsentationsverfahren historischer Themen und ihre mediale Rezeption vor der Folie des gesicherten historischen *Faktenwissens* – wie es die Geschichtswissenschaften anbietet – zu analysieren; dabei zielt sie darauf ab, nicht nur *Historienfilme* in die Untersuchung kulturellen Wissens einzubeziehen. Während sie durchaus für eine vergleichende Medien(rezeptions)geschichte votiert, wagt sie sich nicht so weit ins medienwissenschaftliche Feld voran, das filmische Narrativ als einen Beitrag zum historischen Bewusstsein anzuerkennen.

¹²⁶ Rosenstone, History on Film (wie Anm. 4), S. 33: hier im Zusammenhang mit einer Bewertung auf *Medieval History in the Movies* der Fordham University: <http://www.fordham.edu/halsall/medfilms.html> (zuletzt am 06.01.2012). *Il mestiere delle armi* 1:24:21-1:24:27.

thische Tiefe der Forderungen des Schweizer Renaissanceforschers ein.¹²⁷

Die Beimischung fiktiver Elemente, um die Erzählung im Historienfilm griffig, gängig und verfänglich zu machen, kann vom puristisch-historischen Gehalt abführen: Die Liebesgeschichte zwischen Giovanni *dalle Bande Nere* und jener Mantuaner Edeldame mag frei erfunden sein, um dem Film ein dramatisches Moment beizugeben¹²⁸ – sie zeigt aber auch ganz gut eine Charaktereigenschaft des *condottiero*, der dem weiblichen Geschlecht zugetan war (*se non è vero, è ben trovato*) und scheint mit Laura de' Dianti (Geliebte und dann Ehefrau Alfonso d'Estes nach dem Tod Lucrezia Borgia)¹²⁹ ein visualisiertes und mit *donna Paola* ein reales Vorbild zu haben,¹³⁰ eine Nebenerzählung, um eine Facette der letzten Tage Giovannis zu einzufangen.

Aber mit eben dem Recht eines anderen Mediums, das eigene Gesetzmäßigkeiten hat, leistet die Verfilmung eines historischen Stoffes, nicht minder als die Transformation von Archivmaterial und fachwissenschaftlicher Anknüpfung in einer schriftlichen Darstellung einen Beitrag zur historischen Interpretation – im Lichte der Gegenwart. Diskursanalytisch gesehen handelt es sich in beiden Fällen um Lesarten der Vergangenheit, die als *Wust von Ereignissen*

¹²⁷ Jacob Burckhardt, Über das Studium der Geschichte. Der Text der ‚Weltgeschichtlichen Betrachtungen‘ aufgrund der Vorarbeiten von Ernst Ziegler nach den Handschriften herausgegeben von Peter Ganz, München 1982, S. 226. Im Abschnitt über *Glück und Unglück in der Geschichte* formuliert Burckhardt den *Trost* in der Geschichte als das erhabene Glück, das aus dem Unglück erwächst, in das der Kampf derer, mit denen wir Mitleid haben, mündet: ebd., S. 240.

¹²⁸ Vgl. Menninger, Historienfilme als Geschichtsvermittler (wie Anm. 13), S. 126.

¹²⁹ Vgl. Marianne Koos, Maske, Schminke, Schein. Körperfarben in Tizians Bildnis der Laura Dianti mit schwarzem Pagen, in: Werner Busch, Oliver Jehle, Bernhard Maaz, Sabine Slanina (Hrsg.), Ähnlichkeit und Entstellung. Entgrenzungstendenzen des Porträts, München 2010, S. 15-34.

¹³⁰ Die ‚Geliebte‘ *donna Paola* ist eine Repräsentantin, die Carlo Milanese zitiert, weil er den entsprechenden Brief für besonders gelungen hält: Milanese, Lettere di Giovanni de' Medici (wie Anm. 21), Nr. 170 und Fn. 1; der Brief wird auch zitiert, als die *nobildonna* eingeführt wird: *Il mestiere delle armi*, 00:18:21-00:19:13.

für sich noch keine *Geschichte* ist, vielmehr erst durch das konstitutive, sinngebende Narrativ zu Geschichte im kollektiven Singular wird.¹³¹ Im Sinne diskursiver Praxis wäre also eher zu prüfen, welche moralischen, narrativen, filmisch-semiotischen und rhetorischen Komponenten die jeweilige filmische Adaption charakterisieren.¹³²

Dazu wurde vor dem geschichtlichen, nur kurz ausdrücklich angerissenen Hintergrund die historisch-literarische Verarbeitung der Figur Giovanni *dalle Bande Neres* als ein Repräsentant der italienischen *condottieri* ausgeleuchtet, um die Historienstreifen und deren jeweiligen historischen Kontext darzustellen, also deren jeweilige Interpretation Giovanni de' Medicis und der Söldnerkapitäne zu charakterisieren. Das Argumentationsschema der Geschichtswissenschaften zielt auf Plausibilität, die durch transparente Verweisstrukturen sowie ein medienpezifisches, fachsprachlich nüchternes und kohärentes Narrativ erzeugt werden soll. Der jüngste Film – *Il mestiere delle armi* – geht nicht anders vor. Auch er reflektiert sein ‚Quellenmaterial‘, problematisiert die Entstehung der Zeugnisse der Vergangenheit und bedient sich einer medien-spezifisch gefügten Erzählung, die vor allem überzeugen soll.

Ermanno Olmi entwirft eine historische Sichtweise, die durch ein authentisch-historisches Bild der letzten Tage Giovanni de' Medicis und der Kriegshandlungen belebt wird. Während man großen Aufwand betreibt, der vergangenen Wirklichkeit mit den Mitteln des Films auf die Spur zu kommen – die verschiedenen Ebenen der Authentifizierung wurden im letzten Kapitel eingehend beschrieben –, bewahrt Olmis Film stets eine moralisch motivierte Distanz zum geschichtlichen Stoff: Fabio Olmi verzichtet auf das Eintauchen in die Vorgänge durch den Einsatz der wackligen Handkamera. Stattdessen erarbeitet *Il mestiere delle armi* das briefli-

¹³¹ Wilhelm von Humboldt, Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers, in: Andreas Flitner (Hrsg.), Wilhelm von Humboldt, Schriften zur Anthropologie und Bildungslehre, Frankfurt/M. 1984 [zuerst 1827], S. 96-110. Johann Gustav Droysen, Grundriss der Historik, Jena 1858, § 2-3.

¹³² William Guynn, Writing History in Film, New York u.a. 2006, S. 13.

che Kommunikationssystem, das nicht nur wichtigstes Verständigungsmedium neben der mündlichen Kommunikation war¹³³, sondern auch die bedeutendste Quelle für die italienische Renaissance und die Kriege jener Tage ist.¹³⁴ Olmi präsentiert uns die Figuren, wie sie ihren Sekretären Briefe diktieren und die Sekretäre ihnen die schriftlichen Antworten ihrer Korrespondenzpartner vortragen. Aus dem Off oder Voice over kommentieren verlesene Briefe Entwicklungen, die gezeigt werden – so werden am Anfang die Vorgänge durch eine entsprechende Passage eingeleitet. Im weiteren Verlauf des Films reden verschiedene Personen wie Maria Salviati Medici in die Kamera, als ob die brieflichen Quellen selbst aus dem Geschehen heraus zum Publikum sprächen.¹³⁵ Auf diese Weise führt Olmi vor, wie die (seine?) wichtigste Quelle für die letzten Tage Giovannis dereinst entstanden ist und thematisiert somit die Quellenlage für die von ihm interpretierten Ereignisse.

Ähnlich verhält es sich mit den Ausführungen Machiavellis, die Pietro Aretino dem im Zelt lagernden Giovanni vorliest (als dieser nicht einzuschlafen vermag).¹³⁶ Man erblickt Pietro Aretino, der aus dem Buch zitiert. Später sind es die Kommentare Pietro Aretinos, die teils in die Kamera, teils aus dem Off zur Kenntnis gegeben werden – Pietro Aretino ist der wichtigste Gewährsmann und erste Legendenbildner für die letzten Tage Giovannis. Auch werden dem Zuschauer die Konstruktionspläne der Ferrareser Falkonette nicht vorenthalten, die der Herzog dem deutschen Botschafter und seinem Übersetzer hinhält. Die Fresken an der Decke des Raumes im Mantuaner Palazzo des Luigi Gonzaga, die die Fieber-

¹³³ Beispielsweise für den Söldnerkapitän-Fürsten Francesco Sforza treffend dargestellt: Francesco Senatore, „Uno mundo de carta“. *Forme e strutture della diplomazia sforzesca*, Napoli 1998.

¹³⁴ Vgl. Sergio Bertelli, *Diplomazia italiana quattrocentesca*, in: *Archivio Storico Italiano* 159 (2001), S. 797-827.

¹³⁵ Aus verschiedenen Briefen der Maria Salviati, vgl. Milanese, *Lettere di Giovanni de' Medici* (wie Anm. 21), Nr. 131: Maria Salviati an Giovanni de' Medici, 28. Februar 1524.

¹³⁶ *Il mestiere delle armi*, 00:25:16-00:26:00. Aus dem berühmtesten Kapitel *I danari non sono il nervo della guerra* in den *Discorsi*: Machiavelli, *Discorsi* (wie Anm. 97), S. 159.

träume des gequälten *condottiero* stimulieren, zeigen die phantastische Ikonologie der Hochrenaissance.¹³⁷ Bei all diesen mitunter etwas artifiziell eingebauten akustischen Ausführungen und visuell realisierten Appräsentationen handelt es sich um Text- und Bildfragmente, auf die wie besonders im Falle der Briefe Aretinos die historische Fachwissenschaft ihrerseits üblicherweise zurückgreift.¹³⁸ Aber der Film lässt die verschiedenen medialen Dimensionen (‚Quellengattungen‘) – reale Gegenständlichkeit, das gesprochene und das geschriebene Wort, Architektur und Bildwerk – ineinander fließen und verdichtet diese zu einer filmischen Erzählung, in der kulturelle Disposition und Geschehnisse miteinander verschränkt werden. Diese produktive Leistung, die gefunden Zeugnisse der Vergangenheit zu *durchdringen* und *wieder gestaltet* zur Anschauung zu bringen, ist eben genau jenes Charakteristikum, das Leopold von Ranke der Historie gegenüber anderen Wissenschaften als Kunstform zuerkennt.¹³⁹

Il mestiere delle armi beschreibt die Entstehung unseres Wissens über die Kriegsführung der Renaissance am Beispiel Giovanni *dalle Bande Nere*s in jenem als entscheidend interpretierten Moment, wenn der qualitativ einschneidende technologische Schritt mit der effektiven Nutzung der Feuerwaffen zu Felde getan und der Verlust des menschlichen Angesichts im Schlachtgeschehen erreicht wird. Olmi führt uns eine historische Situation vor Augen, er versucht die filmische Darstellung der geschichtlichen Momentaufnahme – ohne die textuellen Konstruktionsprinzipien seines bewegten Bildes zu verschleiern. Dass diese Interpretation – die Entmenschlichung

¹³⁷ Vgl. Aby Warburg, *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara* [Rom 1912/1922], ders., *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. v. Dieter Wuttke, 2. verbesserte und bibliographisch erg. Aufl., Baden-Baden 1980, S. 173-198.

¹³⁸ *Il mestiere delle armi*, 00:00:54-00:01:25 (Beginn des Briefes: *Nell'appressarsi l'hora...*); dann die Erläuterung zu den letzten Anweisungen: 00:02:54-00:03:31. Milanese, *Lettere di Giovanni de' Medici* (wie Anm. 21), Nr. 173: Pietro Aretino an Francesco degli Albizzi, 10. Dezember 1526.

¹³⁹ Leopold von Ranke, *Idee der Universalhistorie*, in: ders., *Vorlesungseinleitungen*. Aus *Werk und Nachlass*, hrsg. von Walther Peter Fuchs und Theodor Schieder, Band 4, München u.a. 1975, S. 72-89, hier S. 72.

des Krieges durch die Einführung und Durchsetzung der Feuerwaffen in den Schlachten des 14. bis 16. Jahrhunderts – in der Geschichtswissenschaft eher umstritten ist, zeigt umso deutlicher, inwieweit Olmis Film (übrigens nach eigenem Bekunden ebenso Díaz Yanes' *Alatriste*) eine Lesart der Geschichte präsentiert – eine Stellungnahme für eine bestimmte Interpretation, die die gegenwärtige Entwicklung zum globalen Terrorkrieg mit neuen medialen und militärischen Strukturen in der Vergangenheit spiegelt.¹⁴⁰

Im Rahmen einer publikumsoffenen Rezeption wird *Il mestiere delle armi* auch entsprechend wahrgenommen: Die Lebensszenen eines *condottiero*, die Darstellung der Gefechtssituation und die Thematik des sozialen und militärischen Wandels des Kriegswesens durch den technologischen Übergang zu den Feuerwaffen werden als ‚authentisch‘ – wirklichkeitsgetreu und damit zitierfähig – beurteilt.¹⁴¹

Der weitgehende Verzicht auf Aktionsszenen und die vornehmlich auf die Ebene der Abstraktion übersetzten zwischenmenschlichen Spannungen, die durch Liebesgeschichten und persönliche Animositäten generiert werden, bringt *Il mestiere delle armi* allerdings zu einer Schallgrenze, an der die Historisierung die dramatischen Gesetzmäßigkeiten des Mediums Spielfilm ‚erstickt‘. Die ‚unnatürliche‘ Einfügung der kommunikativen Handlungen wie durch das Diktieren in die Kamera tut ein Übriges, um *Il mestiere delle armi* zu

¹⁴⁰ Bustelo, Ermanno Olmi (wie Anm. 97), S. 28-31. Dort Olmi wörtlich: *He querido hacer esta película para mostrar el malestar de la guerra. Antes, cuando se combatía cuerpo a cuerpo, se estaba obligando a mirar a la cara del enemigo, a descubrir que era un hombre como nosotros. Con la pólvora y las armas de fuego, esta chispa de humanidad desapareció y se empezó a disparar sin sentir nada porque ya no se veía la cara del otro. A Joanni delle Bande Nere lo mata una bala de cañón, un enemigo sin rostro.*

¹⁴¹ Andrea Frediani, *Il mestiere delle armi*. Il Rinascimento non fu affatto un'epoca di pace: mercenari e capitani di ventura fecero affari d'oro, in: Focus.it vom 11. 3. 2011, S. 29-33. http://www.focus.it/Allegati/2011/3/11_ilmestiere_dellearmi_38326.pdf (zuletzt am 06.01.2012). Auch die Schlachtenszenen werden an manchen Stellen im Internet als ‚authentisch‘ dargeboten: *War in the Renaissance*: <http://www.youtube.com/watch?v=Jaxc1X7k61A&feature=related> (zuletzt am 06.01.2012).

einem historistischen, aber doch irgendwie lehrmeisterlichen Streifen geraten zu lassen.¹⁴²

Der gekonnte Rekurs auf historische Details, die im Film durchaus an neu erfundener, fiktiver Stelle zur Geltung kommen und die im Sinne eines Wiedererkennungseffektes eingebracht werden, legt Zeugnis von der Meisterschaft eines Filmmachers ab.¹⁴³ Die Plausibilität eines zusammengefügtten Bildes, das durch den Einbau dramaturgischer Muster (Spannungsbögen, Antagonisten, Dilemmata etc.) ins Medium des Spielfilms transponiert wird, entscheidet schließlich darüber, ob einem Beitrag vor dem Kinopublikum die Anerkennung als historisches Statement zugebilligt oder versagt wird.

Die pazifistische Filmaussage in *Il mestiere delle armi*, die den von den Beobachtern des 15. und 16. Jahrhunderts als wesentlich eingestuften technologischen Wandel durch die Schuss- und Feuerwaffen transportiert, unterlegt einem möglicherweise als *antiquarisch* bezeichneten Film einen Sinn, der in die gegenwärtige Geschichtsreflexion mündet.¹⁴⁴ Das durch die historisierende Rhetorik der Authentifizierung vertretene Konzept geschichtlicher Alterität bedient einerseits den engen Markt für Historienfilme, andererseits wird es durch den moralischen Gehalt unter der anthropologischen Grundfrage nach der Gewalt nivelliert. In der Präsentationsform von Krieg und *condottieri* bewegt sich *Il mestiere delle armi* weg von *Histotainment*¹⁴⁵ und zeigt stattdessen einen geradezu historistischen

¹⁴² Im Grunde aber löst Ermanno Olmi den Anspruch der Geschichtsschreibung ein, wie ihn Georg Gottfried Gervinus in seiner *Historik* (1836) erhebt, dass nämlich *im Schreiben und Auffassen von didaktischen Gesichtspunkten* wie in der Dichtkunst die Nutzenanwendung der Geschichtsschreibung liegt: Georg Gottfried Gervinus, *Grundzüge der Historik*, Leipzig 1836, S. 69.

¹⁴³ Menninger, *Historienfilme als Geschichtsvermittler* (wie Anm. 13), S. 258 ff.

¹⁴⁴ Bildhauer, *Filming the Middle Ages* (wie Anm. 31), S. 20: Dort erhebt Bildhauer geradezu den Vorwurf des *antiquarischen* historischen Bewusstseins, wie es Nietzsche bereits als verwerflich diffamiert hatte.

¹⁴⁵ Vgl. Wortschöpfung als *Koffervort* für die Zusammenführung von *History* und *Infotainment/ Entertainment*: Christian Heger, *Zeitgeschichte im Fernsehen. Eine Beispiel-Analyse der ZDF-Dokumentation ‚Die wilden Siebziger‘*, in: ders.: *Im*

Der italienische condottiero im Film

Film – der als Spielfilm nicht wirklich funktioniert, wohl aber eine Interpretation der letzten Tage Giovanni de' Medicis gegen die überkommene Erwartungshaltung des italienischen Publikums vorlegt.

Die Filmgeschichte des Giovanni *dalle Bande Nere* führt uns die Dekadenz eines Helden vom epischen Protagonisten, über den verklärten Heros der Volksgemeinschaft und dann den dekontextualisierten Moralisten zur historischen Figur des menschlichen Leidens vor Augen. Speziell *Il mestiere delle armi* spiegelt die postmoderne, postheroische Gesellschaft, wie sie die Bandbreite technischer Raffinesse einzusetzen versteht, um technologische Entwicklungen sowie ihre Wirkung auf die Kriegsführung und den Lauf der Welt zu dechiffrieren – wie sie allen moralischen Richtwerten zum Trotz es aber nicht versteht, sich aus der selbst verschuldeten Opferrolle zu befreien.

Benedikt Krüger

Der Söldner als Verräter seiner Klasse.

Zur Repräsentation frühneuzeitlichen Söldnertums in der
DDR-Fernsehproduktion *Rächer, Retter und Rapiere*

Mit der Veränderung des Heer- und Kriegswesens im Spätmittelalter rückten Söldner als eine von Herkunft und Stand unabhängige Gruppe *vom Rand immer mehr ins Zentrum des Geschehens*.¹ Durch diesen Prozess wurde unter anderem die Frage nach der Legitimation und der Verortung der Söldner in der frühneuzeitlichen Gesellschaft neu verhandelt. Eine Folge dieser Diskussionsprozesse war, wie Jan Willem Huntebrinker zuletzt gezeigt hat, eine intensive mediale und künstlerische Verarbeitung dieser Frage und eine weithin prägende Inszenierung der Gruppe der Söldner in der Außensicht, die durchaus positive Züge tragen konnte.²

Unzählige Söldnerdarstellungen auf Flugblättern der Frühen Neuzeit lassen erkennen, dass von den Landsknechten und Söldnern eine hohe, obschon recht unterschiedlich geartete Faszinationskraft ausging. Mögen sie für die Einen aufgrund des auffälligen Kleidungsstils, den mithin ungewohnten Sprachen und Dialekten und einem frei und heroisch anmutenden Lebenswandel exotische und verwegene Abenteurer gewesen sein, waren sie doch, auch weil vom frühneuzeitlichen Kriegswesen zunehmend mehr Menschen betroffen waren, für viele Menschen das, was Schiller in seiner Ge-

¹ Jan Willem Huntebrinker: ‚Fromme Knechte‘ und ‚Garteteufel‘. Söldner als soziale Gruppe im 16. und 17. Jahrhundert, Konstanz 2010, S. 51. Zum Forschungsstand siehe jetzt auch Martin Rink, [Art.] Söldner, in: Friedrich Jäger (Hrsg.), Enzyklopädie der Neuzeit Bd. 12, Stuttgart 2010, Sp. 174-184, dort auch Ausführungen zu den Ideologisierung des Söldners im Verlauf der (Frühen) Neuzeit. Ferner auch Stefan Kroll, [Art.] Soldat, in: Ebenda, Sp. 158-167, sowie den Beitrag von Heinrich Lang zur filmischen Darstellung italienischer Condottieri in diesem Heft.

² Dem stellt Huntebrinker Innensichten und Selbstinszenierungen einzelner Akteure und der Gruppe entgegen, die hier nicht weiter vertieft werden sollen; Huntebrinker, Söldner (wie Anm. 1). Vgl. auch ders., Geordneter Sozialverband oder Gegenordnung? Zwei Perspektiven auf das Militär im 16. und 17. Jahrhundert, in: MGFN 10, 2 (2006), S. 181-199.

schichte des Dreißigjährigen Krieges folgendermaßen beschreibt: *Der Soldat (um das Elend jener Zeit in ein einziges Wort zu pressen), der Soldat herrschte, und dieser brutalste der Despoten ließ seine eigenen Führer nicht selten seine Obermacht fühlen. [...] Ganz Deutschland wimmelte von solchen kleinen Tyrannen, und die Länder litten gleich hart von dem Feinde und von ihren Verteidigern.*³ Offensichtlich war und ist die Figur des Söldners in hohem Maße mit affektiven Konnotationen beladen, die sie wiederum für eine Reihe von Stereotypisierungen anfällig macht. Daher hat man guten Grund zu der Annahme, dass der Söldner *gesellschaftlich zur Diskussion stand*⁴ und somit zugleich als Folie für eine Reihe von gesellschaftlichen Diskursen diente.

Allerdings soll im Folgenden die zeitgenössische diskursive Wahrnehmung des Söldnertums weniger eine Rolle spielen. Das Augenmerk wird vielmehr auf die Frage gerichtet, mit welchen weltanschaulichen Gehalten eine DDR-Fernsehproduktion das Bild der frühneuzeitlichen Söldner versehen hat. Überdies ist zu fragen ob und wie dieses produzierte filmische Bild ideologisch instrumentalisiert werden konnte. Welche Ideologeme werden mittels der Figur des Söldners hinsichtlich des Geschlechterverhältnisses transportiert. Wie werden legitimatorische und motivationale Aspekte des Kriegsdienstes filmisch verhandelt. Diese Fragen werden exemplarisch anhand der DDR-Fernsehserie *Rächer, Retter und Rapiere* beantwortet.

1. Rächer, Retter und Rapiere – Entstehungskontext und Inhalt

Am 8. Januar 1982 zeigte der Fernsehsender DDR1 die Erstausstrahlung der Serie *Rächer, Retter und Rapiere*. Die staatliche Fernsehanstalt der DDR hatte die Serie in Auftrag gegeben. Ein halbes Jahr später präsentierte der Sender ZDF diese im Fernsehen der BRD. Der für die Umsetzung engagierte Regisseur Andrzej Konic

³ Friedrich Schiller, *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs*. Kleinere prosaische Schriften, Gesammelte Werke Bd.7, Berlin 1955, S. 336.

⁴ Rainer Wohlfeil, Trudl Wohlfeil, *Landsknechte im Bild. Überlegungen zur ‚Historischen Bildkunde‘*, in: Peter Blickle (Hrsg.), *Bauer, Reich und Reformation*. Festschrift für Günther Franz, Stuttgart 1982, S. 115.

adaptierte die gleichnamige Romanvorlage von Herbert Schauer und Otto Bonhoff. Für die Rollenbesetzung griff man auf einen bewährten Stamm von Schauspielern des DDR-Fernsehens zurück. Unter ihnen sind Walther Plate und Rolf Hoppe die bis heute bekanntesten.⁵

Bonhoff und Schauer fungierten nicht nur als Drehbuchautoren. Sie standen während der Dreharbeiten auch als szenische Berater zur Verfügung, um die durch ihre Recherchen erworbene Sachkenntnis einzubringen. Da sich die Quellenlage für die Produktionsbedingungen des Films bescheiden ausnimmt, stellt das sehr umfangreiche Nachwort des Romans für diese Untersuchung einen wertvollen Anhaltspunkt dar. Immerhin erfahren wir in dieser ‚Eigengeschichte‘ viel über Art und Weise sowie die ideologische Grundierung der historischen Recherchen, die Bonhoff und Schauer in Vorbereitung auf die Filmproduktion angestellt haben. Wir können zudem davon ausgehen, dass diese Hintergrundarbeit nicht nur zu großen Teilen in die Gestaltung des Romans, sondern aufgrund der Anwesenheit beider bei den Dreharbeiten auch in die Konzeption und Umsetzung der Fernsehserie eingeflossen ist. Der Blick ins Nachwort verrät, dass beide Autoren eine hohe Affinität zu historischen Stoffen hegten, die sie mit großer Akribie und unter Konsultierung sämtlicher zur Verfügung stehender Archive recherchierten. Das Bemühen, die künstlerische und forschende Arbeit ganz in den Dienst der DDR-Kultur-Produktion zu stellen, wird zumindest (wenig überraschend) rhetorisch sichtbar.⁶

⁵ Die wichtigsten Rollen waren besetzt durch: Walter Plathe: *Georg Kresse*; Michael Narloch: *Thomas*; Eberhard Kirchberg: *Veit*; Wilhelm Koch-Hooge: *Hans Kresse*; Rolf Hoppe: *Heinrich von Müffling*; Barbara Brylska: *Sybilla von Müffling*; Katrin Klein: *Anne*; Jürgen Reuter: *Daniel Fuchs*; Gunter Schoß: *Birnbaum*. Vgl. den entsprechenden Eintrag im Deutschen Rundfunkarchiv (online); URL: <http://www.dra.de/online/datenbanken/fernsehspiele/vollinfo.php?pk=194314&back=1> (zuletzt am 04.07.2011).

⁶ Hierzu folgendes Zitat aus dem Nachwort der Romanvorlage, in dem seinerseits zunächst auf eine Forderung Walter Ulbrichts rekurriert wird: *„Nachdem unter der Herrschaft des Kapitals in der Geschichtsforschung [...] die bürgerliche Geschichtsbetrachtung herrschte, ist es notwendig, die Geschichte des deutschen Volkes unter Hervorhebung seiner hervorragenden Leistungen und revolutionären Taten vom Standpunkt*

Nach Walter Ulbricht hatte auch Erich Honecker auf dem VIII. Parteitag der SED 1972 die Rolle des staatlichen Fernsehens in den Fokus der politischen Agitation gerückt. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger forderte er jedoch, mehr Unterhaltungssendungen zu produzieren, um die Zuschauerinteressen stärker zu berücksichtigen. Die Hauptabteilung *Dramatische Kunst* hatte diesbezüglich festgestellt, dass seit den 1950er Jahren eine Versorgungslücke für Sendungen existierte, die Stoffe aus der frühesten Zeit der Arbeiterbewegung thematisierten – in der Diktion der marxistisch-leninistischen Historiografie entsprach dies zunächst einmal den Bauernaufständen des 16. Jahrhunderts.⁷ Infolge dessen erschien ein ganzes Korpus von mitunter mehrteiligen Unterhaltungsserien, die die Absicht verfolgten, den Zuschauern ein Grundgerüst an Eckdaten der ‚revolutionär-demokratischen Tradition‘ vergangener Jahrhunderte zu vermitteln.⁸ Kennzeichen dieser Sendungen waren zumeist eine ‚dichotome Hervorhebung der Klassengegensätze‘, die Darstellung der Handlung aus der Warte der Unterdrückten und die Konzeption nach kinder- und jugendpolitischen Aspekten, indem man Identifikationsfiguren schuf und sogenanntes ‚Klassenwissen‘ in Verbindung mit nachzuahmenden Aktionsschemata auf-

des historischen Materialismus aus zu erforschen und auszuwerten‘[...] Diese Forderung Walter Ulbrichts auf der Sondersitzung der Deutschen Akademie der Wissenschaften am 22. Januar 1953 ermutigte uns und war uns Anlaß, bei unseren Recherchen über die bloßen Nachforschungen zur Person Georg Kresses hinauszugehen, auf die sich frühere Autoren konzentrierten. Herbert Schauer, Otto Bonhoff, Rächer, Retter und Rapierre, Berlin 19696, S. 310f.

⁷ Hierzu exemplarisch ein Zitat der sowjetischen Historikerin S. Gutnova: *Die kollektiven Aktionen der Bauern jedoch, auch wenn sie lokalen Charakter trugen, [...] die offenen Verschwörungen unter Anwendung von Gewalt wie auch die Erscheinungen des ‚Massenbanditentums‘ der Bauern, kann man bereits als eine Keimform des Klassenkampfes der Bauernschaft im Mittelalter bezeichnen. Denn die Aktionen dieses Typs enthielten bereits Ansätze einer Klassensolidarität*, zitiert nach: Günter Vogler, *Bäuerlicher Klassenkampf als Konzept der Forschung*, in: Winfried Schulze (Hrsg.), *Aufstände, Revolten, Prozesse. Beiträge zu bäuerlichen Widerstandsbewegungen im frühneuzeitlichen Europa*, Stuttgart 1983. S. 27.

⁸ Bspw.: *Ein Tag wie viele andere* (1971); *Die Pulverprobe* (1971); *Die Stülpner-Legende* (1972); *Die Nacht der Barrikaden* (1973); *Fürstenkind und Bauernjunge* (1972).

bereitete.⁹ *Rächer, Retter und Rapiere* kam in vielerlei Hinsicht diesen kulturpolitischen Erwartungen nach.

Die Fernsehreihe dreht sich um den vogtländischen Volkshelden Georg Kresse, der in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges zu einiger Berühmtheit gelangte, weil er sich gegen umherziehende Soldaten zur Wehr setzte.¹⁰ Nachdem Kresse 1641 erschossen worden war, bildete sich in den folgenden Jahre eine Reihe von Legenden heraus, in denen der ‚Held‘ Kresse nicht nur glorifiziert, sondern auch mit übernatürlichen Kräften ausgestattet dargestellt wurde. So soll er Freikugeln gegossen haben, die ihn selbst hieb- und schussfest machten und an mehreren Orten gleichzeitig erschienen sein.¹¹

⁹ Ende der siebziger Jahre forderten Historiker, Lehrer und Filmschaffende unter Berufung auf den IX. Parteitag der SED eine weitere Vertiefung des Geschichtsbewusstseins. Dabei sollten die neueren Bewertungen der DDR-Historiker bezüglich etwa der Anpassungsleistungen des preußischen Adels in Verwaltungszentralisation und Wissenschaftsförderung integriert werden. Zugleich sollte auch die Widersprüchlichkeit der herrschenden Klasse herausgearbeitet werden. Zu dieser Sorte von Filmen gehörten *Scharnhorst* (1978); *Die Emser Depesche* (1975) und *Clausewitz – ein Lebensbild* (1980). Vgl. Rüdiger Steinmetz, Reinhold Viehoff (Hrsg.): *Deutsches Fernsehen Ost. Eine Programmgeschichte des DDR-Fernsehens*, Berlin 2008, S. 378-390.

¹⁰ Das wenige, was man über Kresse verlässlich weiß, lässt sich wie folgt zusammenfassen: Kresse wurde 1604 als Sohn des Dörtendorfer Bauern und Dorfrichters gleichen Namens und dessen Ehefrau Katharina geboren. Der Vorname Georg lässt vermuten, dass er am Gedenktag des hl. Georg, am 23. April, geboren wurde. Vermutlich seit Ende der zwanziger Jahre versuchte dieser Kresse zusammen mit einigen Gefährten, die Bevölkerung vor Übergriffen des kaiserlichen bzw. schwedischen Heeres zu schützen. Urkundlich nachgewiesen ist der Überfall auf die Söldnergruppe des Kornetts Georg Bohle am 3. Februar 1630. Aus dem Zeitraum der folgenden Jahre sind eine Reihe weiterer Überfälle auf Söldner sowie Widerstandsaktionen aus der Bevölkerung überliefert und urkundlich belegt, jedoch ohne dass der Name Kresses erwähnt wird. Am 20. November 1638 heiratet Kresse in Piesigitz Anna Pissel, Tochter des Müllers Philipp Pissel. Aus der Ehe geht die Tochter Magdalene hervor, die aber 1644 bereits verstirbt. Am 1. November 1641 wird der ‚Erzschnapphahn‘ wie es in den Chroniken von Schleiz, Neustadt und Auma heißt, von hatzfeldischen Söldnern gefangen genommen und erschossen.

¹¹ Vgl. Otto Behr, *Georg Kresse. der Bauerngeneral. Eine Geschichte aus dem Dreißigjährigen Kriege*. Nachw. von Friedrich Wilhelm Trebge, Hohenleuben 1996. Friedrich Wilhelm Trebge, der viel über Kresse geforscht hat, betont demgegenüber, dass das Bild Kresses, aufgrund seines gewalttätigen und verwegenen Charakters, nicht nur positiv ausfällt. Vgl. zu Unverwundbarkeits-

Die Serie nimmt die überlieferten Begebenheiten in teils fiktionaler Ausschmückung der diversen Legenden auf und berichtet in sieben Episoden *von den Taten der verwegenen Schar des Georg Kresse, genannt der Bauerngeneral*, wie es im Einspann der Episoden heißt. Der Inhalt der sieben Folgen ist im Anhang dieses Beitrags kurz dargestellt.

Ganz eindeutig gehören in der Serie die Söldner zu den Antipoden des Helden Kresse. Gleichwohl erfährt man nicht allzu viel über sie, da sie im Wesentlichen nur die Funktion von sogenannten *Statusrollen*, bzw. *soziale[n] Handlungsrollen*¹² einnehmen, die kaum oder nur sehr begrenzt differenzierte und individuelle Charakter- und Handlungsmerkmale aufweisen. Trotz aller Schematisierung und Funktionalisierung sind sie Teil der narrativen Struktur des Films. Damit erscheinen sie als Träger einer Handlung, die sie durch ihre Interaktion mit den anderen Handlungsträgern vorantreiben und innerhalb derer sie gewisse kulturell geprägte Rollenanforderungen und -klischees erfüllen oder nicht. Daher muss selbstverständlich der Handlungskontext für die Charakterisierung der Söldnerrolle ebenso einbezogen werden wie das Verhalten anderer Charaktere in ähnlichen Situationen. So erhalten wir nicht nur zusätzliche Informationen, in welches Bild die Söldner gerückt werden sondern auch darüber, welche normativen Positionen besonders zur Geltung gebracht werden sollen, indem man die Söldner in bewusstem Kontrast zu anderen Handelnden erscheinen lässt. Bevor es an die Detailanalyse geht, soll vorab dem möglichen Einwand begegnet werden, dass bestimmte Rollen *genrebedingt*¹³, nicht zuletzt in Unterhaltungsfilmern, so sehr über- und verzeichnet wer-

praktiken Nikolas Funke, [Art.] Soldatenmagie, in: Friedrich Jäger (Hrsg.), Enzyklopädie der Neuzeit Bd. 12, Stuttgart 2010, Sp. 172-174, sowie ausführlicher ders., ‚Naturali legitimâque Magica‘ oder ‚Teufflische Zauberey?‘ Das ‚Festnmachen‘ im Militär des 16. und 17. Jahrhunderts, in: MGFN 13 (2009), S. 16-32.

¹² Vgl. Lothar Mikos, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart 2003, S. 155-165.

¹³ Unter Genre verstehe ich mit Borstnar Strukturkonventionen, die kulturell-gesellschaftliche Vereinbarungen beinhalten, was bestimmte motivische, ikonografische, strukturell-inhaltliche und formale Position eines Films angeht. Vgl. Nils Borstnar u. a., Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, 2. Aufl., Konstanz 2008, S. 67.

den, dass sie kaum noch etwas mit dem historischen Vorbild zu tun haben. Dem kann zweierlei entgegnet werden: Zum einen geht es hier nicht so sehr um die möglichst authentische Abbildung einer bestimmten dargestellten Gruppe, sondern darum, wie diese Gruppe für einen bestimmten gesellschaftlichen Diskurs instrumentalisiert wird. Insofern ist gerade die Art und Weise einer möglichen ‚Über- und Verzeichnung‘ aufschlussreich. Zum anderen bedingte gerade das von den DDR-Kulturinstanzen als Richtlinie vorgegebene Paradigma des Geschichtsbewusstseins, dass auch in Unterhaltungsfilmern eine *dokumentarisch-realistische, der sozialistischen Ideologie verpflichtete Gestaltungsweise* nach Möglichkeit zur Anwendung kam.¹⁴ Gehen wir mit Borstnar, Pabst und Wulff von der konstruktivistischen Annahme aus, dass letztlich auch hinter dem Bemühen, historisch-realistisch darstellen zu wollen, eine ästhetische Strategie steckt, die sehr *stark vom historischen und kulturellen Umfeld abhängig* ist¹⁵, dann verrät dieser Versuch, historische Wirklichkeit zu imitieren, zugleich viel über die ideologische Aufladung des zu gestaltenden Sujets. Die Handlungen, die in *Rächer, Retter und Rapiere* dem Helden Kresse zugeschrieben werden, verraten in besonderer und durchaus als eindimensional zu bezeichnender Weise, wie sehr diese Figur mit der vorherrschenden sozialistischen Realismuskonzeption in Einklang gebracht wurde. Walter Plathe alias Georg Kresse erfüllte in geradezu vorbildlicher Weise die Aktionsschemata, die man von einem Individuum der klassenkämpferisch-frührevolutionären Phase erwarten würde. Aus einer postmodernen Sicht kann ein solch eindimensionaler Held mithin etwas langweilig wirken.¹⁶

¹⁴ Vgl. Meike Knoche, Filmästhetische Mittel und hypothetische Wirkungsabsichten in historischen Mehrteilern aus der Zeit um 1980, in: Ulrike Schwab (Hrsg.), *Fiktionale Geschichtssendungen im DDR-Fernsehen. Einblicke in ein Forschungsgebiet*, Leipzig 2007, S. 107.

¹⁵ Vgl. Borstnar, Einführung (wie Anm. 13), S. 41.

¹⁶ Man beachte etwa die Kritiken, die sich zur DVD-Sammlung von *Rächer, Retter und Rapiere* bei amazon.de finden: http://www.amazon.de/R%C3%A4cher-Retter-Rapiere-Bauerngeneral-TV-Archiv/dp/B003WULINS/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1309804944&sr=8-1 (zuletzt am 04.07.2011).

2. *Söldner und Geschlechterverhältnis*

Für die Frage, wie die Söldner bezüglich des Geschlechterverhältnisses in *Rächer, Retter und Rapiere* positioniert werden, bot sich die Analyse einer Sequenz¹⁷ aus der ersten Folge der Serie an. Diese beinhaltet im Grunde genommen nicht nur die einzige wirklich aufschlussreiche Interaktion zwischen Söldnern und Frauen, sondern führt zugleich Söldner als soziale Gruppe in das filmische Geschehen ein. Deren Handeln wird hier erstmals charakterisiert und eingeordnet. In der Szene spielt sich Folgendes ab: Die kaiserlichen Soldaten reiten gerade in Mehla ein, während Kresse, Thomas und Veit bei Kresses Onkel in der Stube sitzen und über den Abtransport des Viehs beratschlagen. Als sie aus dem Off die militärischen Befehle des Offiziers der anrückenden Söldnereinheit hören, erschrecken sie und verstecken sich kurzerhand in der Speisekammer des Onkels. Kresses Onkel geht nach draußen, um in seiner Funktion als Dorfschulze die Soldaten in Empfang zu nehmen. Der Wachtmeister ordnet die Unterbringung von 50 Reitern an und betritt anschließend, gefolgt von seinen beiden Adjutanten, die Stube von Kresses Onkel, den er sogleich anweist, Bier und eine deftige Mahlzeit zu servieren. Der Anblick der Ehefrau, genannt Else, die damit beschäftigt ist, die Speisen herbeizuschaffen, weckt bei den beiden Adjutanten Begehrlichkeiten. Immer wieder werden sie aufdringlich und belästigen Else sowohl verbal als auch handgreiflich. Nebenan in der Speisekammer sitzen Georg Kresse, Thomas und Veit und belauschen, zunächst unentdeckt, wie sich die Soldaten den Bauch vollschlagen, sich betrinken und Hans Kresse prahlerisch von ihren Kriegserlebnissen berichten. Die Sequenz wird durch zwei kurze Einschübe unterbrochen. Im ersten ist der Grundherr Kresses, der Freiherr von Müffling (Rolf Hoppe), zu sehen. Er sitzt mit Sibylla, einer adligen Dame vom Dresdner Hof, zu Tisch. Dabei erklärt er ihr – nicht ohne Hintergedanken –, dass ihre Rückreise zur Zeit nur schwer möglich sei, sie aber gerne blei-

¹⁷ Diese Sequenz wird zwar unterbrochen von einigen kurzen Einschüben, ist jedoch als eine einheitliche Szene konzipiert.

ben könne. Der zweite Einschub zeigt Anne, die Freundin Kresses, die gerade nach Dörtendorf eilt, um den Eltern Georgs über die Ereignisse zu berichten. Auch sie wird von Söldnern, die im Freien um ein Lagerfeuer lagern, angepöbelt und belästigt.

Die Sequenz rückt die Söldner nicht nur auf der Handlungsebene in ein überwiegend negatives Licht. Auch andere filmische Mittel suggerieren dem Zuschauer, dass mit dem Auftreten der Söldner die heile Welt der Dörtendorfer in Gefahr gerät. Dieser Eindruck korrespondiert mit einer traditionell negativen Sicht auf die Praxis der Einquartierung in der Frühen Neuzeit, die erst in jüngeren Arbeiten infrage gestellt wurde.¹⁸

Staccatoartige, schrille Streicherklänge begleiten das Herannahen der Soldaten musikalisch. Dann wechselt die Musik in ein getragenes, düster-bedrohliches Thema, mittels dessen die angespannt-nervöse Situation der Dörtendorfer musikalisch zum Ausdruck gebracht wird. Das Geschehen verlagert sich zudem in die dunkle und beengte Wohnstube Hans Kresses und ändert damit auch atmosphärisch seinen Charakter gegenüber den ersten zwanzig Minuten des Films, die sich überwiegend im Freien und vor idyllisch-ländlicher Kulisse abspielen. Die einheitlich schwarzen Uniformen und das ungepflegte und verstaubte Äußere der Landsknechte können sowohl mit Bedrängnis als auch mit Unberechenbarkeit assoziiert werden.¹⁹ Die wenigen Großaufnahmen, die von den drei

¹⁸ Vgl. zur kritischen Diskussion (allerdings mit Blick auf Einquartierungen in Städten) Ralf Pröve, *Der Soldat in der ‚guten Bürgerstube‘. Das frühneuzeitliche Einquartierungssystem und die sozioökonomischen Folgen*, in: ders., *Lebenswelten. Militärische Milieus in der Neuzeit*, Gesammelte Abhandlungen, Berlin 2010, S. 39-68.

¹⁹ Zweifelsohne ist diese Darstellung einer einheitlichen militärischen Kleidung anachronistisch. Hierzu u. a.: Rolf-Dieter Müller, *Militärsgeschichte*, Böhlau u. a. 2009, S. 117. Auch Bonhoff und Schauer dürfte dieser Sachverhalt bewusst gewesen sein. Immerhin heißt es im Nachwort: *die Heere kannten noch keine einheitliche Uniformierung, lediglich die Feldbinde machte Freund und Feind unterscheidbar [...] Die Söldlinge [sic!] in den geschlitzten Pluderbosen, mit den Blechhauben oder den Hüten mit wallendem Federschmuck, mit den Katzbalgern, den kurzen Landsknechtschwertern*; Schauer, Bonhoff, Rächer (wie Anm. 6), S. 307 f. Hier ist offensichtlich wider besseres Wissen die angestrebte historische Genauigkeit zugunsten dramaturgischer Vereinheitlichung unter den Tisch gefallen.

Soldaten in den untersuchten Einstellungen gezeigt werden, eignen sich nicht dazu, Sympathie zu erwecken. In der Regel werden die Soldaten kollektiv in den weniger persönlichen Einstellungsgrößen wie der Amerikanischen, Totalen oder Halbtotalen gezeigt, was nicht nur räumliche, sondern auch emotionale Distanz zwischen Betrachter und Betrachtetem schafft.²⁰

Mit Blick auf ihren Sprechtext kann man feststellen, dass alle Aussagen, die die Söldner an Frauen richten, ausnahmslos sexuell konnotiert sind. Dabei bedienen sie sich einer derben und umgangssprachlichen Ausdrucksweise, die, sobald sie sich an Frauen richtet, herablassend und frivol wird.²¹ Frauen, so suggeriert es der Film, sind in den Augen der Söldner primär Verfügungsobjekte für sexuelle Gelüste. Im Laufe der in Summe etwa fünfminütigen Sequenz werden sechs versuchte sexuelle Übergriffe gezeigt. Grundsätzlich spiegelt dies eine *Selbstverständlichkeit sexueller Gewalt* durch Söldner/Soldaten gegenüber Frauen in der Frühen Neuzeit, die trotz normativer Kriminalisierung faktisch kaum gestraft wurde.²²

Das sexualisierte Verhalten der Söldner scheint außerdem Teil einer dargestellten männlichen Selbstinszenierung zu sein. In einer Einstellung, in der der Wachtmeister gerade Erlebnisse aus seinem Soldatenleben zum Besten gibt, wirkt es ganz so, als ob die dramatisierende Schilderung der Kriegserlebnisse, die beiden Adjutanten

²⁰ In der untersuchten Sequenzfolge erscheinen die Soldaten insgesamt nur dreimal in Nah- oder Großaufnahme. Kresse, Thomas und Veit hingegen, obwohl sie nicht die Hauptaktanten der Sequenzfolge sind, achtmal. Hierzu: Helmut Korte, Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Mit Beispielanalysen von Peter Drexler, Helmut Korte, Hans-Peter Rodenberg, und Jens Thiele, Berlin 2004³, S. 27-29.

²¹ Vgl. ebd., Einstellung 3 und 10. Ein anderes Beispiel findet sich in der fünften Folge (00:11:22), in der ein Söldner, der gerade das Vieh eines bäuerlichen Hofes entwendet, die aufgebrachte Bäuerin trocken mit: *Halt's Maul, alte Wachtel!* abfertigt.

²² Maren Lorenz, Das Rad der Gewalt. Militär und Zivilbevölkerung in Norddeutschland nach dem Dreißigjährigen Krieg (1650-1700), Köln, Weimar, Wien 2007, S. 207-218, Zitat S. 209. Vgl. überdies zur Frage, wie Söldner selbst ihr gewaltsames Handeln wahrgenommen haben, Ralf Pröve, Violentia und Potestas. Perzeptionsprobleme von Gewalt in Söldnertagebüchern des 17. Jahrhunderts, in: ders., Lebenswelten (wie Anm. 18), S. 69-85.

zusätzlich anstachelt, sich einem Gerangel um Else hinzugeben. Dass das medial repräsentierte Söldnertum mit der Inszenierung bestimmter Männlichkeitsideale einhergeht, ist aus frühneuzeitlichen Flugblattdarstellungen bekannt.²³ Im Gegensatz zu den Einblattdrucken wird diese Strategie im Film jedoch dadurch konterkariert, dass die Söldner keineswegs einen besonders männlich-kräftigen, durchtrainierten und sportlichen Eindruck machen, geschweige denn als sexuell attraktiv wahrgenommen werden können. Vielmehr wirken sie in erster Linie durch ihr gesamtes Sprechen und Gebaren, besonders aber in ihrer enthemmten Triebhaftigkeit, tölpelhaft, unkultiviert und verroht. Diesem Bild wird durch slapstickartige Einlagen Nachdruck verliehen, etwa, wenn die drei Soldaten stark angeheitert das kommandogeleitete Laden einer Flinte nachstellen. Konzeptionell-dramaturgisch hat sicherlich das Format einer jugendverträglichen Unterhaltungssendung eine wesentliche Rolle bei der bagatellisierenden Gestaltung gespielt, denn trotz aller Derbheit kommt in den sexuellen Übergriffen der beiden Söldner nicht das zynisch-böse und brutale Vorgehen zum Ausdruck, das man gemeinhin mit einer Vergewaltigungsszene in Verbindung bringen würde. Dies findet sich in *Rächer, Retter und Rapiere* an anderer Stelle, wenn nämlich zu Beginn der vierten Folge Marodeure in ein Wirtshaus einfallen und dabei nicht nur den Wirt gewalttätig dazu nötigen, sämtliche Vorräte auszuhändigen, sondern auch vor dessen Augen die junge Tochter – im Film wird dies freilich nur angedeutet – vergewaltigen.²⁴ Doch im Gegensatz dazu scheinen die Söldner sich einerseits im Rahmen eines sittlichen Minimalcodex zu bewegen, denn sie hören auf die An- und Zurechtweisungen des Wachtmeisters. Zum anderen sug-

²³ Vgl. Matthias Rogg, „Wol auff mit mir, du schoenes weyb“. Anmerkungen zur Konstruktion von Männlichkeit im Soldatenbild des 16. Jahrhunderts, in: Karen Hagemann, Ralf Pröve (Hrsg.), *Landsknechte, Soldatenfrauen und Nationalkrieger. Militär, Krieg und Geschlechterordnung im historischen Wandel*, Frankfurt/M. 1998, S. 51-66.

²⁴ Ich beziehe mich nicht explizit auf diese Szene, weil der Film keine dem Zuschauer klar ersichtliche Verbindung zwischen den Marodeuren und den Söldnern herstellt, obwohl dies begrifflich und historisch sicherlich angebracht wäre.

geriert die ironisierende Darstellungsweise der drei Söldner, dass von ihnen aufgrund ihrer Trotteligkeit keine wirkliche Gefahr ausgeht.

Dadurch scheinen die drei Söldner den negativen Konterpart in der Geschlechterinszenierung zum Helden Kresse einzunehmen, der natürlich adrett, kräftig und mutig daherkommt. Kresse, zwar klug aber weniger der Typus des intellektuellen Gesellschaftsphilosophen, diese Rolle übernimmt im Film der Maler Daniel Fuchs, ist der ‚Machertyp‘, dem gelingt, was er anpackt. Er verkörpert daneben einen idealen Lebens- und Geschlechtspartner. Kresse verhält sich gegenüber Anne ehrlich-liebend, zärtlich und verständnisvoll und nimmt sie und ihre Sorgen ernst. Das durch den Film transportierte Rollenbild, das durchaus auch traditionelle Züge des Beschützertypus aufweist,²⁵ ist von gegenseitiger Achtung und natürlich auch ein bisschen von klassenkämpferischer Solidarität geprägt. Anne ist nicht nur die gute und treuherzige Seele, sie stellt sich auch unbeirrt an die Seite ihres Mannes und unterstützt diesen in seinem Aufbegehren gegen die Obrigkeit.²⁶ Nicht zuletzt demonstriert das Paar Kresse und Anne auch einen, im Gegensatz zu den Söldnern, verantwortungsvollen und kultivierten Umgang mit Sexualität, die ihren natürlichen und selbstverständlichen Platz in einer glücklichen Beziehung hat – und das durchaus nicht fern frühneuzeitlicher Sexualpraktiken aber hier eher einem säkularisierten Partnerschaftsverständnis geschuldet ohne kirchlichen Segen,

²⁵ Exemplarisch für die idealisierte Darstellung des Liebespaars Kresse und Anne kann bspw. eine Szene aus dem zweiten Teil erwähnt werden (00:19:30): Anne kommt aufgeregt zu Georg gelaufen und teilt ihm unter Tränen mit, dass sie nicht heiraten könnten, da der Vater gerade sämtliches Geld abgeben musste. Georg nimmt sie tröstend in den Arm und küsst sie, so als ob er signalisieren wollte, dass diese Gründe ihre Liebe zueinander nicht im Geringsten erschüttern könnten. Allerdings lässt seine Bitte, das Pferd wegzubringen, die er nach kurzem Schweigen an sie richtet, den starken, unerschütterlichen Mann erkennen, der sozusagen das Korrektiv zur weinenden, sich sorgenden Frau bildet.

²⁶ Nach dem Raufhändel mit den drei Söldnern ist sie es, die Kresse deckt, indem sie unerschrocken behauptet, er sei in der Nacht des Geschehens bei ihr gewesen. In den anderen Folgen übernimmt sie zudem Botengänge und überbringt wertvolle Informationen.

denn die beiden sind nicht verheiratet. Mindestens eine Szene ist geeignet, dem Zuschauer zu signalisieren, dass gerade Kresse bei aller Idealisierung kein keuscher Edelmann ist. In seinen Armen verfliegt auch schon einmal die naive Unschuld Annes.²⁷ Vor diesem Hintergrund erscheinen die Söldner in zweifacher Hinsicht als ‚die Dummen‘. Sie haben sich einerseits freiwillig in den Dienst der despotischen und ausbeuterischen Feudalherren gestellt, also auf die Seite der, wenn man es aus der Warte des historischen Materialismus betrachtet, Verlierer der Geschichte. Andererseits können sie gar nicht anders, als immerzu vergeblich nach den Röcken der Frauen zu grapschen, denn die wirklich attraktiven (und sexuell ausgelasteten) Männer sind nur in den Reihen der aufständischen Bauern zu finden.²⁸

Die Inszenierung der Söldner hinsichtlich des Geschlechterverhältnisses erklärt sich also zu erheblichen Teilen aus der Kontrastierung mit dem vorbildlichen Liebespaar Anne und Kresse. Dass dabei die Landsknechte erwartungsgemäß als Negativbeispiel *par excellence* für gelungene Geschlechterinteraktion angeführt werden, ist sicherlich in erster Linie eine Folge der schlichten Schwarz-Weiß-Dramaturgie der künstlerisch Verantwortlichen, die sich ihrerseits vermutlich auf die staatliche Vorgabe stützten, in fiktionalen Geschichtssendungen auf größtmögliche Publikumswirksam-

²⁷ Dazu eine Szene aus dem sechsten Teil (00:08:15): Kresse, Anne und Daniel Fuchs halten sich in der Kresse-Höhle auf. Fuchs will sich nach draußen auf Wache begeben, was auf Verwunderung seitens Annes stößt: *Mach aber nicht so lange, wir wollen bald essen.* Fuchs antwortet, die beiden mit einem Augenzwinkern betrachtend: *Aber ein bisschen wird's schon noch dauern,* woraufhin Anne leicht verlegen nach unten schaut. Dann blicken sie und Kresse sich verliebt an. Es folgt eine kurze, belanglose Unterhaltung, von Anne angestoßen, die Kresse über sich ergehen lässt, bis er ihr demonstrativ die Küchengegenstände aus der Hand nimmt und sie leidenschaftlich küsst. Der sich anschließende Schnitt überlässt es der Fantasie der Zuschauer, was nun folgen wird.

²⁸ In der besprochenen Sequenz zumindest stehen zwei dicke und ein hagerer Söldner drei adretten Bauernburschen gegenüber, denn nicht nur Kresse, sondern auch Thomas und Veit passen in das Schema des attraktiven Jünglings.

keit und ideologiekonforme Identifikationsangebote zu achten.²⁹ Es liegt ferner die Vermutung nahe, dass das Bild des Söldners als eines lüsternen Trottels im Film als vorrangiges Mittel fungiert, um den Zuschauern auf unblutige Weise, *das Wüten der feudalabsolutistischen Soldateska*³⁰ vor Augen zu führen.³¹ Dabei wird, entgegen aller propagierten historischen Genauigkeit³², völlig unterschlagen, dass Söldner zu dieser Zeit auch etwas Anziehendes und Exotisches an sich haben konnten bzw. dass viele von ihnen nicht selten mit Frau und Kind im Tross³³ unterwegs waren – überhaupt *die wichtigste soziale Größe in der Lebenswelt [... eines] Söldners [...] seine Familie sein konnte.*³⁴

So jedenfalls erscheint es nicht unplausibel, zu behaupten, dass die einseitige geschlechterverhältnisbezogene Darstellung der Söldner primär für die symbolische Inszenierung der gewalttätigen, ‚konterrevolutionären‘ Machtallianz instrumentalisiert wurde. Abgesehen davon liefern sie die Kontrastfolie für einen Wertehorizont, in dem das Geschlechterverhältnis – positiv formuliert – durch Liebe, Treue, gegenseitige Sorge, moralische (und ideologische) Unterstützung, einen bewussten und zugleich unverkrampften Umgang

²⁹ Vgl. Ulrike Schwab (unter Mitarbeit von Thomas Wilke), *Fiktionale Geschichtssendungen im DDR-Fernsehen (II). Analyse und Dokumentation*, Leipzig 2008, S. 71-79.

³⁰ Vgl. Schauer, Bonhoff, Rächer (wie Anm. 6), S. 313.

³¹ Die Serie verzichtet weitgehend auf blutige Gewaltdarstellungen. Die Kampfszenen sind in der Regel im Gewalt verharmlosenden Duktus der Mantel-und-Degen-Filme der 70er Jahre gehalten. Für heutige Augen wirken sie daher recht behäbig choreografiert.

³² Vgl. ebd., S. 309f.

³³ Zu Frauen im Tross siehe bspw. Christoph Hatschek, *Von der „wehrhaften“ Frau zum weiblichen Rekruten – Entwicklungshistorische Perspektiven der österreichischen Soldatinnen*, Diss. phil. Univ. 2009, 399s. Typoskript; URL: http://othes.univie.ac.at/4564/1/2009-03-01_9304435.pdf (zuletzt am 26.09.2011), S. 11-22. Martin P. Schennach, *Tiroler Landesverteidigung 1600-1650. Landmiliz und Söldnertum*, Innsbruck 2003, S. 372-376.

³⁴ Peter Buschel, *Himmelreich und Hölle. Ein Söldner, sein Tagebuch und die Ordnungen des Krieges*, in: Benigna von Krusenstjern, Hans Medick (Hrsg.), *Zwischen Alltag und Katastrophe. Der Dreißigjährige Krieg aus der Nähe*, Göttingen 2002, S. 181-194, Zitat S. 189.

mit Sexualität und einer (nur noch) leichten Dominanz des Mannes in der Partnerschaft geprägt ist.

3. Söldner und ihre Motive, in den Kriegsdienst zu treten

Aus Sicht der neueren Forschung bildeten die sich wandelnden sozioökonomischen Bedingungen der Frühen Neuzeit den Ausgangspunkt für das Aufkommen bezahlter Söldnerheere. Der sozioökonomische Blick verrät auch, dass vor allem ein signifikanter ‚Menschenüberschuss‘ die Grundlage dafür schuf, dass junge und ältere Männer aus Landwirtschaft, Handwerk und Adel sich in die Rekrutenlisten eintrugen. Im gut bezahlten Söldnerdienst sah man die bessere Alternative zu der kümmerlichen Existenz, die einen erwartete, wenn man auf Gütern, die wegen Erbteilung immer unwirtschaftlicher wurden, bzw. in personell überbesetzten Handwerksbetrieben schuftete musste.³⁵ Auch in *Rächer, Retter und Rapiere* wird die Motivlage der Söldner, sich rekrutieren zu lassen, thematisiert. Im Laufe der zweiten Folge führt Kresse ein Gespräch mit zwei bei den Kresses einquartierten Söldnern.³⁶ Diese Szene ist neben der vorher untersuchten die einzige, in der einzelne Söldner durch ihr Auftreten etwas genauer gezeichnet werden. Im Gegensatz zur soeben besprochenen Szene wirkt das Setting diesmal freundlicher. Die Unterhaltung spielt sich an einem Frühlings- oder Sommertag im Gehöft der Kresses ab. Die beiden Soldaten haben ihre Uniform abgelegt und halten einen stattlichen Bierkrug in der Hand. Auch wenn Kresse wegen der kurz zuvor erfolgten Steuerentreibung sichtlich gereizt ist, geben sich die beiden Söldner alle Mühe, Kresse zum gemütlichen Biertrinken zu überreden. Der ist allerdings damit beschäftigt, das Tordach des Gehöftes in Ordnung zu bringen, was den ersten Söldner zu der lakonischen Bemerkung veranlasst: *Scheiß Leben, was?* Der andere Söldner fühlt sich unterdessen bemüßigt, Georg von den Vorzügen des Soldatenlebens

³⁵ Hierzu: Müller, *Militärgeschichte* (wie Anm. 19), S. 115. Ebenso: Reinhard Baumann, *Landsknechte*, München 1994, S. 65.

³⁶ Folge 2, 00:27:58-00:30:05.

vorzuschwärmen. Die an Kresse gerichtete Bemerkung: *Ein Kerl wie du sollte lustiger sein. Heute hier, morgen da. Fremde Städtchen, fremde Mädchen*, kolportiert die klischeehafte Vorstellung vom verführerisch-abenteuerlichen Soldatenleben. Daneben ist der Formulierung zu entnehmen, dass Kresse aus Sicht der Soldaten offenbar alle Kriterien für einen ordentlichen Söldner erfüllt. Die sich anschließende Bemerkung seines Kollegen, Kresse gehöre *zum Wallenstein*, vermittelt ferner den Eindruck, es sei eine erstrebenswerte Kollektiverfahrung, sich um den katholischen Feldherrn zu scharen.

Dann wird ein sinnfälliger Kontrast inszeniert: Während die beiden Soldaten sich faulenzend und Bier trinkend an die Wand lehnen, steigt Kresse voller Arbeitseifer die Leiter hinauf, um sich der Reparatur des Tordachs zu widmen, was dem ersten Söldner sogleich Anlass zu der aufschlussreichen Bemerkung gibt: *Als dummer Bauer siehst du zu, wie du zur Ader gelassen wirst. Als Soldat stehst du draußen unter der Linde und kassierst.*

Der Satz drückt zunächst folgende etwas einfach gestrickte, dualistische Weltsicht aus: Auf der einen Seite, *draußen unter der Linde*³⁷, stehen die Soldaten und streichen in aller Ruhe das Geld ein, das die Bauern, die auf der anderen Seite stehen, gerade erarbeitet haben. Der vornehmliche Sinn des Kriegsdienstes scheint nun darin zu liegen, auf die Seite derjenigen zu gelangen, die von diesem durch und durch ungerechten System profitieren.

Bei weiterer Betrachtung der Szene drängt sich die Frage auf, warum die Söldner in gerade solch einer Szene vergleichsweise sympathisch präsentiert werden. Hätte es nicht näher gelegen, die beiden Kriegsknechte in einer Weise in Szene zu setzen, die sie als besonders niederträchtig exponiert? Stattdessen machen die beiden einen eher durchschnittlichen und kumpelhaften Eindruck. Dieser Umstand verdankt sich nicht nur der abgelegten Soldatenkleidung, sondern auch ihrem sonstigen Erscheinungsbild: beide leicht untersetzt, der Eine trägt Dreitage-, der Andere Schnauzbart. Als

³⁷ Er spielt damit auf die vorangegangene Steuereintreibung an, die unter einer Linde stattfand.

Zuschauer fällt es jedenfalls nicht schwer, die Befindlichkeit der beiden Söldner nachzuvollziehen. Wer würde nicht so früh wie möglich Feierabend machen wollen und zum Biertrinken übergehen? Oder anders: Ist es nicht für jedermann verlockend, seine Seele für ein müheloses, gemütliches Leben in Saus und Braus zu verkaufen? Diese auf der suggestiven Ebene sich stellenden Fragen sind natürlich bereits dadurch entschieden, dass die Söldner in erster Linie Handlanger derjenigen sind, die die ehrlichen Bauern ausbeuten und drangsaliieren. Auf diese Weise wird das Ansinnen der Söldner, Kresse zum Söldnerdienst zu bewegen, als dämonische Verführung gebrandmarkt. Kresse freilich widersteht der Versuchung, die Seite zu wechseln. Indem er außerdem wacker zur Arbeit schreitet, demonstriert er dem Zuschauer, dass ein tüchtiger und moralisch integrierender Bauer nicht so schnell der Illusion eines leichten Lebens aufsitzt.

Die Motivlage der Söldner ist hier also eine recht einseitige. Die Flugblätter der Frühen Neuzeit lassen demgegenüber erkennen, dass es in der Wahrnehmung der damaligen Gesellschaft nicht von vornherein als moralisch korrumpierend angesehen wurde, seinen Lebensunterhalt als Söldner zu verdienen. Der Dienst für das Vaterland oder der Kampf für eine gerechte Sache waren in den Augen großer Teile der Bevölkerung sehr ehrenwerte Gründe, sich in die Rekrutenlisten einzutragen. Die in diesen Vorstellungen mitschwingenden Legitimationskonzepte knüpften im Wesentlichen an die christlich-ritterlichen Ideale des Mittelalters an, die ihrerseits in den von Thomas von Aquin erarbeiteten Kriterien eines *bellum iustum* theologisch-philosophisch prägnant artikuliert worden sind. Nach Thomas konnten die *auctoritas principis*, die *causa iusta* und die *intentio bellantium recta* eine militärische Handlung rechtfertigen.³⁸

In *Rächer, Retter und Rapiere* wird man Söldner, die mit der richtigen Gesinnung durch die Lande ziehen, vergeblich suchen. Eine Szene, in der ein edelmütig handelnder, für eine ‚gerechte Sache‘ kämpfender Soldat gezeigt wird, fehlt gänzlich. Der vielleicht noch als

³⁸ Huntebrinker, Söldner (wie Anm. 1), S. 110-120.

gerechter Grund anzusehende Kampf für die katholische Sache, für die der ‚sächsisch-protestantische Bauernlümmel Kresse‘ rekrutiert werden soll, kann gemäß der filmisch-dramaturgischen Logik keine erwähnenswerte Rolle spielen: Kresse bringt es nach einem Gespräch mit dem Philosophen-Maler Daniel Fuchs folgendermaßen auf den Punkt: *Wir müssen die christliche Demut abschütteln!*³⁹. Und wenn er wenige Minuten später gegenüber dem Vater ausführt: *Keine Sonderrechte mehr für Adel und Geistlichkeit, Gleichheit für jedermann*⁴⁰, signalisiert er damit klar, dass er im Kampf für die eine und wahre Kirche ganz sicher nicht das hehre Ziel sieht, das ihn zum Aufstand bewegt. Bemerkenswert ist der sich anschließende lakonische Kommentar des Vaters: *Daran zweifle ich nicht. Aber wir haben das Land voller Söldner*. Die Söldner, das sollte nun auch dem letzten Zuschauer klar sein, sind ganz sicher nicht die Ausführenden der gerechten Sache, sondern, wenn überhaupt, das operative Hindernis auf dem Weg dahin, was im Grunde genommen nicht verwundern kann. Da die Soldaten auf der Seite derjenigen stehen, die die Unterdrückung der Armen und Bauern quasi systembedingt immerzu aufrechterhalten, und nur eine frühneuzeitliche Revolution der *Arbeiter- und Bauernmacht*⁴¹ die Bedingungen für ein neues, gerechtes System schaffen kann, sind die Söldner *per definitionem* dazu verdammt, nur im Sinne einer *causa iniusta* handeln zu können. Ein gerechter Söldner ist in diesem Weltverständnis schlicht nicht denkbar.

4. Fazit

Bereits in der Frühen Neuzeit boten Söldner eine willkommene Projektionsfläche für gesellschaftliche Zuschreibungen. Das Bild des Söldners konnte gleichermaßen idealisierend und heroisierend, aber auch in spöttischer und polemischer Weise in Beschlag genommen werden. Es überwog indes – nicht ohne Berechtigung – das Bild des gewalttätigen, gewissenlosen und verrohten Lands-

³⁹ Vgl. Folge 2, 00:21:03.

⁴⁰ Vgl. Folge 2, 00:35:28.

⁴¹ Vgl. Schauer, Bonhoff, Rächer (wie Anm. 6), S. 315.

Der Söldner als Verräter seiner Klasse

knechts. Als solches hat es bis in die jüngste Vergangenheit überlebt, wie hier am Beispiel von *Rächer, Retter und Rapiere* zu sehen war. Im Kontext des staatlichen Fernsehens der DDR konnte die Sozialfigur des Söldners ideal als Kontrastfolie für die gesellschaftsbestimmenden ideologischen Diskurse instrumentalisiert werden. Aus der eher monokausalen Perspektive des DDR-Films ist der Söldner der klassische Überläufer, der seine Klasse verrät und so zum handlangenden Antipoden im materialistischen Geschichtsprozess wird. Der frühneuzeitliche Söldner erscheint als Repressionsinstrument, mit dessen Hilfe ‚die Feudalherren‘ die unmittelbaren Produzenten, also die Bauern, beherrschen und ausbeuten.

Als willfährige und opportunistische, arbeitsscheue Schwerenöter und Gewalttäter veranschaulichen die Söldner-Typen in *Rächer, Retter und Rapiere* nicht nur die korrumpierende Wirkung eines söldnerischen Lebens, sondern ermöglichen es dem Zuschauer das überkommene feudale System auch aus der Warte ironischer Distanz zu betrachten.

Anhang: Zusammenfassung der Episoden von Rächer, Retter und Rapiere

Die Einquartierung: Kaiserliche Truppen ziehen durch das thüringische Vogtland und quartieren sich dabei auch in Mehla und Dörtendorf ein. Die Dorfbewohner verstecken jedoch, noch bevor die gefräßigen Soldaten etwas ahnen können, in einer Nacht- und Nebelaktion das gesamte Vieh. Unterdessen geraten Kresse und seine Kumpanen Thomas und Veit in eine Prügelei mit drei ange-trunkenen Soldaten, die bei Kresses Onkel Quartier genommen haben. Da die Soldaten schwer angetrunken sind, gelingt Kresse und seinen Gespielen die Flucht. Freiherr von Müffling, der Burg-herr der Pflege Reichenfels, leitet ob des Zwischenfalls Untersu-chungen ein, kann aber schlussendlich nicht in Erfahrung bringen, von wem die drei Soldaten angegriffen wurden.

Der Geldtransport: Auf Geheiß des Kaisers müssen die Dorfbewoh-ner in den reußischen Landen zusätzliche Steuern entrichten. Kresse unternimmt daher einen Überfall auf den Soldatentrupp, der die eingesammelten Steuergelder transportiert. Anschließend

verteilt er inkognito das Geld wieder an die Bauern. In dieser Folge lernt er zudem den Maler Daniel Fuchs kennen. Fuchs erzählt Kresse von den fortschrittlichen Entwicklungen in der Republik Niederlande und wie man sich dort seinerzeit der *gottgewollten Obrigkeit widersetzt*⁴² hat.

Das Ketzergericht: Es stellt sich heraus, dass Daniel Fuchs ein vor der Inquisition geflüchteter Arzt ist. Freiherr von Müffling lässt ihn daher einsperren, um sich nicht der Kollaboration mit einem ‚Ketzer‘ schuldig zu machen. Kresse, der tief beeindruckt ist von den fortschrittlichen Ideen Fuchsens, befreit ihn aus der Haft. Beide verstecken sich fortan in der berühmten Kresse-Höhle.

Das Raubgesindel: Immer wieder werden die Bauern Dörtendorfs und Mehlas von Marodeuren überfallen. Eines Tages schlagen diese auch in der Pöllwitzer Schenke auf und vergewaltigen dabei die Tochter des Wirts. Kresse und seine Kumpane finden heraus, dass die Räuber für den kaiserlichen Obristen Reichsgraf von Atems arbeiten, der sich auf diese Weise bereichert. Sie heben das Räuber-*nest* aus und töten nicht nur die Räuber, sondern auch gleich den Reichsgrafen.

Das Alarmsignal: Die bei den Dörtendorfern einquartierten Soldaten ziehen gegen Gustav Adolf II. in den Krieg. Bei ihrer Abreise nehmen sie den Bauern alles, was nicht niet- und nagelfest ist. Kresse scharft abermals eine Gruppe von Bauern um sich und plant zusammen mit diesen einen Überfall auf den in zwei Gruppen abziehenden Trupp. Die Aktion gelingt und das gestohlene Vieh kann wieder in die heimischen Höfe geführt werden.

Der Köpfjäger: Müfflings Sekretär Birnbaum fingiert ein Friedensabkommen mit Kresse. Als beide sich treffen, um darüber zu verhandeln, wird Kresse festgenommen. Dieser ist jedoch vorbereitet und entkommt. Beim Gefecht mit der Mannschaft Müfflings stirbt Fuchs.

⁴² Zit. Schauer, Bonhoff, Rächer (wie Anm. 6), S. 46.

Der Söldner als Verräter seiner Klasse

Das Burggeheimnis: Die Schweden haben in der Pflege Reichenfels Quartier bezogen und zwingen Müffling, Dokumente aus dem Archiv zur Verfügung zu stellen. Sie wollen anhand der verzeichneten Fronabgaben herausfinden, welche die begütertsten Bauern sind, und diese als Geiseln nehmen, um vom Volk die Herausgabe ihrer Vorräte zu erpressen. Kresse, der sich auf die Burg geschlichen hat, erfährt dies und kann die betroffenen Bauern gerade noch rechtzeitig warnen.

Tim H. Deubel

Ausdauernde Zusammenstöße mit der Realität. Zur filmischen Arbeit von Werner Herzog am Beispiel von *Aguirre, der Zorn Gottes**

War es nicht Wahrheit, was ich wollte?

(J. C. Friedrich Schiller: *Don Carlos*, 3. Akt, 10. Auftritt)

Aguirre, der Zorn Gottes wurde von der Kritik als einer der außergewöhnlichsten Filme in der Geschichte des Kinos aufgenommen. Er setzte nicht nur filmische Maßstäbe und regte andere Filmemacher zur Nachahmung an, sondern fasziniert die Öffentlichkeit bis heute durch eine Vielzahl von bizarren Anekdoten, die man sich von ihm seit den Dreharbeiten in Peru erzählt. Diese Anekdoten haben ein Eigenleben entwickelt, indem sie als ein fester Bestandteil des Films verstanden werden und auf seine Wahrnehmung Einfluss nehmen. Im folgenden soll diese Rezeption untersucht werden, um nach dem ihr zugrunde liegenden Muster zu fragen. Insofern geht es nicht um das in *Aguirre* zum Ausdruck kommende Geschichtsbild, sondern um die Wahrnehmung eines Films über die spanische Eroberung Südamerikas.¹ Zunächst wird dafür der Weg von *Aguirre* zum internationalen Publikumserfolg beschrieben (1.). In einem weiteren Schritt kommen die verschiedenen Interpretationen des Films zur Sprache (2.), um dann ausführlich auf Herzogs Standpunkt vom Filmemachen (3.) einzugehen. Aus ihm ergeben sich nicht nur wichtige Hinweise zum

* Gewidmet Karl-Siegbert Rehberg.

¹ Zu dem Geschichtsbild, das sich in *Aguirre* zeigt, gab es eine Vielzahl von Veröffentlichungen, z. B. Ronald Fritze, Werner Herzog's Adaptation of History in *Aguirre, The Wrath of God*, in: *Film and History* 15 (1985) 4, S. 74-86; Victoria M. Stiles: Fact and Fiction: Nature's Endgame. Werner Herzog's *Aguirre, The Wrath of God*, in: *Literature/Film Quarterly* 17 (1989) 3, S. 161-167; Ingrid Galster, *Aguirre oder die Willkür der Nachwelt. Die Rebellion des baskischen Konquistadors Lope de Aguirre in Historiographie und Geschichtsfiktion (1561-1993)*, Frankfurt/M. 1996, bes. S. 638-640; wenn von *Rezeption* gesprochen wird, kann in diesem Rahmen nur von der Rezeption der Filmkritik und nicht des breiten Publikums gesprochen werden.

Verständnis von *Aguirre*, sondern auch für dessen Wahrnehmung in der Presse. Indem Herzog in Interviews seine eigene Person mit seinem Film und den Umständen der Produktion zu einem unauflösbaren Ganzen zusammenwachsen lässt (4.), folgt er dem gleichen Prinzip, das er auch in *Aguirre* zur Stilisierung der historischen Ereignisse einsetzt (5.). Abschließend wird das Changieren von Fiktion und Realität in seinen wichtigsten Ebenen zusammenfasst (6.).

1. Welterfolg mit Verzögerung

Als *Aguirre, der Zorn Gottes* im Dezember 1972 in die deutschen Kinos kam, war das für Werner Herzog ein Test, der ihm zeigen sollte, ob er mit seinen Filmen bei einem großen Publikum Erfolg haben konnte oder ob er bei den Filmen bleiben sollte, die vor allem von einem Arthauspublikum gesehen wurden.² Um den Erfolg sicher zu stellen, gab Herzog *Aguirre* die typischen Merkmale eines Abenteuerfilms.³ Für die Hauptrolle engagierte er Klaus Kinski, der durch eine Vielzahl von Edgar-Wallace-Verfilmungen und Italo-western auf die Rolle des *Irren vom Dienst* festgelegt war.⁴ Auch an eine effektvolle Öffentlichkeitsarbeit hatte Herzog gedacht. An die Presse ließ er Mappen mit Informationsmaterial verteilen, auf das ‚Der Spiegel‘ zurückgriff, als er *Aguirre* in einer Kritik als einen Film über ein *großes Scheitern* ankündigte.⁵ Die Handlung des Films

² Paul Cronin, Herzog on Herzog, London 2002, S. 76 f.

³ Herzogs vorangegangenen Filme *Lebenszeichen* (1968) und *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (1970) fielen dagegen aus den üblichen Kategorien der Kritik heraus. Chris Wahl hat darauf hingewiesen, dass für *alle* Bewertungen von *Aguirre* die Interpretation des Films im Genre des Abenteuerfilms *zentral* gewesen sei: *Ein Erlebnis, das ich nicht missen will* – Die Rezeption von Werner Herzog in Deutschland, in: ders. (Hrsg.), *Lektionen in Herzog. Neues über Deutschlands verlorenen Filmautor Werner Herzog und sein Werk*, München 2011, S. 15-82, hier S. 24.

⁴ Vgl. Matthias Reitze, *Zur filmischen Zusammenarbeit von Klaus Kinski und Werner Herzog*, Köln 2000.

⁵ *Der Spiegel* 3/1973, S. 115; zur Inszenierung des Films im Vorfeld der Premiere Galster, *Aguirre* (wie Anm. 1), S. 655 f.

beschrieb der Katalog der Firma atlas film, die die Videokassette vertrieb, folgendermaßen:

Es geht um einen Conquistador, von dem man kaum etwas weiß, der in der zweiten Welle der Eroberung tätig geworden ist: Lope de Aguirre. Er war bei der ersten Expedition dabei, die Eldorado gesucht hat, und hat nach wenigen Tagen im Urwald schon einen Aufstand angezettelt, den Anführer der Expedition umgebracht und einen Strohmann vorgeschoben. Mitten im Urwald hat Aguirre das Haus Habsburg aller seiner Rechte für verlustig erklärt und – wohlgemerkt, mit etwa 60 halbverhungerten Leuten – den König Philipp II. entthront, um einen eigenen Mann zum Kaiser von Eldorado in Neuspanien auszurufen. Aguirre hat sich selbst in den Urkunden immer den „Zorn Gottes“ genannt und wollte dann mit seiner Tochter eine ganz „reine“ Dynastie gründen.⁶

Nachdem *Aguirre* in Deutschland seine Premiere gefeiert hatte, blieb der Erfolg beim Publikum allerdings aus. Erst einige Jahre später feierte der Film seinen Durchbruch. Der Erfolg kam zuerst in Frankreich. Auf dem Filmfestival von Cannes wurde *Aguirre* im Mai 1973 gezeigt und bekam sehr gute Kritiken. Dennoch wollte kein Verleih den Film herausbringen.⁷ Als *Aguirre* dann im Februar 1975 in zwei kleinen Pariser Kinos gezeigt wurde, waren zehn Monate lang alle fünf Vorstellungen ausverkauft und der Film lief neunzehn Monate ohne Unterbrechung.⁸ Daraufhin wurde man in Deutschland wieder aufmerksam auf den Film.⁹ ‚Der Spiegel‘ schrieb in einer Titelstory zum Neuen Deutschen Film: *Aguirre begeisterte die französische Filmkritik [...] Le Monde behandelte Herzog wie*

⁶ Zitiert nach Galster, *Aguirre* (wie Anm. 1), S. 661; auch hier wird getitelt: *Ein großangelegtes Scheitern* und von einem *faszinierenden Abenteuerfilm* gesprochen.

⁷ Valérie Carré wies darauf hin, dass *Auch Zwerge haben klein angefangen* viele Rezensenten zutiefst verstört hat und die Rezeption von Herzogs Werk in Frankreich nachhaltig geprägt hat: *Genie oder Faktenfälscher? – Die Rezeption in Frankreich*, in: Chris Wahl (Hrsg.), *Lektionen in Herzog. Neues über Deutschlands verlorenen Filmautor Werner Herzog und sein Werk*, München 2011, S. 83-113, hier S. 86.

⁸ Zitiert nach Galster, *Aguirre* (wie Anm. 1), S. 653 f.

⁹ Zur Rezeption von *Aguirre* in Deutschland siehe Wahl, *Erlebnis* (wie Anm. 3), S. 23-25.

einen Buñuel oder Godard, sein Film wurde auf der Titelseite rezensiert.¹⁰ Zu diesem Zeitpunkt hatte sich *Aguirre* bereits in 30 Ländern verkauft. In Deutschland kam der Film dann 1976 wieder in die Kinos. Peter Steinhart schrieb am 7. Februar in der ‚Rheinischen Post‘, dass *nun endlich auch für Düsseldorf nachprüfbar ist, warum Herzog in Paris und London als ‚der Regisseur von Aguirre‘ gefeiert wird.*¹¹ Herzog war zu einem international bewunderten Regisseur geworden.

Von Anfang an nahm in der Kritik die Produktion des Films einen außerordentlich breiten Raum ein.¹² Im Mittelpunkt standen dabei die Auseinandersetzungen zwischen Herzog und Kinski. Aber auch eine Vielzahl von anderen Anekdoten, in denen Kinski nicht auftritt, lassen sich erzählen,¹³ was dazu führte, dass die Dreharbeiten im peruanischen Regenwald unter den Cineasten schon bald legendär waren.¹⁴ Nachdem es um Herzog in den 1980er Jahren ruhig geworden war, erfuhren die Erzählungen über *Aguirre* eine wirkungsvolle Belebung, als Herzog 1999 den Dokumentarfilm *Mein liebster Feind* in die Kinos brachte, von dem Peter Bradshaw schrieb, der Film zeige, dass die Indianer am Set nicht gewusst hätten, ob sie mehr Angst vor Kinski oder Herzog haben mussten.¹⁵

¹⁰ Lorbeer für die Wunderkinder, in: Der Spiegel 47/1975, S. 182-192, hier 185.

¹¹ Peter Steinhart: Urwald-Reise in mörderischen Irrsinn, in: Rheinische Post 7.2.1976.

¹² Vgl. z. B. das Interview mit Werner Herzog noch vor der endgültigen Fertigstellung von *Aguirre*, in: Süddeutsche Zeitung 22.4.1972, übertitelt wurde das Gespräch mit *Schauplatz Amazonas*.

¹³ Vgl. Hari Kunzru, Werner Herzog, the adventurous spirit, in: The Guardian 16.4.2011; URL: <http://www.guardian.co.uk/film/2011/apr/16/werner-herzog-films-hari-kunzru> (zuletzt am 29.09.2011); vgl. Reitze, Zusammenarbeit (wie Anm. 4).

¹⁴ Vgl. Kunzru, spirit (wie Anm. 13).

¹⁵ Peter Bradshaw, Aguirre, the Wrath of God, in: The Guardian 17.08.2001, URL: <http://www.guardian.co.uk/film/2001/aug/17/culture.peterbradshaw1> (zuletzt am 29.09.2011).

*2. Pluralität der Interpretation*¹⁶

Ingrid Galster erklärte in ihrer umfangreichen Arbeit zum Nachleben der historischen Figur von Aguirre, *Aguirre* sei von den 1970er Jahren bis in die 1980er Jahre hinein die wirkungsmächtigste Darstellung der Eroberung Südamerikas gewesen.¹⁷ Allerdings gingen und gehen in der Kritik die Meinungen auseinander, ob es in *Aguirre* wirklich um die Eroberung von Südamerika geht. Grundsätzlich lassen sich zwei Perspektiven ausmachen: Auf der einen Seite verstand man *Aguirre* als einen Film, der sich mit der Eroberung Südamerikas auseinandersetzt, einen spanischen Eroberer porträtiert oder eine Synthese der Eroberung darstellt. In dieser Perspektive eines Geschichtsfilms hielt man *Aguirre* zudem für eine Parabel auf den Totalitarismus des 20. Jahrhunderts, in der Hitler und andere Diktatoren sichtbar werden.¹⁸ Auf der anderen Seite wurden Interpretationen angestellt, die *Aguirre* als einen von der Zeit losgelösten Blick auf die Bedingungen des Menschseins verstanden.¹⁹ Die am häufigsten gebrauchten Schlagworte in diesen Deutungen waren Rebellion, Macht, Wahnsinn. In der überwiegenden Zahl der Interpretationen laufen beide Deutungen in einer Besprechung zusammen.

¹⁶ Vgl. Brad Prager, *The cinema of Werner Herzog. Aesthetic ecstasy and truth*, London, u. a. 2007, S. 18.

¹⁷ Galster, *Aguirre* (wie Anm. 1), S. 662 f. spricht von einer *Vulgarisierung der Konquista*, erst im Zuge der Vorbereitungen zu der 500-Jahr-Feier der Entdeckung Amerikas entstand mit ‚El Dorado‘ von Carlos Saura ein *Anti-Aguirre*.

¹⁸ Belege in: J. Aberg, *Aguirre, the Wrath of God*, in: *Filmfacts* (20) 1977, S. 256-259, hier 258 f.

¹⁹ Aberg, *Aguirre* (wie Anm. 18); E. Perchaluk, *Aguirre, the Wrath of God*, in: *The Independent Film Journal* 29 (1977) April, S. 14: *More a film about an historical incident than an historical film in the ordinary sense [...] a tract on the consequences of ruthless power.*; Tony Rayns, *Aguirre, the Wrath of God*, in: *Sight and Sound* 44 (1974/75) 1, S. 56 f.: *an image of ‚magnificent‘ dementia*; an neueren Arbeiten sei hier erwähnt: Reinhard Middel, *Hybris, Wahn und entgrenzte Wut. Werner Herzogs Aguirre, der Zorn Gottes*, in: Margrit Frölich u. a. (Hrsg.), *Außer Kontrolle. Wut im Film*, Marburg 2005, S. 181-193, hier 181: *Aguirre als Mythos vom Aufbruch, Scheitern und Untergang.*

3. Herzogs Verständnis seiner Filme

Herzog hat sich in einer unübersehbaren Anzahl von Interviews zu seinen Filmen geäußert, so ausführlich wie das kaum ein anderer Regisseur getan hat.²⁰ Allerdings sind seine Äußerungen nicht immer ohne weiteres auf einen einzelnen Film von ihm anzuwenden.

In verschiedenen Interviews hat Herzog deutlich gemacht, dass seine Filme wie eine *Familie* zusammengehören und jeder einzelne von ihnen in seiner grundsätzlichen Anlage übereinstimmt, gleich, ob es sich um einen Spielfilm oder Dokumentarfilm handelt. Alle gehorchen den gleichen Annahmen vom Filmmachen. Die Annahmen, auf die Herzog seine Filme zurück führt, gehen aus der Polemik gegen das hervor, was Herzog *Cinéma Vérité* nennt.²¹ 1999 hat er gegen diese Form des Dokumentarfilms ein Manifest veröffentlicht,²² das er mit folgenden Worten zusammenfasst:

Cinema, like poetry, is inherently able to present a number of dimensions much deeper than the level of the so-called truth that we find in cinéma vérité and even reality itself, and it is these dimensions that are the most fertile areas for filmmakers. I truly hope to be one of those who finally bury cinéma vérité for good. [...] Cinéma vérité is the account-

²⁰ Prager, Cinema (wie Anm. 16), S. 1.

²¹ Vgl. Marion Müller: Art. ‚Cinéma Vérité‘, in: Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart 2002, S. 99-100: Eine Schule des Dokumentarfilms, die sich Ende der 50er/ Anfang der 60er Jahre in Frankreich entwickelte; Ziel war es Wahrhaftigkeit und Lebensechtheit mit größtmöglicher Spontaneität und Unmittelbarkeit einzufangen; die Rolle des Regisseurs als Kontrollinstanz wurde reduziert, er war eher ein ‚Film-Macher‘ oder Reporter, die Kamera bloßes Aufnahmegerät. Chris Wahl, Das Authentische und Ekstatische versus das Stilisierte und Essayistische – Herzogs Doku-Fiktionen, in: ders. (Hrsg.), Lektionen in Herzog. Neues über Deutschlands verlorenen Filmautor Werner Herzog und sein Werk, München 2011, S. 282-330, hier 286 f., 293 hat darauf hingewiesen, dass Herzogs Arbeiten Züge vom ‚Cinéma Vérité‘ aufweisen und er mit seiner Kritik am ‚Cinéma Vérité‘ eigentlich Eigenschaften des ‚Direct Cinema‘ anspricht. Herzog benutzt den Begriff ‚Cinéma Vérité‘ als *Feindbild*, weil er das Wort ‚Wahrheit‘ enthält, das für sein Interesse am Film zentral ist.

²² ‚Minnesota Declaration‘: <http://www.wernerherzog.com/52.html> (zuletzt am 29.09.2011); die Herzog zwar ironisch verfasst hat, in der Sache aber ernst meint, wie er betont: Cronin, Herzog (wie Anm. 2), S. 238.

Ausdauernde Zusammenstöße mit der Realität

*tant's truth; it merely skirts the surface of what constitutes a deeper form of truth in cinema.*²³

Wie diese Worte zeigen, gewinnt Herzog seinen Standpunkt aus dem Angriff gegen die Oberflächlichkeit des ‚Cinéma Vérité‘ und bestimmt das Ziel des Filmemachens in der Darstellung einer tiefer reichenden, vieldimensionalen Wahrheit, die der Dichtung ähnelt. Um diese Wahrheit zu erreichen, darf der Filmemacher nicht bürokratisch, politisch oder mathematisch korrekt vorgehen, sondern muss mit Erfindung, Phantasie und Fälschung arbeiten.²⁴

Manchmal erscheinen die von Herzog seit Jahrzehnten bis in den Wortlaut wiederholten Angriffe geradezu zwanghaft.²⁵ Aus der Heftigkeit der Herabsetzungen könnte man den Schluss ziehen, die von Herzog in seinen Filmen verfolgte tiefere Wahrheit sei von der ‚objektiven‘ Realität losgelöst und einem von ihr unabhängigen Maßstab untergeordnet. Dem ist aber nicht so. Stattdessen stellt die Realität den gemeinsamen Ausgangspunkt des filmischen Werkes dar. Indem Herzog seinem Film den Titel *Aguirre* gibt und die Handlung im 16. Jahrhundert ansiedelt, bindet er den Film an die (historische) Realität und den damit einhergehenden Maßstab.²⁶ Hieraus erklären sich Interpretationen von *Aguirre* als Porträt eines spanischen Eroberers.²⁷

Auch andere Filme von Herzog wurden als eine Auseinandersetzung mit der Geschichte verstanden, weshalb Stanley Kauffmann in seiner Besprechung von *Aguirre* es für sicher hielt, dass Herzog an Geschichte interessiert ist. Als Beleg führte er *Jeder für sich und*

²³ Cronin, Herzog (wie Anm. 2), S. 239.

²⁴ Cronin, Herzog (wie Anm. 2), S. 240.

²⁵ Vgl. Interview mit Werner Herzog, in: *Archaeology*, 64 (2011) 2, URL: http://www.archaeology.org/1103/features/werner_herzog_chauvet_cave_forgotten_dreams.html (zuletzt am 29.09.2011).

²⁶ Die Filmbewertungsstelle ordnet *Aguirre* bezeichnenderweise zum einen der *Gattung* Historischer Film und zum anderen der des Spielfilms zu: http://www.fbw-filmbewertung.com/film/aguirre_der_zorn_gottes (zuletzt am 29.09.2011).

²⁷ Derek Elley, *Aguirre, the Wrath of God*, in: *Films & Filming* 22 (1975) 245, S. 38-39, hier S. 38.

Gott gegen alle (1974) an, in dem Herzog die Geschichte von Kaspar Hauser aufgriff.²⁸ Als weitere Beispiele ließen sich eine Reihe anderer Spielfilme nennen, in denen Herzog in gleicher Weise verfährt: *Herz aus Glas* (1976), *Fitzcarraldo* (1982), *Cobra Verde* (1987), *Invincible* (2002) oder *Rescue Dawn* (2007). Jedem einzelnen dieser Filme liegen Ereignisse aus der älteren oder jüngeren Geschichte zugrunde, weshalb sie als eine Auseinandersetzung mit der Geschichte verstanden werden können.

Auf die Frage, wie es kam, dass er einen Film über einen wenig bekannten spanischen Eroberer drehte, antwortete Herzog allerdings, ihm wäre es nicht um den historischen Lope de Aguirre gegangen. Er habe nur die grundlegenden Fakten genommen, um aus ihnen seine eigene Geschichte zu machen.²⁹ Das meiste sei erfunden, weil er nicht der Buchhalter historischer Fakten sein wolle.³⁰ Aus diesem Grund sei für ihn *Aguirre* in keiner Weise ein historischer Film.³¹

Dagegen wurde in unterschiedlichen Untersuchungen gezeigt, dass Herzog sich nicht nur der Ereignisse um Lope de Aguirre bediente, sondern ebenso andere Vorgänge aus der Eroberung Südamerikas in seinen Film einfügte.³² Vor allem nahm er die zwanzig Jahre zuvor von Gonzalo Pizarro durchgeführte Expedition nach El Dorado auf und gab mit ihr seinem Film ein Handlungsziel.³³ Neben diesen Verschmelzungen aus der Geschichte der Eroberung Südamerikas lassen sich darüber hinaus Aufgriffe aus anderen Epochen finden, wie z. B. das Napoleon zugeschriebene Zitat in der

²⁸ Stanley Kauffmann, in: *New Republic* v. 16.4.1977, S. 258: *Herzog is interested in history, as the Hauser film showed.*

²⁹ Cronin, Herzog (wie Anm. 2), S. 77.

³⁰ Ebd., S. 212; Herzog. Transcript of a discussion held with German filmmaker Werner Herzog at the Australian Film Institute's Longford Cinema, Melbourne, Victoria, Australia 12. 2.1983, S. 11, 8: *Yet the film [Kaspar Hauser] deviates from the authentic reports, from the reports of that time. I didn't care. I didn't want to be a bookkeeper of the historical facts, so most of the details are inventions.*

³¹ Cronin, Herzog (wie Anm. 2), S. 212.

³² Fritze, *Adaption* (wie Anm. 1), Stiles, *Fact* (wie Anm. 1).

³³ Aguirre hatte selbst kein Interesse an ‚El Dorado‘ sondern wollte Peru erobern: Fritze, *Adaption* (wie Anm. 1), S. 79.

Krönung von Guzmán, in der es heißt: *Was ist denn ein Thron schon, ein Stück Brett bespannt mit Samt*. In dieser Hinsicht kann man von *Aguirre* als einer Collage aus Fakten und Fiktionen sprechen.³⁴

Herzog hat aus seiner Aversion gegen wissenschaftliche Untersuchungen von Filmen nie einen Hehl gemacht. *Kraft* besitzt ein Film für ihn dann, wenn es einem *Akademiker* nicht gelingt, den Film zu analysieren und *aufzuarbeiten*. Das Versagen der wissenschaftlichen Untersuchungen in der Analyse von Filmen zeige ihm, dass in einem Film *wirkliches Leben* steckt.³⁵ Einer Analyse der Anleihen aus der Geschichte in *Aguirre* setzt Herzog entgegen, er habe mit seinem Film die Gegenwart nicht verlassen. Ein Film muss für ihn von heute sein und das ist er, wenn der Film unmittelbar ins Herz des Publikums geht.³⁶ Die tiefere Wahrheit, die Herzog in seinen Filmen anstrebt, bedarf aus diesem Grund keiner Analyse, da sich die Wahrheit von selbst einstellt, indem sie dem Menschen in der Betrachtung entgegentritt.³⁷ Aus diesem Grund hat ein Film mehr mit *Gefühlsmäßigkeit* zu tun als mit der Ratio.

Als ein Ziel seiner Arbeit hat Herzog zudem die Suche nach neuen Bildern genannt, die Begründung dafür ist dramatisch: [...] *ich versuche Bilder zu artikulieren, die wir unbedingt haben müssen, weil wir mit unseren Bildern hinter unserem Zivilisationsstand herbinken. Und wenn wir nicht eine adäquate Sprache beziehungsweise adäquate Bilder für unseren Zivilisationsstand finden, dann ist das eine ernste Sache, weil eine Zivilisation dann wegstirbt wie die Dinosaurier weggestorben sind*.³⁸

In den Besprechungen von *Aguirre* wurde immer wieder auf die Schwäche der dramaturgischen Handlung und die dagegen *überschie-*

³⁴ Stiles, Fact (wie Anm. 1), S. 162.

³⁵ Interview mit Werner Herzog, in: Herzog/ Kluge/ Straub, München 1976, S. 113-130, hier S. 117.

³⁶ Transcript (wie Anm. 30), S. 11: *Film has to go straight into your heart and then it is a film of today*.

³⁷ Ebd., S. 13: *I see that very often, people in the theatre for example, I sense it around me, immediately understood it was their images which cast light into the hearts of them*.

³⁸ Interview mit Werner Herzog, in: Werner Herzog, München 1979, S. 59-86, hier S. 68.

ßenden Bilder hingewiesen,³⁹ weshalb Alexander Keneas meinte, der Zuschauer bekommt in dem Film vor allem das, was er sieht.⁴⁰ Aus diesem Grund lehnte die Filmbewertungsstelle die Verleihung eines Prädikats mit dem Hinweis ab, *Aguirre* sei allzu äußerlich. Andere Kritiker hoben dafür hervor, dass die Einleitungs- und Schlusszene noch nie da gewesene Bilderfindungen von überwältigender Eindringlichkeit seien.⁴¹ Schon bald hatten diese Szenen einen festen Platz in der Filmgeschichte und wurden z. B. durch Francis Ford Coppola in *Apocalypse Now* (1979) aufgegriffen.

Neben der Artikulation von angemessenen Bildern hat Herzog die Suche nach dem, *wer wir eigentlich als Menschen sind* als Ziel seiner Arbeit angegeben.⁴² Für Herzog verbindet die Menschen eine unwandelbare *conditio humana* miteinander, die es ihnen erlaubt, Erfahrungen durch die Jahrhunderte hindurch unverändert zu teilen. So sei vor Michelangelo ein *Pathos* unartikuliert gewesen, dass dieser in der Sixtinischen Kapelle durch seine Fresken für die Menschen freigelegt habe. Durch Michelangelo, so Herzog, haben wir mehr über uns selbst verstanden: *He has cast light into us – it's like a lightning that goes through your whole existence, and when you are standing in this chapel you know you are not alone anymore.*⁴³

Wie bereits erwähnt wurde, hob man in den Kritiken von *Aguirre* immer wieder die Verallgemeinerung der dargestellten historischen Ereignisse zu etwas von den Zeiten Enthobenen hervor, weshalb auch von einer *Enthistorisierung* der Ereignisse gesprochen wurde.

³⁹ Galster spricht von einer *ästhetischen Überdeterminiertheit*, *Aguirre* (wie Anm. 1), S. 648 f.; Katja Kirste, *Aguirre, der Zorn Gottes*, in: Bodo Traber, Hans Jürgen Wulff (Hrsg.), *Filmgenres: Abenteuerfilm*, Stuttgart 2004, S. 351-354, hier 352; Werner Herzog, München 1979, S. 107.

⁴⁰ Alexander Keneas, zit. in: Aberg, *Aguirre* (wie Anm. 18), S. 257: *What we get is essentially what we see.*

⁴¹ Jacques Zimmer, *Aguirre, la colère de Dieu*, in: *Image et son/ La revue du cinéma* 10 (1973), S. 6-7, hier 6; vgl. Carré, *Genie* (wie Anm. 7), S. 87 f.: Fn. 17.

⁴² Interview mit Werner Herzog (wie Anm. 38), S. 68.

⁴³ Transcript (wie Anm. 30), S. 14.

Demnach gehe es in *Aguirre* weniger um Geschichte als um Mythos und archetypische Befunde.⁴⁴

Herzog hat sich an den Deutungen seines Films widersprüchlich beteiligt. Noch vor der Fertigstellung des Films sagte er, Aguirre sei nicht wahnsinnig, sondern ein *Zeitphänomen* gewesen: *die haben damals Geschichte inszeniert, so wie man Theaterstücke oder Opern inszeniert, und das Merkwürdige ist, daß eben wirklich Geschichte draus geworden ist.*⁴⁵

In den Interviews mit Paul Cronin, gut dreißig Jahre später, behauptete Herzog dagegen, ihn habe an Aguirre vor allem dessen *absolute madness* interessiert.⁴⁶ Obwohl Herzog auch an anderer Stelle von dem Wahnsinn Aguirres sprach, scheint er sich dennoch nicht zu genau festlegen zu wollen, in welcher Weise sein Film zu interpretieren ist. Auf die Frage der ‚Süddeutschen Zeitung‘, wie der Film auf ihn vor seiner endgültigen Fertigstellung wirke, gab er dann auch folgende Antwort:

*Das Material hat ein Eigenleben und das müssen sie akzeptieren, ob sie wollen oder nicht. Beim Schneiden merkt man dann, daß das Material oft ganz merkwürdige eigene Eigenschaften und Qualitäten hat. Man muß sehr viel Persönliches zurückstecken und muß das Material mal sprechen und sich entwickeln lassen, denn ich kenne eine ganze Reihe von Filmen, wo man spüren kann, daß das Material ver Gewaltigt wurde, daß unbedingt eine Konzeption, die vorher da war, beim Schnitt dann in das Material hineingepresst wurde, und das hat dem Film nicht gut getan.*⁴⁷

4. Ich bin meine Filme, lückenlos.

Einige der veröffentlichten Interviews mit Werner Herzog wurden vor einem Publikum geführt. Die Anekdoten, die Herzog in scheinbar unbegrenzter Zahl von seinen Filmen und aus seinem Leben zu erzählen wusste, schlugen das Publikum so in den Bann, dass Roger Ebert am Ende eines Interviews zu Herzog meinte: *It is*

⁴⁴ Galster, Aguirre (wie Anm. 1), S. 657.

⁴⁵ Interview mit Werner Herzog, (wie Anm. 12).

⁴⁶ Cronin, Herzog (wie Anm. 2), S. 77.

⁴⁷ Interview mit Werner Herzog, (wie Anm. 12).

*impossible to ask you anything without being fascinated by the answer. It's 2 a.m. and no one has left; you've got them hypnotized.*⁴⁸ Für die Forschung stellen Herzogs umfangreiche Kommentare zu seinem Schaffen dagegen ein Problem dar.⁴⁹ Paul Cronin beschrieb seine Erfahrung mit Herzog in den einleitenden Worten zu seinem grundlegenden Buch folgendermaßen:

*Most of what you've heard about Werner Herzog is untrue. More than any other director, living or dead, the number of false rumours and downright lies disseminated about the man and his films is truly astonishing. In researching Herzog's life and work, a process that involved trawling through endless sources, it soon became clear how frequently some would contradict others. And the while recently spending time with that man, I confess to having deviously longed to trip him up, find holes in his arguments, uncover a mass of contradictory arguments. But to no avail, and I now conclude that either he's a master liar, or more probably, he's been telling me the truth.*⁵⁰

Wie aber sind die Gerüchte und Lügen über Herzog entstanden und warum sind sie in einer so außergewöhnlichen Zahl im Umlauf? Cronin geht dieser Frage nicht nach. Stattdessen versucht er das in der Öffentlichkeit entstandene Bild richtigzustellen: Herzog habe beim Dreh von *Aguirre* nicht mit einem Gewehr hinter der Kamera gegessen, um Kinski zum Drehen zu zwingen; er habe auch bei den Dreharbeiten zu *Fitzcarraldo* keine Menschenleben gefährdet; Herzog sei weder verrückt noch exzentrisch oder größenwahnsinnig. Stattdessen wäre er ein *extrem* angenehmer, selbstloser und bescheidener Mann.⁵¹ Fragt man Herzog, ob er sich von den Mythen, die sich um seine Person gebildet haben, gestört fühle, meint Herzog: *No, it's okay. Besides, they are doppelgangers, which for me*

⁴⁸ Interview mit Werner Herzog v. 28. August 2005, URL: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050828/PEOPLE/50828001> (zuletzt am 29.09.2011).

⁴⁹ Vgl. Prager, Cinema (wie Anm. 16), S. 1.

⁵⁰ Cronin, Herzog (wie Anm. 2), S. VII.

⁵¹ Ebd., S. VIII.

*are almost like paid stooges. I can hide behind them. There are at least five or six different Herzogs out there. Let them live, it's not my problem.*⁵²

So unbeteiligt an der ‚Mythen‘-Bildung um seine Person wie sich Herzog hier gibt, ist er allerdings nicht. Stattdessen wacht Herzog über das, was er von seiner Person veröffentlichen lässt, indem er eine deutliche Unterscheidung zwischen *persönlichen* und *privaten* Angaben macht. Was nicht mit seinen Filmen zu tun hat, hält er aus den Interviews heraus.⁵³ Alles private wird *partout* verschwiegen.⁵⁴ Welchen Sinn aber macht es dann, wenn Herzog nicht nur in diesen, sondern in einer Vielzahl von weiteren Interviews, erzählt, er habe mit elf Jahren seinen ersten Film gesehen und mit 17 Jahren seinen ersten Telefonanruf getan?⁵⁵ Zunächst mögen das keine außergewöhnlichen Angaben sein, die man auf Fragen nach der Jugend gibt. Jedoch verfolgt Herzog mit diesen und anderen Äußerungen mehr. Indem er seine Kindheit mit Beschreibungen wiedergibt, die er über die Jahre und Jahrzehnte bis in den Wortlaut wiederholt, etablierte er ein Bild von seiner Jugend, das Fritz Rumler schon 1975 in einem Artikel mit dem bezeichnenden Titel *Zum Filmen notfalls in die Hölle* unter der Verwendung von Herzogs Worten beschrieben hat:

Er ist als ‚vaterloses Kind‘ aufgewachsen; die ersten elf Jahre seines Lebens verbrachte er, in beengten Verhältnissen, auf einem abgeschiedenen Bauernhof in den oberbayrischen Bergen. Hinter dem Haus war ‚eine tiefe Schlucht und ein ganz mystischer Wasserfall‘. Da lebte er ‚anarchisch‘, schoß mit einer im Bach gefundenen Maschinenpistole auf

⁵² Interview Wheel me out: http://www.wheelmeout.com/5_4.php; in einem Interview mit der Süddeutschen Zeitung 25.10.2010 schätzt Herzog seine Doppelgänger auf *mindestens* fünfzehn: Der Vernünftige. Werner Herzog muss jetzt doch mal etwas richtigstellen.

⁵³ Cronin, Herzog (wie Anm. 2), S. X: *Herzog has always been careful to make a distinction between what is ‘private’ and what is ‘personal’, and anything that was not directly related to the films was sliced away.*

⁵⁴ So Eva Mattes jüngst in: Interview mit Eva Mattes: *Ich träumte von Liebe*, in: KulturSPIEGEL 22.9.2011: http://einestages.spiegel.de/static/authoralbum/background/23557/1/_ich_traeumte_von_der_liebe.html (zuletzt am 29.09.2011).

⁵⁵ Cronin, Herzog (wie Anm. 2), S. 4 f.

Krähen, brütete tagelang vor sich hin, um dann plötzlich in ‚gemein-gefährlichen Jähzorn‘ auszubrechen. Bei einem solchen Anfall stach er seinen Bruder mit einem Messer nieder; seitdem kehrt er seinen Zorn ‚nach innen‘. Die Oberschule haßte er, immer wieder riß er aus, einmal in den Sudan, wo, als er in Fieberschauern lag, Ratten an ihm nagten. Abenteuerlich ging er auch an den Film heran, als reiner Autodidakt mit einer ‚halbwegs geklauten Kamera‘ keiner kleinen: Er begann gleich mit 35 Millimeter, denn er wollte ‚sofort fürs Kino drehen‘.⁵⁶

In den vielen öffentlichen Kommentaren baut Herzog ein Bild von seiner Jugend als vollkommen von der Außenwelt abgeschnitten auf.⁵⁷ Auch in anderen Beschreibungen, die seine Person betreffen, stilisiert Herzog seine Person und die mit ihr zusammenhängenden Ereignisse. Das Muster nach dem die Stilisierung betrieben wird, ist das Muster, das Herzog in seinen Filmen anwendet. Indem er von der Realität ausgeht, gestaltet er diese zu einer eigenen, den allgemeinen Maßstäben entzogenen Erzählung. Treffend wurde von Volker Schlöndorff die Sprache Herzogs als eine Sprache in Bildern beschrieben, eine Sprache, die in der Poetik erlaubt sei, ihm aber mit den Journalisten noch viel Ärger einbringen werde.⁵⁸ Aus diesem Grund kann man wohl mit Recht davon sprechen, dass Herzog in seinen öffentlichen Äußerungen (ebenso wie in seinen Buchveröffentlichungen) ein sprachliches Kunstwerk schafft, das zu seinen Filmen hinzutritt und mit diesen verschmilzt. Am berühmtesten ist die Erzählung von den Dreharbeiten zu *Aguirre*, nach der Herzog Kinski mit dem Tod gedroht haben soll, um die letzten Szenen abdrehen zu können. Sie findet sich in den meisten

⁵⁶ Fritz Rumler, Zum Filmen notfalls in die Hölle, in: Der Spiegel 47/1975, S. 194-196, hier 194.

⁵⁷ Cronin, Herzog (wie Anm. 2), S. 4: My childhood was totally separate from the outside world.

⁵⁸ Volker Schlöndorff: Licht, Schatten und Bewegung. Mein Leben und meine Filme, München 2008, S. 154: *Werner spricht in Bildern, auch wenn er Zahlen nennt. Das ist in der Poetik erlaubt, wird ihm aber mit den Journalisten noch viel Ärger bringen.*

Arbeiten über *Aguirre* und wurde sowohl von Herzog als auch von Kinski erzählt.⁵⁹

Die Faszination, die in öffentlichen Interviews von Herzog ausgeht und die Zuhörer ebenso in den Bann schlägt wie sie die Wissenschaftler auf Distanz gehen lässt, liegt in der Auflösung der Grenze von Fiktion und Wirklichkeit. In den Kommentaren von Herzog und den umlaufenden Anekdoten wachsen Film, Produktion und die Person Herzog zu einem Ganzen zusammen, das hin und her schwankt zwischen Realität und Fiktion, so dass man nicht wissen kann, was ‚wahr‘ und was ‚falsch‘ ist, was zur Person von Herzog und was zu seinen Filmen gehört.⁶⁰ Aus diesem Grund entstehen Beschreibungen wie die von David Zalewski, der im ‚New Yorker‘ schrieb: *Spending time with Werner Herzog can make you feel as if you are trapped inside one of those postmodern novels of paranoia, in which a series of ominous-seeming events appear to be linked by more than a chance. Why has Herzog’s career been so consistently plagued by intrigue, peril, and disaster?*⁶¹

Ähnliche Beschreibungen finden sich zuhauf von Herzog und bestimmen das Bild seiner Person in der Öffentlichkeit und damit das Bild seiner Filme. Flugzeugabstürze, Gefängnisaufenthalte, India-neraufstände, Stromschnellen, Sandbänke, Männer und Frauen über Bord, Messerstechereien, Giftpfeile, Feuerameisen und ein tödlicher Schlangenbiss – das und noch vieles mehr halten die zahllosen Anekdoten bereit, die Herzog von sich und seinen Filmen erzählt.⁶² Seine Filme sind derartig eingewoben in Anekdoten,

⁵⁹ Zu Kinski und Herzog: Reitze, Zusammenarbeit (wie Anm. 4). Interview mit Werner Herzog (wie Anm. 48); und die Anekdote in Kinskis Worten unter <http://www.klaus-kinski.de/filme/agui/agui.htm> (zuletzt am 29.09.2011).

⁶⁰ Volker Schlöndorff hielt die Anekdoten für einen *fernen Hintergrund* der Filme, widerlegt seine Einschätzung aber dadurch, dass er glaubt diesen Hintergrund noch einmal beschreiben zu müssen: Am Rand des Dschungelwahns, in: *Der Spiegel* 46/2004, S. 210-214, hier 210.

⁶¹ David Zalewski, The Ecstatic Truth. Werner Herzog’s quest, in: *The New Yorker* 24.4.2006, URL: http://www.newyorker.com/archive/2006/04/24/060424fa_fact_zalewski (zuletzt am 29.09.2011).

⁶² Vgl. Schlöndorff, Dschungelwahn (wie Anm. 60), S. 210; Herzog hat immer wieder betont keine unkalkulierbaren Risiken einzugehen und wies darauf hin,

dass Hari Kunzru den Eindruck hat, sie wirken wie ein Nebenprodukt von oftmals traumatischen Erfahrungen, die Herzog und seine Filmcrew gemacht haben.⁶³ In dieser Hinsicht erscheint *Aguirre* als das Ergebnis von dem, was Herzog auf natürliche Weise herausfordert, als würde er ein Magnet sein, der extreme Erfahrungen anzieht, um diese in einem Film zu verarbeiten.⁶⁴ Über einen Film von Herzog reden, heißt demnach über die Umstände der Produktion des Films und über die Person Herzog reden. Über Herzog reden, heißt über seine Filme und die außergewöhnlichen Umstände ihrer Entstehung reden. In diesem Sinn muss der Satz von Herzog verstanden werden: *Was ich bin, sind meine Filme*.⁶⁵

Aus der Auflösung der Grenze von Erfindung und Realität in der öffentlichen Person von Herzog und in seinen Filmen erklärt sich, warum die Interpretationen der Figuren in Herzogs Filmen auf ihn selbst angewendet werden, warum man ihn einen Außenseiter, Größenwahnsinnigen oder *Monomanen* nannte (worauf Herzog antwortete: *Das treffe vielleicht zu*).⁶⁶ Durch solche Interpretationen wurde Herzog nicht nur zu einer *Galionsfigur des neuen deutschen Films*, sondern zugleich auch ihre *sonderbarste Gestalt* und eine *internationale ‚Kultfigur‘*.⁶⁷

dass bei seinen Dreharbeiten nie jemand ernsthaft verletzt wurde, vgl. Zalewski, *Ecstatic* (wie Anm. 61).

⁶³ Kunzru, *spirit* (wie Anm. 13): *Herzog's feature films often seem the byproduct of some transformative, often traumatic experience undergone by the director and his crew.*

⁶⁴ Mark Kermode hat den Eindruck, Herzog würde das Extreme wie ein Magnet anziehen: *But for you, that's kind of like business as usual. You've been put in prison in Africa [...]. You've been shot at, you've been handcuffed. That's what happens when you work, isn't it?* Interview mit Werner Herzog, in: *The Guardian* 26.1.2009, URL: <http://www.guardian.co.uk/film/2009/jan/26/werner-herzog-interview> (zuletzt am 29.09.2011).

⁶⁵ *Was ich bin, sind meine Filme* (2007), Christian Weisenborn u. a., DVD, 93 Minuten, Deutschland 2007.

⁶⁶ Kürzlich schrieb Sat 1 zum Auftritt von Herzog in der ‚Harald Schmidt Show‘: *Der Wahnsinnsregisseur spricht mit Harald Schmidt über Höhlenmenschen und Schusswunden*, in: http://www.sat1.de/die-harald-schmidt-show/video/clips/clip_werner-herzog-im-talk_222579/ (zuletzt am 06.10.2011).

⁶⁷ Rumler, *Hölle* (wie Anm. 56), S. 194.

5. Auflösung der Grenze von Realität und Fiktion in Aguirre

Die Kameraführung in *Aguirre* zieht den Zuschauer wie einen Teilnehmer der Expedition ins Geschehen hinein,⁶⁸ weshalb von einem dokumentarischen Film gesprochen wurde. Herzog hat sich gegen die Bezeichnung gewehrt und auf die Überhöhung des Gezeigten hingewiesen. Ihm gehe es in der Darstellung nicht um die Realität, sondern um eine ekstatische Wahrheit. Dennoch wurde sein Regieansatz als der eines *Naturfilmers* bezeichnet.⁶⁹ Indem Herzog keine Spezialeffekte einsetzt, sondern die Handlung durch die tatsächlichen Ereignisse entstehen lässt, entwickelt sich der Eindruck, man würde im 20. Jahrhundert stehend Ereignissen aus der Eroberung Südamerikas im 16. Jahrhundert beiwohnen, um diese dann in ihrer Darstellung zu hinterfragen.

Als Beispiel dieser Nähe sei die Floßfahrt in den Stromschnellen des Huallaga genannt, ein Sonderfall schon zu dieser Zeit, in der man solche Aufnahmen im Studio gedreht hätte und nicht auf einem Fluss in wirklichen Stromschnellen. Wie man sehen kann, halten sich die Darsteller an Seilen fest, um sich nicht von Bord reißen zu lassen. Das Floß, das schließlich in einem Strudel festsitzt, wurde bewusst in den Strudel hineingelenkt und konnte nicht mehr aus ihm befreit werden, die Darsteller holte man mit Seilen über die Felswand ans Flussufer. Ein anderes Beispiel ist die mühsame Durchquerung eines versumpften Geländes. Die Anstrengung der Durchwatung des knietiefen Morasts wird für den Zuschauer unmittelbar erfahrbar, so dass die Kritik von einem taktilen Film gesprochen hat, der die Belastungen der Menschen in der Durchquerung des Urwalds spürbar mache.⁷⁰

Am deutlichsten sichtbar wird die Authentizität des Films in der Darstellung der Figur von Aguirre durch Klaus Kinski.⁷¹ Kinski

⁶⁸ Vgl. Béla Balázs, *Der Geist des Films*, Frankfurt/M. 2001, S. 14 f.

⁶⁹ Peter Geyer: *Klaus Kinski*, Frankfurt/M. 2006, S. 87 f.

⁷⁰ Vincent Canby: *Aguirre, the Wrath of God*, in: *New York Times* 4.4.1977.

⁷¹ Reitze, *Zusammenarbeit* (wie Anm. 4), S. 34-36, hier 36: *Herzogs Film wird [...] einerseits zum Starvehikel für den Starmythos Kinski, und andererseits gewinnt die Figur*

hatte unmittelbar vor den Dreharbeiten die tumultartig verlaufende ‚Jesus-Christus-Erlöser‘-Tournee abbrechen müssen, auf der er einem gegen seinen Auftritt protestierenden Zuschauer entgegen schrie: *Jesus hat nicht gesagt: Halt deine Schnauze! Er hat eine Peitsche genommen und sie ihm in die Fresse gehauen. Das hat er gemacht, du dumme Sau!*⁷² Für Herzog hätte niemand anderes die Rolle von Aguirre übernehmen können,⁷³ weil Kinski nicht nur den monomanen Eroberer spielte, sondern ihn verkörperte.⁷⁴ Herzog erzählte von den Dreharbeiten zu Aguirre, dass ihm Kinski immer wieder in Jesus-Zitaten geantwortet habe, weshalb man ihn erst in die neue Rolle ‚hinüberbugsieren‘ musste.⁷⁵

Auch die meisten anderen Rollen in *Aguirre* wurden durch ihre Besetzungen verkörpert. Die aus dem Urwald auftauchenden Jaguar-Indianer, lebten wie ihre Vorfahren im Urwald, traten in der traditionellen Kleidung ihres Stammes auf und sprachen in der Stammesprache ihren Text, von dem Herzog bis heute nicht genau weiß, was er bedeutet. Die Indianer unter den Eroberern sind Indianer aus dem Hochland, die, wie Herzog sagt, *fast unreflektiert die Situation, in der die Indios seit Jahrhunderten sind, vorgelebt und gar nicht gespielt haben.*⁷⁶ Ebenso waren viele von den spanischen Eroberern ziemliche *Rabauken*, die Herzog auf den Straßen von Cusco zusammengesucht hatte und die sich nach dem Dreh betranken, grölten und prügeln. Zudem zeigt sich die Authentizität des Films in Szenen, die nur einmal gedreht werden konnten, weil es keine Mög-

Aguirre durch den Starmythos Kinski für den Rezipienten einen besonderen Grad an Authentizität.

⁷² Vgl. Kirsten Riesselmann: Als sich der Zorn hochschraubte, in: taz 17.5.2008.

⁷³ Interview mit Werner Herzog (wie Anm. 12).

⁷⁴ Interview mit Klaus Kinski im Playboy (amerikanische Ausgabe) November 1985 URL: <http://www.klaus-kinski.de/veroeff/playboy85-1.htm> (zuletzt am 29.09.2011).

⁷⁵ Kinski bezeichnete sich selbst nie gern als Schauspieler und sagte von seinen Rollen: *Ich spiele nicht, ich bin das.*; vgl. Matthias Reitze: Ich spiele nicht! Ich bin das!, in: <http://www.f-lm.de/2002/01/01/,ich-spiele-nicht-ich-bin-das/> (zuletzt am 29.09.2011); Interview mit Klaus Kinski (wie Anm. 74).

⁷⁶ Interview mit Werner Herzog (wie Anm. 12).

lichkeit gab, sie zu proben oder zu wiederholen. Ein berühmtes Beispiel hierfür ist der Abstieg aus den Anden zu Beginn des Films. Unregelmäßig durchbrochen werden die Szenen durch die Musik von Popol Vuh. Sie entrückt das Geschehen zu etwas Unwirklichem und sollte den Bildern ein vom Geschehen enthobenes Pathos geben. Die Musik sollte, wie Herzog sagt, klingen, als sei sie nicht von dieser Welt, um somit etwas zu visualisieren, was hinter den Bildern und in unserer Seele liegt.⁷⁷ Mit dem Fortgang der Handlung scheinen sich zudem die logischen Zusammenhänge aufzulösen. Die Szene, in der Inés de Atienza im Urwald verschwindet, rief in der Kritik deshalb Unzufriedenheit hervor, weil Inés ohne nachvollziehbaren Grund auf einmal ein goldenes und nicht mehr, wie in den vorangegangenen Szenen, ein blaues Kleid trägt. Logik, so Herzog dagegen, verliert in diesen Szenen ihre Bedeutung und *grandiose Stilisierung* tritt an ihre Stelle.⁷⁸

Die Irritationen der Wahrnehmung der Zuschauer finden ihren Höhepunkt gegen Ende des Films, als die im Delirium dahinsiechenden Eroberer glauben, ein Boot in der Krone eines Baums zu sehen. Wenn es zuvor einige Brüche in der Logik der Handlung gab, so wird der Zuschauer nun vor die Frage gestellt, was Wirklichkeit und was Erfindung ist. Für die Soldaten auf dem Floß jedenfalls erscheint der Anblick des Boots hoch oben in der Baumkrone nicht seltsam. Sie haben ihren Sinn für die Realität verloren und erklären die sie aus dem Urwald treffenden Pfeile zu Einbildungen ihres Geistes.

6. A spume that plays upon the ghostly paradigm of things

Aguirre lebt in unterschiedlicher Weise von der Auseinandersetzung mit der (historischen) Realität. Zum einen bedient sich Herzog der Geschichte der Eroberung Südamerikas, um verschiedene Ereignisse aus ihr zu verschmelzen und zu einer fiktiven Handlung zusammenzufügen. Auf der anderen Seite schafft Herzog durch die

⁷⁷ Cronin, Herzog (wie Anm. 2), S. 256.

⁷⁸ Ebd., S. 80: *Logic plays no part in this; grandiose stylizations have taken over.*

Darstellung der Handlung eine Nähe zu der stilisierten Geschichte, die den Zuschauer wie einen Zeugen in die Geschehnisse hinein zieht und so die ästhetische Grenze zwischen Publikum und Film auflöst.⁷⁹ In Interviews webt Herzog darüber hinaus *Aguirre* in eine Fülle von Anekdoten ein, die den Film mit der Produktion und der Person von Herzog zu einem Ganzen zusammenbindet, in dessen Mittelpunkt der Erzähler Herzog steht. Film, Produktion und Herzog verschmelzen so zu einer Einheit nach gleichem Prinzip, schwankend zwischen Realität und Erfindung. Durch die in *Aguirre* dargestellten ‚realen‘ Ereignisse versucht Herzog eine stilisierte *ekstatische Wahrheit* zum Ausdruck zu bringen, die von der Zeit losgelöst und auf den allgemeinen *Zustand* des Menschen gerichtet ist. Was einen Film mit Poesie, Tiefe, Vision und Illumination ausstattet, überlässt Herzog allerdings dem einzelnen Zuschauer,⁸⁰ er selbst kann es nicht besser sagen als in den Worten von William Butler Yeats, es ist wie: *a spume that plays upon the ghostly paradigm of things*.⁸¹

⁷⁹ Vgl. zu den Brüchen des Rahmens Prager, *Cinema* (wie Anm. 16), S. 8, dazu die Kritik von Will Lehman: Rezension von Brad Prager: *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*, in: *The Germanic Review* (2009), S. 270-273, hier 272.

⁸⁰ Auf die Frage eines Studenten, wie man Zugang zu seinen Filmen finden könne, antwortete Herzog, dass die Bilder seiner Filme dem Zuschauer gehören: *My belief is that those images are your images*. Transcript (wie Anm. 30), S. 13.

⁸¹ Interview mit Werner Herzog, in: *Parnassus, Poetry in Review*, 22 (1997) 1/2, S. 40-55, hier 55.

Eric Piltz

Napoléon vu par Yves Simoneau. Filmische Biographie zwischen Mythos und Geschichte

Mythos, Erinnerung, Film

Am Anfang des Kinos war bereits Napoleon. Der Leinwandpionier Louis Lumière produzierte 1896 unter der Regie von Eugène Promio mit *Signature du traité de Campo Formio* eines der ersten Filmbilder überhaupt.¹ Der erste Spielfilm, der Napoleon zum Thema hatte, wurde 1903 gezeigt.² Bei einer Reihe von bisher ca. 700 Inszenierungen von Napoleon oder Teilen seines Lebens auf der Leinwand lässt sich wohl behaupten, dass kaum ein historischer Stoff so häufig die Vorlage für eine filmische Darstellung geliefert hat.³ Die Begründung des eigentlichen Filmmythos⁴ setzt ein mit dem monumentalen Stummfilm *Napoléon vu par Abel Gance* von 1927, der in seiner ursprünglichen Fassung ca. sechs Stunden betrug und Napoleons Leben von der Kindheit in der Militärschule in Brienne bis zum Italienfeldzug nachzeichnet.⁵ Während Abel

¹ Der Titel bezieht sich auf den Friedensschluss zwischen Frankreich und Österreich vom 17. Oktober 1797.

² Lucien Nonguet (Regie): *L'épopée napoléonienne*, 1903, Drehbuch: Ferdinand Zecca, Produktion: Pathé.

³ Die Zählung stammt von David Chanteranne, Isabelle Veyrat-Masson, *Napoléon à l'écran*. Cinéma et télévision, Paris 2003, S. 159.

⁴ Ursula von Keitz, Der Idealtypus des Monumentalfilms. Napoleon in der Kinetographie, in: Rainer Rother (Hrsg.), *Mythen der Nationen: Völker im Film*, München, Berlin 1998, S. 250-266, hier S. 252.

⁵ Heute ist der Film lediglich in einer von Kevin Brownlow aufwändig rekonstruierten Fassung zu sehen. Zu den Hintergründen der Restaurierung mit zahlreichen Details zu Abel Gance siehe: Kevin Brownlow, *Napoleon. Abel Gance's classic film*, New York 1983. Marc Ferro liest Gances Film als *bonapartistisch und unbewusst präfaschistisch*. Marc Ferro, Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?, in: Rainer Rother (Hrsg.), *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*, Berlin 1991, 17-36, S. 18. Dagegen wäre anzuführen, dass 1927 das biographische Wissen zu Napoleon noch stark hagiographisch, durch Romane, Theaterstücke und Erinnerungsliteratur von Zeitzeugen geprägt war, und eine im modernen Sinne wissenschaftliche Biographie, die auch eine deutsche Neuauflage rechtfertigt, erst 1935 erschien mit Georges Lefebvre,

Gance Filmgeschichte geschrieben hat, widmen sich trotz gewachsener Aufmerksamkeit für das Verhältnis von Geschichte und Film nach wie vor wenige Analysen der filmischen Charakterisierung historischer Personen und Napoleons im Besonderen.⁶ Zudem bietet die Forschungsliteratur wenig Anhaltspunkte für die Erschließung des filmischen Nachlebens Napoleons. Zum einen liegen eher Arbeiten vor, die summarisch die Filmographie Napoleons aufarbeiten.⁷ Zum anderen beschränken sich Untersuchungen zu meist auf die Meisterwerke der Filmgeschichte, während Erzählmuster, Topoi und Charakterisierungen von Napoleon für einen längeren Zeitraum vornehmlich für die Literatur und die Historiographie untersucht wurden.⁸ Ist der ‚Mythos Napoleon‘ geradezu

Napoleon, hrsg. v. Peter Schöttler, Stuttgart 2003. Siehe Jean Tulard, Napoleon oder Der Mythos des Retters. Eine Biographie. Ungekürzte Ausgabe, Frankfurt/M., Berlin 1982, S. 508; Natalie Petiteau, Napoléon, de la mythologie à l'histoire, Paris 2004, S. 137-144.

⁶ Vgl. Jean Tulard, Le Mythe de Napoléon, Paris 1971, S. 122. Grund dafür ist nicht zuletzt, dass *eine explizit historische Methodik der Filmanalyse* fehlt. Günter Riederer, Was heißt und zu welchem Ende studiert man Filmgeschichte? Einleitende Überlegungen zu einer historischen Methodik der Filmanalyse, in: Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hrsg.), Krieg und Militär im Film, München 2003, S. 85-106, hier S. 99; Christian Delage, Vincent Guigueno, L'historien et le film, Paris 2004, S. 25. Von den Widerständen in der französischen Geschichtswissenschaft in den 1960er Jahren, Filme als Untersuchungsgegenstand und Quelle zu verwenden, berichtet Marc Ferro in der Neuauflage seines Klassikers Marc Ferro, Cinéma et histoire, nouvelle édition refondue, Paris 1993, S. 11 f. Zur geschichtswissenschaftlichen Filmanalyse siehe Martin Gronau, Der Film als Ort der Geschichts(de)konstruktion. Reflexionen zu einer geschichtswissenschaftlichen Analyse, in: AEON – Forum für junge Geschichtswissenschaft 1 (2009), S. 18-39, hier S. 23. URL: http://wissens-werk.de/index.php/aeon/article/viewFile/10/pdf_3, (zuletzt am 19.07.2011). Gronau spricht von einer ‚historiologischen‘ Filmanalyse, die die medialen und kommunikationswissenschaftlichen Logiken mitreflektiert.

⁷ Chanteranne, Veyrat-Masson, Napoléon à l'écran (wie Anm. 3); Jean-Pierre Mattei (Hrsg.), Napoléon et le cinéma. Un siècle d'images, Ajaccio 1998; Gérard Gengembre, Napoléon. La vie, la légende, Paris 2001, S. 301-305.

⁸ Barbara Beßlich, Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800 bis 1945, Darmstadt 2007; Hans Schmidt, Napoleon in der deutschen Geschichtsschreibung. Ludwig Litzenburger zum 80. Geburtstag dankbar gewidmet, in: Francia 14 (1986/1987), S. 530-560; Heinz-Otto Sieburg, Napoleon in der deutschen Geschichtsschreibung des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, 21 (1970), S. 470-486.

ein eigenes und inzwischen sehr umfangreiches Forschungsfeld, bleibt eine eingehendere Analyse des Napoleonbildes im Film seit seinen Anfängen nach wie vor ein Desiderat, das an dieser Stelle auch nur punktuell angegangen werden kann.⁹

Am Beispiel der Verfilmung der Biographie Napoléon Bonapartes (1769-1821) von Yves Simoneau aus dem Jahr 2001 möchte ich daher eine kritische Analyse der darin transportierten Mythen und Napoleonbilder vornehmen.¹⁰ Die internationale Koproduktion für das französische und deutsche Fernsehen (France2 und ZDF) bietet sich nicht nur aufgrund der historischen Vorlage für eine eingehendere Betrachtung an, sondern vor allem, da hier nach dem publikumswirksamen Geschichtsbild einer prägenden europäischen Epoche in der Gegenwart gefragt werden kann.¹¹ Gerade die Ver-

⁹ Gerhard Bauer, *Der große Schatten. Der Mythos Napoleon und sein Einfluß auf cäsaristische Strömungen in Deutschland und Frankreich mit besonderer Berücksichtigung der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen*, Erlangen 1998; Beßlich, *Napoleon-Mythos* (wie Anm. 8); Hans Blumenberg, *Prometheus wird Napoleon, Napoleon Prometheus*, in: ders., *Arbeit am Mythos*, 5. Aufl., Frankfurt/M. 1990, S. 504-566; Ulrich Broich, *Prometheus oder Satan? Zur Mythisierung von Napoleon im Deutschland und England des frühen 19. Jahrhunderts*, in: Monika Schmitz-Emans, Uwe Lindemann (Hrsg.), *Komparatistik als Arbeit am Mythos*, Heidelberg 2004, S. 257-273; Sudhir Hazareesingh, *The Legend of Napoleon*. London 2004 (2005); Gengembre, *Napoléon* (wie Anm. 7); Michel Guérin, *Le Mythe de Napoléon*, in: Ekkehard Eggs, Hubertus Fischer (Hrsg.), *Napoleon. Europäische Spiegelungen in Mythos, Geschichte und Karikatur. 6 Vorträge*, Frankfurt/M. 1986, S. 9-31; Petiteau, *Napoléon* (wie Anm. 5); Tulard, *Le Mythe* (wie Anm. 6); ders., *Mythos des Retters* (wie Anm. 5).

¹⁰ Im Folgenden dem Deutschen entsprechend Napoleon.

¹¹ *Napoléon*, Regie: Yves Simoneau, Erstausstrahlung: Frankreich, France2, 7., 8., 14., 21.10.2002. Im Folgenden werden jeweils nur die einzelnen Teile zitiert. Während die Französische Revolution als eigenes Thema seit *Danton* von Andrzej Wajda (Frankreich, Polen, BRD, 1983) nicht mehr auf die große Leinwand projiziert worden ist, scheint die Verfilmbarkeit Napoleons nicht abzureißen. Martin Miersch, *Revolution und Film: „Danton“ von Andrzej Wajda*, in: Astrid Erll, Stephanie Wodjanka (Hrsg.), *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, Berlin, New York 2008, S. 171-205, hier S. 197. Nach Yves Simoneau verfilmte Antoine de Caunes mit *Monsieur N.* (Frankreich, Großbritannien 2003) aufwändig die letzten Jahre auf St. Helena. Eine neuere TV-Filmfiktion ist *Un type dans le genre de Napoléon* (Frankreich 2008, Regie: Emmanuel Murat).

bindung von Fragen zeitgenössischer Rezeption, Erinnerungskultur und Rückgriffen auf tradierte Erzähltopoi und Mythen und Legenden, die sich um Napoleon ranken, ist anhand eines Films, der über das Medium Fernsehen eine große Breitenwirkung erzielt – und diese auch für ein europäisches Publikum anstrebt – besonders vielversprechend.¹² Ein einzelner Film kann jedoch, auch wenn er als Quellenmaterial für das Studium von Wertmustern und Stereotypen¹³ der Entstehungszeit des Films und des gesellschaftlichen Kontextes herangezogen wird, nie pars pro toto stehen oder als unmittelbarer Ausdruck des jeweiligen zeitgenössischen Napoleonbildes in der Gesellschaft.¹⁴ Die multiplen Intentionen und Wirkungen eines Films sind nicht nur schwerlich vollständig zu entschlüsseln, und ein einzelner Film stellt nur eine mögliche Repräsentation des Erzählbaren dar, die zum einen auf innermediale Erzählmuster zurückgreift, also in diesem Fall z.B. auf durch die lange filmische Erzähltradition geprägte Muster und Erwartungen an die physiologische und psychische Gestaltung der Figur Napoleons.¹⁵ Zum anderen ist das in einem Film vermittelte – und

¹² Genaue Angaben zu Einschaltquoten lagen mir nicht vor. Allerdings wären diese für sich genommen ohnehin nur gering aussagekräftig, da Wiederholungen im Fernsehen, Verleih über Videotheken und DVD-Käufe das Publikum im Laufe der Zeit erweitern. Die breitflächigen Bewerbungen von ‚Event-Movies‘ auch bei Fernsehfilmen gleicht Filme wie *Napoleon* eher dem Kinofilm als Ereignis an. In diese Richtung argumentiert auch Antonia Schmid, *Idoltrische Mimesis oder Wölfe im Schafspelz. Möglichkeiten des Spielfilms für Repräsentation des Nationalsozialismus*, in: Swen Steinberg, Stefan Meißner, Daniel Trepsdorf (Hrsg.), *Vergessenes Erinnern. Medien von Erinnerungskultur und kollektivem Gedächtnis*, Berlin 2009, S. 83-103, hier S. 85.

¹³ Gisela Mettele, *Geschichte in bewegten Bildern. Historisches Arbeiten mit Dokumentar- und Spielfilmen*, in: Dieter Hein, Klaus Hildebrand, Andreas Schulz (Hrsg.), *Historie und Leben. Der Historiker als Wissenschaftler und Zeitgenosse. Festschrift für Lothar Gall zum 70. Geburtstag*, München 2006, S. 287-299, hier S. 296.

¹⁴ Die Analyse von Filmen ermöglicht vielmehr *Aussagen über gesellschaftlich gültige Normen, Haltungen und Werte der Zeit, in welcher sie gedreht und aufgeführt wurden*. In: Günther Riederer, *Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung*, in: Gerhard Paul (Hrsg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, S. 96-113, hier S. 99.

¹⁵ Zu innermedialen Erzählmustern: Mettele, *Geschichte* (wie Anm. 13), S. 297 f.

oft genug ambigue – Napoleonbild geprägt von literarischen und historiographischen Vorgaben, deren (implizite und explizite) Verwendung auf eine historisch kontingente Authentifizierung abgestellt sind.¹⁶ In der filmischen Darstellung Napoleons finden unter Reduzierung auf wenige Merkmale Rückgriffe auf bereits etablierte Verfahren der Mythisierung statt, die Napoleon als prototypischen Idealheld des Monumentalkinos ausstellen.¹⁷

Unter Mythen verstehe ich folglich mit Wulf Wülfing textlich oder ikonisch fixierte Narrationen, *die um bestimmte Figuren der Geschichte (Aktanten) kreisen*, deren Mythisierung durch diskursive Verfahren entstehen.¹⁸ Zentral sind dabei die Selektionsfunktion und die Reduktion *auf bestimmte semantische Merkmale (Mytheme)*.¹⁹ Als Mytheme sollen dementsprechend die biographischen Elemente Napoleons verstanden werden, die in der Nachwelt (Biographik, Romane, Historiographie, Filme) als Schaltstellen in der Charakterisierung der Person fungieren, und dabei sowohl den Charakter überzeitlich anschlussfähig machen als auch dem Nachweis der Historizität der Erzählung dienen. Entscheidend für eine kritische historische Analyse eines Napoleonfilms ist also nicht, ob einzelne Elemente gemessen am Forschungsstand wahr oder falsch sind – dies dient jedoch unabdingbar als Vorwissen und Voraussetzung, um Nuancierungen und Veränderungen, die der Film vornimmt, einschätzen

¹⁶ Authentizität wird hier verstanden als das von den gestalterischen Mitteln und der Charakterisierung der Figuren eines Films getragene und von den Zuschauern zugeschriebene Eigenschaft, die den Film als besonders wahr oder nah an der historischen Wirklichkeit charakterisiert. Zur Frage der Authentizität im Film siehe auch die Einleitung dieses Bandes.

¹⁷ Keitz, Idealheld (wie Anm. 4), S. 250.

¹⁸ Wulf Wülfing, Mythen und Legenden, in: Wolfgang Küttler, u. a. (Hrsg.), *Geschichtsdiskurs*, Bd. 3: Die Epoche der Historisierung, Frankfurt/M. 1997, S. 159-172, hier S. 159. Im Anschluss daran Beßlich, *Napoleon-Mythos* (wie Anm. 8), S. 24. Der Mythos als *erzählte Geschichte*, die sich unabhängig von ihrem Wahrheitsgehalt in einer Anhängerschaft hält, fungiert in den Theorien des 20. Jahrhunderts auch nicht mehr als Gegenstück zur Wissenschaft, vielmehr interessiert die jeweilige Bedeutung und Funktion eines Mythos in einer und für eine Gesellschaft. Robert A. Segal, *Mythos. Eine kleine Einführung*, Stuttgart 2007, S. 11-14.

¹⁹ Beßlich, *Napoleon-Mythos* (wie Anm. 8), S. 25.

zu können, sondern auf welche Mytheme zurückgegriffen wird, um ein Charakterbild der Hauptfigur zu generieren, das durch Anspielungen oder explizite Verweise auf tradierte Erinnerungsmuster an Plausibilität gewinnt.²⁰ Der hier behandelte Film trägt insofern zu einem zeittypischen Napoleonbild bei, als er daran mit seinen bildprägenden Mitteln diskursiven Anteil nimmt, den Diskurs aber ebenso wenig abzubilden vermag.²¹

Der Film Napoleon von Yves Simoneau

Die Vorlage des Films liefert die vierbändige Napoleon-Romanbiographie von Max Gallo.²² Der Autor, in Frankreich ein bekannter und produktiver Verfasser von historischen Romanen und Biographien, legt den Akzent auf die Persönlichkeit Napoleons. Sein erklärtes Ziel ist es, den Menschen Napoleon möglichst umfassend zu zeigen, was dadurch bewerkstelligt wird, dass große Teile des Buches in der ersten Person erzählt werden. Inhaltlich greift er dabei alle Klischees der Legendenbildung weitgehend unreflektiert auf.²³ Gallos Napoleon wirkt als schicksalhafter Held prometheischer Gestalt, der dennoch den Umständen Tribut zollen muss, was dem Roman stark hagiographische Züge verleiht. Dass dies auch Eingang in den Film gefunden hat, wird noch zu zeigen sein. Zumindest hat der außerordentliche Zuschauererfolg des Films einen Rezensenten die Frage stellen lassen, was für ein Bedürfnis hier beim Zuschauer bedient werde: *Ist dieser große Erfolg Ausdruck einer Sehnsucht nach solch einer Erlöserfigur, nach einem Retter von der Insel,*

²⁰ Stephanie Wodjanka, Zur Einleitung: „Was ist ein Mythos“ – Mögliche Antworten auf eine vielleicht falsch gestellte Frage, in: dies., Dietmar Rieger (Hrsg.), Mythosaktualisierungen. Tradierungs- und Generierungspotentiale einer alten Erinnerungsform, Berlin, New York 2006, S. 1-16, hier S. 5.

²¹ Die mittelfristige mediale Wirkung des Films bei der Generierung eines zeittypischen und auf Wiedererkennungswert orientierten Napoleonbildes lässt sich ablesen an der Abbildung Christian Claviers als Napoleon auf dem Titelblatt der populärwissenschaftlichen Zeitschrift P. M. History von Februar 2010, die nicht dem Film, sondern Napoleon gewidmet war.

²² Max Gallo, Napoléon, 4 Bde., Paris 1997. Auf Deutsch: Max Gallo, Napoleon, 2 Bände, Berlin 2002.

²³ Siehe dazu Petiteau, Napoléon, (wie Anm. 5), S. 187 f.

*der uns aus Stagnation, Blockade führen und von der Mediokrität des politischen Personals befreien möge?*²⁴ Die Frage nach der Bedürfnisorientierung einer Heldengeschichte ist letztlich die nach deren Funktion in der heutigen Gesellschaft²⁵ und dem darin eingelagerten *kulturelle[n] Identifikationsbedürfnis*.²⁶ Auch andere Besprechungen des Films gehen in diese Richtung. Für die ZEIT ist der Film im historischen Sinne, einen Napoleon im heutigen Europa zu zeigen, geradezu verlogen. Europa und die gemeinsame Finanzierung durch KirchMedia und GMT im Auftrag von France2 und ZDF böten die Hintergrundfolie, vor der sich das Napoleon-Bild entfalte. Dieser erscheine nicht als Despot und Blutsäufer, sondern *als Weltmann, elegant und gewitzt, mit einem Lächeln, so verbindlich, weise und spitzbübisch, dass man ihm die Regierung von ganz Europa unbedingt ans Herz legen möchte*.²⁷ Die Wahl der Autoren sei somit für die bonapartistische Legende ausgefallen, so eine Stimme im *Nouvel Observateur*²⁸ und stimmt dabei mit dem britischen *The Independent*

²⁴ Nils Minkmar, *Heute ein Kaiser. Warum schauen eigentlich alle Napoleon? Aus Sehnsucht nach dem starken Mann? Oder um die Schrecken der Vergangenheit zu bannen?*, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, Ausgabe 2, 12.01.2003, S. 17. Mag dies im französischen politischen Diskurs für einzelne Akteure zu bejahen sein, so sieht Minkmar doch eher bei den Zuschauern den Wunsch, *die Erinnerung und die Erfahrung zu beschwören und im Grusel zu bannen, um große Gedanken über Liebe und Krieg zu hören und die Friedlichkeit der Zeit umso besser zu genießen, je mehr sich das Drama Napoleons entfaltet und das ungarische Kunstblut fließt*. In: Ebd.

²⁵ Die gegenwärtige Bedeutung Napoleons in der Erinnerungskultur verdeutlicht eine Meinungsumfrage aus dem Jahr 2003 in Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Italien, Polen und Spanien, bei der Napoleon für das 19. Jahrhundert an erster Stelle stand. Siehe Etienne François, *Nation und Emotion*, in: Bénédicte Savoy (Hrsg.), *Napoleon und Europa. Traum und Trauma*, München u. a. 2010, S. 137-145, hier S. 138.

²⁶ Carola Fey, *Luther zwischen Präformation und „Re-Formation“*, in: Astrid Erll, Stephanie Wodianka (Hrsg.), *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, Berlin, New York 2008, S. 53-75, hier S. 53.

²⁷ Barbara Sichtermann, *Braucht Europa einen Kaiser? Wenn es doch schon damals mit der europäischen Einheit geklappt hätte: Das ZDF zeigte Napoleon nicht als Blutsäufer, sondern als Mann zum Liebhaben*, in: *Die ZEIT*, 4/2003, 16.01.2003, S. 33.

²⁸ Laurent Joffrin im *Nouvel Observateur (TéléObs)*, 3.-9.10.2002, zit. nach Chanteranne, Veyrat-Masson, *Napoléon à l'écran* (wie Anm. 3), S. 148. Sowohl die Romanvorlage als auch das darauf basierende Drehbuch von Didier De-

überein, nach dessen Sichtweise der Film sich klar für die ‚*tragic hero*‘ option entscheide.²⁹ Dieser Bewertung kann grundsätzlich zugestimmt werden, doch bleibt die Frage, wie dies im Einzelnen umgesetzt wird.

Als Voraussetzung für den Erfolg eines Historienfilms wie *Napoleon* und klare Authentifizierungsstrategie lassen sich die historischen Details (Kostüme, Zeiten, Orte etc.) benennen.³⁰ So wurden z. B. die Uniformen von Fachhistorikern als durchgehend authentisch angesehen.³¹ Was noch wichtiger für den Anspruch des Films erscheint, ist die Orientierung auf Details der Biographie und eine möglichst umfassende Erzählung aller Aspekte seines Lebens, einschließlich der Frauen, der Liebe und der Familie anstelle eines einzigen großen Schlachtengemäldes.³² Dabei erfindet er keine neu-

coin hatten hier ihren Einfluss. Politisch gesehen entstammen beide der politischen Linken, der weder Bonapartismus noch Napoleonverehrung nahe liegt. Insofern verstehen sie sich als Konvertiten, die nach eigener Aussage der Faszination Napoleons erlegen sind und ihre vormalige negative Haltung gegenüber einem *Operetten-Diktator* und *Mörder einer Million Franzosen* revidiert haben. Chanteranne, Veyrat-Masson, Napoléon à l'écran (wie Anm. 3), S. 145 f. Die Stigmatisierungen stammen von Didier Decoin.

²⁹ John Lichfield, Vive l'Empereur!, in: The Independent, 15.10.2002, URL: <http://www.independent.co.uk/opinion/commentators/vive-lempereur-614074.html>, (zuletzt am 04.09.2011).

³⁰ Natalie Zemon Davis, „Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen ...“: Der Film und die Herausforderung der Authentizität, in: Rother, Bilder (wie Anm. 5), 37-63, hier S. 45. Zu den Mitteln der Authentizitätserzeugung siehe Thomas Scharff, Wann wird es so richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film, in: Mischa Meier, Simona Slanička (Hrsg.), Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion, Köln u. a. 2007, S. 63-83.

³¹ Johannes Willms, Die Lust an der List. Das ZDF zeigt so viel Napoleon wie noch nie – ein fulminantes Werk im Hollywood-Maßstab, in: Süddeutsche Zeitung, 04.01.2003, S. 37.

³² Dies kennzeichnet gleichwohl keine neue filmische Deutung der Person Napoleons, hatten doch zum einen bereits Filme von Sacha Guitry (*Napoleon*, 1955) oder von Abel Gance (*Austerlitz*, 1960) dem privaten Leben breiten Raum eingeräumt. Dazu kommen Verfilmungen, die Kriegsschauplätze gänzlich ausblenden und sich auf die berühmten Affären und Liebschaften Napoleons konzentrieren wie *Désirée* (Regie: Henry Koster, USA 1954). Bereits 1927 bei Abel Gance ist die affektive Beziehung zur Mutter ein zentrales Element der Charakterisierung.

en Bilder, sondern bleibt stilistisch konventionell und fiktionalisiert nicht eine große Geschichte für den Film wie Abel Gance 1927 oder beschreibt die Biographie als Produkt einer gewollten Geschichtsklitterung wie Sacha Guitry.³³ Fiktion ist bei Simoneau gleichsam der nichtintendierte Nebeneffekt bemühter Historizität. Wenn in dem Film dennoch ein *systematischer Anachronismus*³⁴ ausgemacht werden kann, dann wohl darin, dass das transportierte Napoleon-Bild durch sein Oszillieren zwischen Apologetik und allgemeiner Menschlichkeit eine historische Beliebtheit erreicht hat, die mehr mit Film und Fernsehen als mit dem Napoleon der Forschung zu tun hat. Die sehr differenzierte Forschung zu Mythos und selbstinszenierter oder nachträglicher Legendenbildung, zu Repräsentation und fast 200-jähriger Rezeption hat den Film von Simoneau geradezu auf merkwürdige Weise unaffiziert gelassen. Der Film steht damit in der Paradoxie, einerseits kaum für das aufgeklärte und vielseitige Napoleon-Bild seiner Zeit auch in populäreren Medien stehen zu können³⁵, andererseits zeigt womöglich die anachronistisch anmutende – und nur durch die überbordende Produktion kaschierte – Anknüpfung an klassische Erzähltopoi im Napoleonstoff bei klarer national-französischer Fokussierung³⁶ ge-

³³ In *Napoleon* von Sacha Guitry (Italien, Frankreich, 1955) wird die Geschichte von Aufstieg und Fall Napoleons von Talleyrand (gespielt vom Regisseur) erzählt, der demonstrativ subjektive Auslassungen und bewusste Beschönigungen seinerseits kommentiert und den ganzen Film über Kommentare aus dem Off präsent bleibt.

³⁴ Jacques Louvière: À propos du téléfilm „Napoleon“ sur France 2 „Prends l'histoire et tord lui le cou“, in: *Revue du Souvenir Napoléonien*, oct-nov. 2002. Zit. Nach Chanteranne, Veyrat-Masson, *Napoléon à l'écran* (wie Anm. 3), S. 146.

³⁵ Vergleiche die Serie *Napoleon und die Deutschen* (Serienregie: Georg Schieffmann, BRD 2006). Vgl. Eckart Kleßmann, *Napoleon und die Deutschen*. Das Buch zur ARD-Fernsehserie, Berlin 2007. Die Dauerpräsenz in französischen Fernsehdokumentationen bis 2002 wird dokumentiert in Chanteranne, Veyrat-Masson, *Napoléon à l'écran* (wie Anm. 3), S. 187-200.

³⁶ Deutschland kommt als Ereignisraum trotz der Koproduktion mit dem ZDF und der deutschen Schauspieler quasi nicht vor, weder der Rheinbund, das Ende des Alten Reiches noch die nicht minder bedeutende Völkerschlacht bei Leipzig. Letztere wird ohne Nennung des Ortes nur symbolisch angedeutet: Teil 4: 00:15:51-00:18:09.

nau dies: Aufklärung über den Mythos und die Legende führt nicht dazu, dass die Erzählbarkeit des Mythos selbst verschwindet. *Fernsehunterhaltung hingegen lebt im besten Sinne von der adäquaten Umsetzung von Mythen und Legenden.* So formuliert es Napoleon-Biograph Johannes Willms. Und die sei in diesem Fall hervorragend gelungen.³⁷ Der Versuch, das prägende Napoleon-Bild einer Gesellschaft (zu fragen wäre welcher), im ‚Spiegel‘ eines Films zu destillieren, müsste hieran scheitern.³⁸ Im Folgenden werde ich mich daher auf den Film und die darin transportierten Stilisierungen und die Mythen beschränken, die zum einen auf die napoleonische Selbstrepräsentation rekurrieren, zum anderen auf die erst nach 1815 entstandenen Legenden.³⁹ Dies geschieht, indem zunächst prägende Stilmittel herausgestellt werden, die der Film für die Biographie verwendet und ihn in seiner Gesamtwirkung prägen, um anschließend anhand einzelner Szenen narrative Muster des Films kritisch zu reflektieren, mit denen Simoneau in der Verfilmung der Biographie Napoleons ein Charakterbild entwirft.⁴⁰

³⁷ Willms, Die Lust an der List (wie Anm. 31), S. 37. Zur unterschiedlichen medialen Wahrnehmung von Kino- und Fernsehfilmen siehe Knut Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart, Weimar 2007, S. 18 f. u. 191 f.

³⁸ Fernsehen, wenn es wie bei Simoneau auf einem großen historischen Tableau ausgebreitet wird, gestaltet nicht nur Erinnerungskultur mit, es ist auch ein Effekt derselben. Claudia Cippitelli, Fernsehen macht Geschichte, in: dies., Axel Schwanebeck (Hrsg.), Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis, Baden-Baden 2009, 7-10, hier S. 9.

³⁹ Eine Trennung von Mythos und Legende, wie sie Hazareesingh vornimmt, ist für die Filmanalyse schwer zu bewerkstelligen, da von einer Kopräsenz beider Elemente in Buchvorlage, Drehbuch und Film auszugehen ist, die gewissermaßen in actu im filmischen Ergebnis sichtbar werden. Hazareesingh, Legend (wie Anm. 9), S. 4 f.

⁴⁰ Die in der Filmanalyse gängige heuristische Trennung von Filmrealität, Bedingungsrealität, Bezugsrealität und Wirkungsrealität wird in diesem Beitrag analytisch miteinander verwoben. Helmut Korte, Einführung in die historische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch, 3. überarb. u. erw. Aufl., Berlin 2004, S. 23. Die Begriffe werden dabei nicht verwendet, um allzuviel Schematismus in der Analyse zu vermeiden.

Stilmittel des Films

Rahmenerzählung und personaler Zentrismus

Da das Schicksal der Hauptfigur als weitgehend bekannt vorausgesetzt wird, resultiert die Spannung des Films weniger aus dem Was sondern aus dem Wie der Erzählung.⁴¹ Der Film kann daher mit dem Jahr 1818 auf St. Helena beginnen, dem endgültigen Verbannungsort Napoleons seit 1815, wo er 1821 stirbt und für viele die selbstgeschaffene Legende beginnt.⁴² Napoleon erzählt der jungen Betsy Balcombe seine Lebensgeschichte, was es dem Regisseur ermöglicht, konsequent aus der Perspektive des Protagonisten zu erzählen.⁴³ Mit der Rahmenhandlung wird der Zuschauer auf den personalen Zentrismus und eine epische biographische Erzählung von Aufstieg und Fall einer Persönlichkeit eingestellt.⁴⁴ Die lange Spieldauer und die Aufteilung auf vier Teile lässt aber die Rahmenerzählung in den Hintergrund treten, so dass von einer semi-personalen Erzählperspektive gesprochen werden kann. Personal ist sie insofern, als durch die Anfangssequenz klargemacht wird, dass

⁴¹ Der Zuschauer würde wie ein Kundiger des Geschehens behandelt, so Jacques Louvière, in: *Le Monde*, 14.10.2002. Deutlich wird dies gleich zu Beginn des Films, als Napoleon im Salon von Mme Tallien Josephine de Beauharnais kennenlernt und als der Held von Toulon bezeichnet wird, ohne dass dem Unkundigen vermittelt wird, worauf sich dies bezieht. Teil 1: 00:05:16. Gemeint ist die Belagerung und Eroberung der von England gehaltenen Festung von Toulon, an der Napoleons artilleristische Kenntnisse maßgeblichen Anteil hatten.

⁴² Siehe dazu Johannes Willms, *Napoleon. Verbannung und Verklärung*, München 2000. Jean Tulards *Mantra* ist dagegen, dass Napoleon bereits seit seinem Italienfeldzug an seiner eigenen Verklärung gearbeitet hat. Tulard, *Le Mythe* (wie Anm. 6); ders., *Mythos des Retters* (wie Anm. 5).

⁴³ Betsy Balcombe lernte Napoleon kennen, als er auf St. Helena zunächst auf dem Anwesen ihrer Eltern untergebracht wurde und pflegte trotz ihres Alters einen freundschaftlichen Umgang mit ihm.

⁴⁴ Simoneaus Arbeit ist weitgehend ein Film über Napoleon ohne die napoleonische Ära. So die Kritik von Marc Ferro an dem deutschen Film *Der Untergang* (Regie: Oliver Hirschbiegel, Deutschland 2004), als dem vermeintlich authentischsten Nazifilm aller Zeiten, der ein Film über Hitler ohne den Nationalsozialismus sei. Zit. nach: Rainer Wirtz, *Das Authentische und das Historische. Die Dehnbarkeit eines Begriffs*, in: Claudia Cippitelli, Axel Schwanebeck (Hrsg.), *Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis*, Baden-Baden 2009, 11-26, hier S. 19 f.

Napoleon sein Leben hier selbst erzählt, Auslassungen und mögliche subjektiven Perspektiven also durch diesen erzählerischen Kniff als darauf rückführbar erscheinen. Die Kamera begleitet fast ausschließlich Napoleon und verlässt ihn nur in wenigen Szenen. Semi-personal ist die Perspektive allerdings insofern, als keine weiteren Rück- bzw. Vorblenden auf die Erzählsituation in den Film eingebettet sind. Ein Zuschauer, der nicht alle Teile von Beginn an verfolgen konnte – die zudem über einen Zeitraum von zwei Wochen ausgestrahlt wurden – erhält damit keinen Hinweis darauf, dass hier Napoleon selbst erzählt und damit die Deutung seiner eigenen Handlungen mit beeinflusst.⁴⁵ Dazu kommt, dass der Film die Erzählung nicht als subjektiven Bericht Napoleons inszeniert, Napoleon außerhalb der Rahmenhandlung nicht als Erzähler auftaucht, so dass seine Äußerung gegenüber seiner ZuhörerIn am Ende des Films, einem von der Regie intendierten Fazit gleichkommt: *Erzählen sie bitte allen, dass man über mich falsch geurteilt hat, dass ich kein Ungeheuer bin.*⁴⁶ Er selbst nimmt dabei Bezug auf die mit der Verbannung ausgelöste oder zumindest forcierte Legendenbildung. So habe weniger die Kaiserkrone zu seiner Legende beigetragen, als die Dornenkrone, die ihm England aufs Haupt setzen wolle.⁴⁷ Mit den beiden St. Helena-Sequenzen, die den Film rahmen, aber ihm über die Dauer keine Struktur verleihen, wird zudem an die Mythisierung Napoleons als Prometheus am Felsen angeknüpft.⁴⁸ So zeigt der Film am Ende Napoleon von hinten,

⁴⁵ Vgl. *Napoleon* von Sacha Guitry (wie Anm. 33).

⁴⁶ Teil 4: 1:16:42.

⁴⁷ Teil 4: 1:17:30. Die Verschwörungstheorie einer schleichenden Vergiftung Napoleons, die zur Legendenbildung des Martyriums beigetragen hat, wird von ihm im Film selbst unterstützt. So glaubt er, vom englischen Gouverneur der Insel Hudson Lowe vergiftet zu werden. Teil 4: 1:15:52. Dieses Motiv greift der Film *Monsieur N.* (wie Anm. 11) in einer Art Kriminalstück auf, thematisiert aber offensiv die Unsicherheiten und die Kraft der Einbildung.

⁴⁸ Teil 4: 1:18:58. Zur prometheischen Charakterisierung siehe Wülfing, *Mythen und Legenden* (wie Anm. 18), S. 183 f.; das Kapitel ‚Der verbannte Prometheus‘ bei André Maurois, *Napoleon. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1966, S. 102-114; Tulard, *Le Mythe* (wie Anm. 6), S. 53-60; Broich, *Prometheus oder Satan* (wie Anm. 9); Blumenberg, *Prometheus wird Napoleon* (wie Anm. 9). Auch Keitz, *Idealheld* (wie Anm. 4), S.

den Blick auf das Meer und die untergehende Sonne gerichtet, eine Szenerie, die stark an Gemälde Caspar David Friedrichs erinnert.⁴⁹

Bilder und Anekdoten

Dies führt zu einem weiteren stilistischen Element des Films: Der Orientierung an bildlichen Vorgaben und dem Abarbeiten von Anekdoten, also bildlichen und historischen Narrativen, die auf einen Erwartungs- und Wiedererkennungseffekt einer tradierten Ikonographie beim Zuschauer zielen.⁵⁰ So rekurriert der Film direkt oder indirekt auf Bilder von Antoine-Jean Gros, Jacques-Louis David oder Paul Delaroche.⁵¹ Es verdiente eine eigene, auch kunsthistorisch fundierte, Untersuchung, um diese Anleihen, die im gesamten Film präsent sind, zu entschlüsseln.⁵² Zwei Beispiele sollen aber den Modus des Transfers von Bildtopoi, die Teil der kulturellen Erinnerung sind, in die filmische Umsetzung illustrieren. Der Besuch Napoleons bei den an der Beulenpest erkrankten

251 f. Dieses Motiv verbindet indirekt filmgeschichtlich auch Abel Gance' ursprüngliches Vorhaben einer Gesamterzählung des Lebens Napoleons mit Simoneau. Aufgrund fehlender Finanzierung verkaufte Gance sein Drehbuch, das die letzten Tage auf St. Helena darstellen sollte an den Austro-Rumänen Lupu Pick, der mit Werner Krauss in der Hauptrolle ein Kammerstück *Napoleon auf Sankt Helena (Der gefangene Kaiser)* (Deutschland 1928/29) inszenierte, das den Kaiser als Opfer und Märtyrer und Idealisten einer paneuropäischen Idee stilisiert.

⁴⁹ Vgl. z.B. die Bilder *Kreidefelsen auf Rügen* (1818), Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Winterthur oder *Wanderer über dem Nebelmeer* (1818), Hamburger Kunsthalle, Hamburg.

⁵⁰ Vergleichbar mit Esther P. Wipfler, Luthers 95 Thesen im bewegten Bild. Ein Beispiel für die Schriftlichkeit im Film, in: Joachim Ott, Martin Treu (Hrsg.), Luthers Thesenanschlag – Faktum oder Fiktion, Leipzig 2008, S. 173-197.

⁵¹ Einen knappen Einstieg in die Ikonographie und die Strategien im *Bilderhaushalt des Konsuls und Kaisers der Franzosen* bietet Uwe Fleckner, Die Wiedergeburt der Antike aus dem Geist des Empire. Napoleon und die Politik der Bilder, in: Savoy (Hrsg.), Napoleon und Europa (wie Anm. 25), S. 101-115, Zitat auf S. 102.

⁵² Das Bild *Napoleon I. in Fontainebleau, 31. März 1814* von Paul Delaroche von 1845 (Leipzig, Museum der bildenden Künste), das ihn nach mit gesenktem Blick im Sessel sitzend nach der Kapitulation und dem Einzug der Alliierten in Paris zeigt, scheint die Vorlage für die entsprechende Szene geliefert zu haben, die gleichwohl eine andere Einstellung zeigt. Teil 4: 1:06:01.

Soldaten in Jaffa am 11. März 1799 während des Ägyptenfeldzugs wurde mehrfach überliefert und bildlich umgesetzt.⁵³ Am bekanntesten ist das Gemälde *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa* von Antoine-Jean Gros (Paris, Musée de Louvre).⁵⁴ Das Zentrum von Gros' Gemälde zeigt Napoleon, wie er – im Bildtopos des Thomaszweifels – die wunde Achselhöhle eines Kranken in einer ostentativen Geste berührt, was gleichsam die thaumaturgische Heilswirkung des Herrschers symbolisiert.⁵⁵ Der Film reproduziert jedoch nicht dieses Gemälde, sondern dynamisiert die Jaffa-Episode, sehr wahrscheinlich im Rückgriff auf den Bericht des Arztes Desgnettes von Napoleons Lazarett-Besuch, der schildert, wie er einen Kranken in die Arme genommen habe.⁵⁶ Napoleon hebt ihn hoch und trägt ihn zu einem Kameraden, der zunächst zurückweicht und bittet ihn, dem Sterbenden von seiner Heimat zu erzählen. Das Ziel Napoleons, damit die Furcht vor der Pest einzudämmen und seine eigene Furchtlosigkeit zu demonstrieren, wird von dem Film eins zu eins übernommen, während der weitere Kontext und die auslösenden Momente, die zu dem demonstrativen Lazarett-Besuch geführt haben (die vorhergehende Erschießung der Einwohner Jaffas und die Vergiftung von etwa 30 seiner

⁵³ Werner Telesko, *Napoleon Bonaparte. Der „moderne Held“ und die bildende Kunst 1799-1815*, Wien u. a. 1998, S. 194. Im Film Teil 1: 00:41:03. Der Ägypten-Feldzug wird zudem durch die von Napoleon gegenüber Josephine geäußerte Idee zu seiner eigenen Initiative: Teil 1: 00:35:20. Auch erhält die Szene, in der Napoleon mit den Worten *So machen wir es*, vorschlägt, einen Kanal zu bauen, der das Rote Meer mit dem Mittelmeer von Suez aus verbindet, einen anekdotischen Zug, der dessen Ideenreichtum und Weitsicht markiert. Teil 1: 00:37:49.

⁵⁴ Zur Entstehung, Bildtopik und Rezeption des Bildes wie auch Hinweisen zu englischen Gegendarstellungen siehe Telesko, *Napoleon Bonaparte* (wie Anm. 53), S. 192-205.

⁵⁵ Marc Bloch: *Die wundertätigen Könige*, München 1998.

⁵⁶ Telesko, *Napoleon Bonaparte* (wie Anm. 53), S. 194; vgl. Norman Schlenoff, *Baron Gros and Napoleon's Egyptian Campaign*, in: *Essays in Honor of Walter Friedlaender*, New York 1965. Eine detaillierte Darstellung des Ägypten-Unternehmens auch unter Bezugnahme auf die arabische-ägyptische Perspektive findet sich bei Juan Cole, *Die Schlacht bei den Pyramiden. Napoleon erobert den Orient*, Stuttgart 2010.

Soldaten beim Rückzug aus Palästina) ausgeblendet werden.⁵⁷ Der Film wählt also bewusst seit dem 19. Jahrhundert bestehende in Bildern transportierte Mytheme, um erzählerisch einen Bogen von Aufstieg zum Fall Napoleons schlagen zu können.

Ein zweiter Modus des Einsatzes von Bildvorlagen ist die direkte Verwendung bekannter Bilder, die selbst szenisch integriert werden. Der Frieden von Tilsit (7. Juli 1807), der für den Höhepunkt napoleonischer Machtausdehnung und der Dominanz in Kontinentaleuropa steht, wird durch das Treffen des Kaisers mit Zar Alexander auf einem Floß in der Mitte der Memel dargestellt.⁵⁸ Der durch die Handreichung der beiden Staatsoberhäupter symbolisierte Friedensschluss wurde nicht nur den ikonographischen Vorlagen nachempfunden. Es findet durch ein bildtechnisches Einfrieren eine direkte Überblendung in das Bild selbst statt, das der Maler am Ufer anfertigt.⁵⁹ Erzählt wird aber hier keine *'fabrication of Napoleon Bonaparte'*.⁶⁰ Wie auch im zweiten Fall, der Krönung, und dem Gemälde von Jacques-Louis David (siehe dazu weiter unten), werden die Gemälde nicht als Element der Stilisierung und Selbstrepräsentation Napoleons wahrgenommen, sondern wirken durch ihren Zeugencharakter authentifizierend. Indem der Maler als Zeuge eingesetzt wird und der Film die Bildvorlage szenisch umsetzt, beweist er zugleich seine Detailtreue und Authentizität.

⁵⁷ Zudem fungiert die Szene als Reaktion auf die von den Engländern unternommenen Aufrufe zur Desertion. Thematisiert wird in diesem Zusammenhang die Angst unter den Soldaten vor der Pest, was Napoleon zum Besuch des Lazaretts veranlasst und damit ostentativ die Angst besiegt.

⁵⁸ Teil 3: 00:04:59.

⁵⁹ Der Übertrag von Realszene in Bilddarstellung bei Teil 3: 00:06:32. Das Treffen ist mehrfach bildlich verarbeitet und über Kupferstiche verbreitet worden. Eine prominente Version stammt von Adolphe Roehn, *Entrevue de Napoléon Ier et d'Alexandre Ier sur le Niemen. 25 juin 1807*, 1807 (Musée de l'Histoire de France, Versailles).

⁶⁰ Zur (Selbst-)Inszenierung und Bildpolitik eines Herrschers siehe Peter Burke, *The fabrication of Louis XIV*, New Haven 1992.

Hypertrophie

Emotionalisierung und Rezipientenorientierung auf ein möglichst großes (männliches und weibliches) Fernsehpublikum ist ein weiteres Charakteristikum des Films⁶¹, der damit keine subversive Gegen-Geschichte im Sinne von Marc Ferro anstrebt, sondern mithilfe von Stars und Effekten eher zur filmischen Hypertrophie neigt, die den Zuschauer über mehrere Fernsehabeude bannen soll.⁶² Die mit der Rahmenerzählung ermöglichte Personalisierung kann dabei als Erfolgsrezept bezeichnet werden⁶³, was durchaus der Intention der Produzenten entsprach.⁶⁴ Die Wahl der Schauspieler folgt der Logik des Star- und Effektkinos und verlässt an dieser Stelle auch den selbst erklärten Anspruch auf möglichst große Detailgenauigkeit. John Malkovich als Talleyrand und Gérard Dépardieu als Polizeiminister Fouché, Stars des französischen und internationalen Kinos, haben physisch mit ihren Figuren wenig gemein. Christian Clavier als Napoleon altert zudem erst sichtbar kurz vor seinem Tod.⁶⁵ Und die große Präsenz Coulaincourts als Botschafter und Außenminister, gespielt von Heino Ferch, hat weniger historische Gründe, sondern lässt sich eher auf die Notwendigkeit zurückführen, dem nationalen Proporz der Hauptrollen gerecht zu werden. Diese Feststellungen sollen nicht zu oberflächlicher Kritik verleiten, verdeutlichen jedoch die zwiespältige Logik, die Rezipientenorientierung und Detailtreue mit sich bringen.

⁶¹ Gronau, Geschichts(de)konstruktion (wie Anm. 6), S. 22.

⁶² Vgl. Keitz, Ideaheld (wie Anm. 4), S. 250.

⁶³ Michael Meyen, Senta Pfaff, Rezeption von Geschichte im Fernsehen, in: Media Perspektiven 2/2006, S. 102-106, hier S. 104.

⁶⁴ So äußert sich Produzent Pierre Guérin, dass er weder eine historische Sendung, noch eine Geschichtsstunde im Blick hatte, sondern den Notwendigkeiten des Massenmediums angemessen auf einen möglichst großen Blickwinkel geachtet habe, der möglichst viele Menschen mitnehme. Chanteranne, Veyrat-Masson, Napoléon à l'écran (wie Anm. 3), S. 147.

⁶⁵ Die Wahl für Christian Clavier ist insofern konsequent als dieser durch seine vorherigen Rollen als Jacquouille la Fripouille (der Lump) in *Les visiteurs* (Frankreich 1993, Regie: Jean-Marie Poiré), wo er sich als Witzfigur des Mittelalters auszeichnete und als Asterix (2002) den Franzosen schlechthin markiert. Dank an Coralie Zermatten für diesen Hinweis.

Holismus

Der Film ist ein Versuch, das Leben Napoleons vom Beginn seiner militärischen Laufbahn bis zur endgültigen Abdankung und seiner Verbannung auf die englische Pazifikinsel St. Helena möglichst umfassend und von allen Seiten zu beleuchten. Teil dieser holistischen Strategie, die auf ein gemischtes und möglichst breites Fernsehpublikum zielt, ist die Vermenschlichung, indem neben Krieg und Außenpolitik ausführlich von Napoleons Beziehungen zu Joséphine, seinen Mätressen und Liebschaften und zur späteren Kaiserin Marie-Louise wie deren gemeinsamen Sohn erzählt wird.⁶⁶ Während das zivile Leben jenseits von Krieg und Diplomatie auf der einen und Liebe und Familie auf der anderen Seite weitgehend außen vor bleiben, zielt der Film damit auf eine Intimisierung auch in den militärischen-außenpolitischen Episoden, die hinter der Figur und dem Mythos Napoleon den Menschen zeigen soll, dabei aber – wie noch auszuführen sein wird – sich eben jener Mytheme und Narrative bedient, die Identifikation und Wiedererkennungseffekt garantieren.⁶⁷ Von den insgesamt 356 Minuten entfallen lediglich ca. 48 Minuten auf reine Militär- und Kampfszenen.⁶⁸ Die Kriege, die von 1796 bis 1815 geführt werden, finden im Film ausschließlich in Gestalt einzelner Schlachten statt. Die Siege (Austerlitz, Eylau, Jena etc.) sind noch heute zumindest in Paris Teil alltäglicher Erinnerung in Form von Straßen und Metrostationen, ein Reservoir kultureller Erinnerungsorte, das der Film schrittweise abrufen, ohne genaue Zusammenhänge oder Kriegsverläufe zu illustrieren. Die Truppenbewegungen werden durch eine Karte zu

⁶⁶ Musterhaft dafür ist der Satz Napoleons nach der Vermählung mit Josephine de Beauharnais, dass er heute Nacht mit einer Frau schlafe und morgen die Österreicher aus Italien vertreiben werde. Teil 1: 00:17:56.

⁶⁷ Die fast vollständige Ausblendung des zivilstaatlichen Lebens gegenüber der amourösen, diplomatischen oder militärischen Seite, ist wenig überraschend, lassen sich doch die Neustrukturierung der Verwaltung oder der Départements oder die tatsächlichen Veränderungen durch den Code Civil schlechter in Szene setzen.

⁶⁸ 103,5 Minuten (ausgenommen sind Elba und die Episode der Hundert Tage) enthalten im weiteren Sinne außenpolitische Themen. Für die mühsame Zählung danke ich Martin Lochschmidt.

Beginn der Schlachtszenen mithilfe eines Pfeils dargestellt, der sich auf den Ort des Ereignisses zubewegt. Die Suggestion, die damit erreicht wird, dass die napoleonischen Kriege sich in einzelnen herausragenden Schlachten darstellen lassen⁶⁹, folgt damit der posthumen erinnerungspolitischen Verortung der napoleonischen Siege. Gründe für die Kriege werden nicht genannt. Vielmehr übernimmt der Film ohne Wertung – durch den personalen Zentrismus und die Erzählhaltung aus der Perspektive des Protagonisten⁷⁰ – die immer wiederholte Einschätzung Napoleons, primo movens seiner Kriegshandlungen sei die unversöhnliche Haltung Englands.⁷¹ Von den Klischees des Kriegsfilms, die vornehmlich für das Sujet der Kriege des 20. Jahrhunderts entwickelt wurden, finden sich in *Napoleon* zwei: Krieg als sportlicher Wettkampf und der Krieg als Schicksal. Eine Heroisierung des Soldatenlebens findet dagegen nicht statt.⁷² Die Darstellung von Gewalt und Brutalität des Krieges sind teilweise sehr explizit.⁷³ Ob damit aber gleich eine Entmythisierung erreicht wird, ist fraglich.⁷⁴ Im Folgen-

⁶⁹ In der Forschung gibt es mittlerweile gute Arbeiten, die der Gewalt- und Kriegserfahrung der Soldaten großes Gewicht einräumen: Julia Murken, *Bayerische Soldaten im Russlandfeldzug 1812. Ihre Kriegserfahrungen und deren Umdeutungen im 19. und 20. Jahrhundert*, München 2006; Ute Planert, *Der Mythos vom Befreiungskrieg. Frankreichs Kriege und der deutsche Süden. Alltag – Wahrnehmung – Deutung 1792-1841*, Paderborn u. a. 2007.

⁷⁰ Die wie oben erwähnt freilich nicht über den Verlauf des Film aktualisiert und damit gewissermaßen verschleiert wird.

⁷¹ Chanteranne, Veyrat-Masson, *Napoléon à l'écran* (wie Anm. 3), S. 151. Der Film folgt damit der Behauptung Napoleons auf St. Helena, er habe nie Krieg aus dem Geist der Eroberung geführt, sondern nur den Krieg angenommen, den die englische Regierung gegen die Französische Revolution erhoben habe. Thierry Lentz, *Napoléon: „Mon ambition était grande“*, Paris 1998, S. 72.

⁷² Reinhold Thiel, *Acht Typen des Kriegsfilms*, in: *Filmkritik* 11 (1961), S. 514-519, S. 516 f., zit. nach Stefan Machura, Rüdiger Voigt, *Krieg im Film. Der ewige Kampf des „Guten“ gegen das „Böse“*, in: dies. (Hrsg.), *Krieg im Film*, Münster 2005, S. 9-22, hier S. 12.

⁷³ So sei kaum eine fiktionale Darstellung im Fernsehen so explizit bei der Brutalität des Kaisers und des Krieges, für den er sich verantwortlich zeichnet, gewesen: Chanteranne, Veyrat-Masson, *Napoléon à l'écran* (wie Anm. 3), S. 151.

⁷⁴ Chanteranne, Veyrat-Masson, *Napoléon à l'écran* (wie Anm. 3), S. 151: *La démythification est complète*. Siehe dazu unten das Kapitel *Der kleine Korporal und der große Feldherr*.

den sollen daher einzelne Szenen unter dem Aspekt beleuchtet werden, welche Funktion sie für die Charakterisierung der Person Napoleons haben. Der Schwerpunkt liegt dabei im Sinne dieses Bandes auf der militärischen und politischen Komponente. Begründen lässt sich die Auswahl der einzelnen Szenen in einer Streuung über alle vier Teile der Verfilmung dadurch, dass hier entweder Wendepunkte in der (Film-)Biographie (Arcoli, Kaiserkrönung, Waterloo) oder zentrale Elemente in der Charakterisierung (Aufstieg, Krieg, Gegenspieler) markiert werden.

Stationen einer Biographie

Die Fahne voran: Die Brücke von Arcoli

Der Italienfeldzug (1796–97), der den militärischen Ruhm Napoleons begründete, wird filmisch verdichtet in dem Gefecht mit den österreichischen Truppen an der Brücke von Arcoli.⁷⁵ Der Film knüpft hier an tradierte Erinnerungsmuster an, wie sie bereits seit dem Feldzug durch die von Napoleon gegründeten und redigierten Zeitungen der Italienarmee aufgebaut wurden. *Sie berichteten nicht nur über die Siege des Generals, sondern wurden auch nicht müde, dessen Natürlichkeit, einfache Lebensweise und Entschlossenheit herauszustellen.*⁷⁶ Ebenso wirksam war die Kolportage dieser Eigenschaften über Bilder. Das bekannte Gemälde *Die Schlacht von Arcole* von Antoine Jean-Gros (entstanden 1796–1801) zeigt den Feldherrn *von seiner Armee bewußt isoliert, in dieser Hinsicht erscheint er „denkmalhaft erhöht“.*⁷⁷

⁷⁵ Teil 1: 00:18:44 ff. Der Pfeil auf der Karte zeigt über Albenga und Mailand auf Arcoli, lässt aber interessanterweise die Schlacht bei Lodi aus, die militärisch zwar umsonst war, moralisch aber ein Sieg, der sich nicht nur dafür eignete, *um das französische und europäische Publikum zu beeindrucken*, sondern auch durch eine gezielte publizistische Vermarktung den *Grundstein zu seiner eigenen Legende legte*. Volker Hunecke, *Napoleon. Das Scheitern eines guten Diktators*, Paderborn u. a. 2011, S. 57. Lodi und Arcoli verschmelzen in der Filmszene damit zum Ursprungsereignis von Napoleons Schlachtenruhm.

⁷⁶ Hans-Ulrich Thamer, *Napoleon – Der Retter der Revolutionären Nation*, in: Wilfried Nippel (Hrsg.), *Virtuosen der Macht. Herrschaft und Charisma von Perikles bis Mao*, München 2000, S. 121–136, hier S. 126.

⁷⁷ Telesko, *Napoleon Bonaparte* (wie Anm. 53), S. 79. Zitat von E. Vancsa, *Überlegungen zur politischen Rolle der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*,

Sein Gesicht wendet er zurück, in der linken Hand hält er einen Säbel, in der rechten Hand die Regimentsfahne nach vorn gestreckt. Übernommen wird hier der Bildtopos der Fahne, mit der der junge General an der Spitze seiner Soldaten die Brücke erstürmt, bettet ihn aber anders als das Bild in das Geschehen ein und lässt ihn als Teil seiner Truppen, als Gleicher unter Gleichen erscheinen. Allein die Verwundung eines Offiziers hält ihn bei der Erstürmung der Brücke zurück. Die Fahne von Arcoli steht auch im Film für den Wagemut und die Entschlossenheit Napoleons, seine Truppen anzuführen. Das Gespräch mit einem Soldaten verdeutlicht dies: Napoleon: *Es geht los, wir greifen an.* Soldat: *Wir greifen an?* Napoleon: *Ja, mein Junge, und sei mit dem Herzen dabei.* Darauf nimmt sich Napoleon die Fahne und stürmt los.⁷⁸ Ebenso spricht er nach der ersten Gewehrsalve der Österreicher einem befreundeten Offizier, der anschließend fällt, Mut zu: *Angst, Muron? – Ja, General. – Ach, nur Mut, Muron.*⁷⁹ Zwar wird der Angriff zurückgeschlagen, doch zeigt Napoleon im Anschluss bei der Lagebesprechung auf eine Karte. Für den Zuschauer ist nicht genau erkennbar, worauf: *Wir greifen in den nächsten Tagen an, und zwar hier. Ich bin von unserem Sieg überzeugt. Sie werden Murons Tod teuer bezahlen. Also meine Herren, an die Arbeit.*⁸⁰ Diese wenigen Worte und Gesten genügen, um Napoleon mit Unerschrockenheit, Entschlusskraft und

in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 28 (1975), S. 145-158, hier S. 150. Heute hängt das Bild im Musée National du Château de Versailles.

⁷⁸ Teil 1: 00:20:34. Die Ausgangslage bei der Vorbereitung des Feldzuges verstärkt die Wirkung des genialen Überraschungssieges in Italien. An der vorausgehenden Szene lässt sich dabei sehr schön die Hybridität des Transfers von Mythen ins filmische Narrativ beobachten. So inspiziert Napoleon das zur Verfügung stehende Material und erfährt, dass weder Kanonen noch Pferde zur Verfügung stehen und die Soldaten ohne zureichende Verpflegung sind. Szene: Teil 1: 00:15:41- 00:16:19. Dies geht zurück auf die immer wieder kolportierte Ansprache Napoleons, in der er die Soldaten darin erinnert, dass sie zwar schlecht gekleidet und schlecht ernährt sind, aber für eine Idee kämpfen. Dies geht auf eine in St. Helena geprägte Legende zurück. *Man kann sich aber gut vorstellen, daß er den Inhalt längerer unzusammenhängender Ansprachen wiedergibt, die Bonaparte vor den Halbbrigaden hielt, wenn sie vor der Offensive eilig vor ihm passierten.* Tulard, Mythos des Retters (wie Anm. 5), S. 91.

⁷⁹ Teil 1: 00:21:40.

⁸⁰ Teil 1: 00:23:38.

Siegesgewissheit zu identifizieren und den scheinbar idealen Tugenden eines militärischen Führers auszustatten.⁸¹

Macht ist eine reife Frucht

Das ambivalente Bild des Helden, dessen Handeln als autonom und selbstbestimmt erscheint, der seinen Aufstieg aber den Zeitläuften ebenso verdankt wie einer Gesellschaft und einer politischen Situation, die auf ihn gewartet hat, zeigt sich vor allem bei der Schilderung seines Aufstiegs. Eher unfreiwillig scheint er nach Macht zu streben. Im Gespräch mit Talleyrand nach dem Italienfeldzug fragt ihn dieser: *Sind sie interessiert an politischer Macht?*⁸² Worauf ihm Napoleon antwortet: *Ich? Oh nein, der Ruhm, den ich in Italien errungen habe, ist mir Glück genug.* Weder Ironie noch Verstellung lässt sich hierin erkennen. Als seine Pläne nennt er vielmehr die Mathematik und eine Anstellung an der Universität.⁸³ Nach seiner Rückkehr aus Ägypten lässt ihn sein Bruder Joseph wissen: *Macht ist eine reife Frucht und du kannst sie jetzt pflücken.* Napoleon entgegnet dem, er sei *gekommen, um zu geben, nicht um zu nehmen.*⁸⁴ Eine beschwichtigende Haltung zeigt sich auch beim Staatsstreich am 18./19. Brumaire 1799 in Saint Cloud, wohin der Konvent unter dem Vorwand royalistischer Bedrohung in der Hauptstadt verlegt wurde. Sieyès, der neben Roger Ducos und Napoleon für die neue Regierung vorgesehen ist, weist ihn darauf hin, dass sie alle gleich viel zu verlieren, dieser aber mehr zu gewinnen habe, sollte der Staatsstreich klappen. Napoleons Antwort zeigt ihn noch als General der Revolution: *Keineswegs, wenn wir gewählt werden, sind wir alle gleich mächtig. So war es abgesprochen und dazu stehe ich.*⁸⁵ Dass schließlich weder Sieyès noch Ducos dem Konsulat angehören und im Anschluss als

⁸¹ Das Signum des erfolgreichen Aufstiegs erhält die Szene durch die vorhergehende Darstellung Napoleons als junger und mittelloser General ohne Kommando, der sich seine Meriten durch die Niederschlagung eines royalistischen Aufstands in Paris mithilfe der Artillerie verdient.

⁸² Teil 1: 00:31:58.

⁸³ Teil 1: 00:30:33-00:33:00.

⁸⁴ Teil 1: 00:47:25.

⁸⁵ Teil 1: 01:01:19.

Figuren wieder ausgeblendet werden und dafür keinerlei Erläuterung folgt, erklärt sich zum einen durch notwendige Simplifizierungen eines Film, legt aber zugleich offen, dass der alleinige Fokus auf Napoleon die Schwäche in sich birgt, Nebencharaktere zu produzieren, die lediglich als Zeugen oder Stichwortgeber Napoleons fungieren. Der Umsetzung des Staatsstreichs lässt sich zudem entnehmen, wie der Film der von Napoleon selbst gesteuerten Legendenbildung folgt. Wenn im Film ein Abgeordneter Napoleon mit einem Dolch attackiert, so entspricht das eins-zu-eins dem, was Napoleon dem bereitstehenden Militär vermittelte, um ein Bedrohungsszenario zu entwerfen, wie es auch ikonographisch tradiert wurde, aber in keiner Weise den Geschehnissen.⁸⁶

Nachdem Napoleon zum Ersten Konsul der französischen Republik gewählt wurde – neben Cambacérès und Lebrun, die keine Erwähnung finden – erhält er die neue Uniform. Der Schneider erwähnt bei der Anprobe, dass diese ihn ein Leben lang begleiten werde, woraufhin Napoleon erwidert, dass er lediglich für zehn Jahre gewählt worden ist.⁸⁷ Die Stellen machen eines deutlich: Hier spricht kein Usurpator, sondern ein vom Schicksal Gesandter, dem – den politischen Umständen entsprechend konsequent – die Macht zufällt. Indem der Film Napoleon nicht als Usurpator charakterisiert, verleiht er der Legitimität seiner Herrschaft zusätzliches Gewicht. Die Gespräche vollziehen sich dabei in einem Frage-Antwort-Spiel, das Napoleon erst die Möglichkeit gibt, sich für

⁸⁶ Vgl. den Kupferstich von Francesco Bartolozzi nach Francisco Vieira Portuensis (o.J., Paris, Musée Carnavalet), abgebildet in: Savoy (Hrsg.), *Napoleon und Europa* (wie Anm. 25), S. 184. Der Staatsstreich des 18. Brumaire, wird – abgesehen von einer zeitlichen Straffung der Ereignisse und der Reduktion der beiden Kammern auf eine einzige – zu einem anti-royalistischen umgedeutet, muss jedoch als im Kern anti-jakobinisch gelten. An dieser Lesart ließe sich wohl erkennen, dass die ‚Konvertiten‘ Gallo und Decoin ihre linken politischen Haltungen und die Napoleon-Verehrung zusammenführen können. Vgl. Thierry Lentz, *Le 18-Brumaire. Les coups d’État de Napoléon Bonaparte (novembre-décembre 1799)*, Paris 1997. Für eine präzise Darstellung und Deutung der Ereignisse auf Deutsch siehe Johannes Willms, *Napoleon. Eine Biographie*, München 2007, S. 185-226. Zur Dolchstoßlegende Ebd., S. 219.

⁸⁷ Teil 1: 1:07:34.

den Zuschauer als solchen zu profilieren. Einmal an der Macht, wird in der Folge das Machtbewusstsein Napoleons stärker akzentuiert. So bringt sein Bruder Lucien als Präsident der Abgeordnetenkammer das Ergebnis der Volksabstimmung, die Napoleon zum Kaiser erklärt.⁸⁸ Als er vor dem entsetzten Lucien eine ‚Ergebniskorrektur‘ des Plebiszits vornimmt, um eine höhere Unterstützung durch das Militär zu fingieren, kommentiert er dies mit den Worten, dass Macht vor allem darin bestehe, den Schein zu wahren.⁸⁹ Die episodenhafte Gestaltung des Films verhindert aber, dass die vorherigen Äußerungen Napoleons damit in Frage gestellt oder gar als vorgetäuscht angesehen werden.

Ein Bild von einer Krönung

Die Krönung zum Kaiser der Franzosen gehört in der Darstellung von Jacques Louis David zu den zentralen Bildern des Empire.⁹⁰ Im Film steht Napoleon nach der Zeremonie vor dem im Entstehen begriffenen Bild des Malers und fragt, aus welchem Grund er nicht seine bei der Zeremonie fehlende Mutter Letizia gemalt habe.⁹¹ An den Maler ergeht der Auftrag, das Bild dahin gehend zu ‚korrigieren‘. Der Film deutet hier die Diskrepanz zwischen Realität und Inszenierung und die von Napoleon selbst intendierte Stilisierung an, führt sie aber selbst ad absurdum, indem er das Bild selbst minutiös als Vorlage verwendet, um die realiter weit weniger pompöse Krönungszeremonie darzustellen – mit dem einen Unterschied, dass Letizia erst im Bild auftaucht.⁹² Dies gehört aber zu den Gemeinplätzen der Napoleonbiographik, so dass selbst der

⁸⁸ Teil 2: 00:12:31-00:13:33.

⁸⁹ Teil 2: 00:13:23.

⁹⁰ Zur komplexen Vorbereitung und Arrangements der Krönung und die multiplen Anschläge an Symbole des mittelalterlichen Königtums siehe David Chanteranne, *Le Sacre de Napoléon*, Paris 2004.

⁹¹ Teil 2: 00:24:34-00:27:26.

⁹² Das Krönungsbild in actu wird sichtbar bei Teil 2: 00:25:27. Andere Retouchen der Realität, wie die umgekehrte Entfernung Fouchés aus dem Bild, werden stillschweigend von der filmischen Krönung übernommen. Vgl. Hans-Ulrich Thamer, *Napoléon. La construction symbolique de la légitimité*, Ostfildern 2006, S. 44-50.

angedeutete Bruch zwischen Akt und Bildakt lediglich einen Topos bedient. Die Ausstattung und Platzierung der Personen gemäß der David-Darstellung zeigt, dass Authentizität hier bewusst nicht auf historische Exaktheit rekurren muss, sondern auf ein (französisches) kulturelles Bildgedächtnis, das bereits in Schulbüchern geprägt wird.⁹³ Die nachträgliche Hinzufügung Letizias fungiert als Marker, der zeigt, dass der Film sich der inszenatorischen Kraft und dem Repräsentationswillen Napoleons bewusst sein will, ohne dass bei Simoneau ein kritischer Impuls zu bemerken ist,⁹⁴ vielmehr das Bemühen dem v.a. französischen Zuschauer diese Anekdote als Teil des historisch verbrieften und allgemein bekannten Wissens über Napoleon nicht vorzuenthalten.⁹⁵

Gegenspieler

Diplomatie und Geheimdiplomatie lassen sich nur schwer ereignisreich in Szene setzen. Der Film entscheidet sich dementsprechend dafür, Botschaften und Nachrichten zu kolportieren und in einer zentralen Stelle den Akt der Diplomatie zu einem Gespräch zu verdichten, das Napoleon mit dem Botschafter des österreichischen Kaiserhauses, Außenminister Metternich in einem Saal der Tuilerien führt.⁹⁶ Napoleon begegnet Metternich dezidiert freund-

⁹³ Hagen Schulze, Napoleon, in: Etienne François, Hagen Schulze, Deutsche Erinnerungsorte, Bd. 2, München 2009, S. 28-46.

⁹⁴ Anders im Revolutionsdrama *Danton* von Andrzej Wajda, wo die von Robespierre veranlasste Tilgung eines inzwischen unliebsamen Dantonisten auf dem Davids Gemälde *Der Ballhauschwur* zeitgenössische Implikationen beinhaltet – konnte doch dem polnischen Zuschauer die Anspielung auf die stalinistischen Geschichtsfälschungen nicht entgehen. Siehe dazu Miersch, Revolution und Film (wie Anm. 11), S. 179. Einen anderen Weg wählt Abel Gance (Regie) in *Austerlitz* (Frankreich 1960). Nicht die eigentliche Zeremonie wird hier gezeigt. Der Zuschauer sitzt mit Bediensteten, die den Atem anhalten, vor einem Modell, das die Krönung darstellt, während ein Offizier den zeitlich parallelen Ablauf Schritt für Schritt schildert.

⁹⁵ Einen anderen Weg wählt Abel Gance (Regie) in *Austerlitz* (Frankreich 1960). Nicht die eigentliche Zeremonie wird hier gezeigt. Der Zuschauer sitzt mit Bediensteten, die den Atem anhalten, vor einem Modell, das die Krönung darstellt, während ein Offizier den zeitlich parallelen Ablauf Schritt für Schritt schildert.

⁹⁶ Teil 4: 00:09:38-00:14:32.

schaftlich, erkundigt sich nach dem Befinden seines Schwiegervaters, Kaiser Franz I., und scheint erst durch die eisige Ablehnung seines Gesprächspartners dazu verleitet, dessen konfrontative Haltung seinerseits mit Drohungen zu begegnen. Die Szene spielt nach dem verheerenden Verlust der Grande Armée im russischen Winter. Österreich sieht seine Chance, sich Napoleons Diktat zu entwinden. Die familiäre Bindung über Marie Louise ordnet Metternich der Staatsräson unter, woraufhin Napoleon seinem Gast ein neues Regiment junger Rekruten vom Balkon aus zeigt, die seiner ungebrochenen militärischen Entschlusskraft Nachdruck verleihen sollen.⁹⁷ Entscheidend für die Beurteilung dieser Szene ist zweierlei: die Reduzierung von Verhandlungen auf das Gespräch zweier Personen, wobei Napoleons Verhalten ausschlaggebend für das Ergebnis ist, und die Willkür, die in dieser Situation zu walten scheint. Diplomatie gerät hier zum Flurgespräch, vermag aber damit im Kern zu vermitteln, dass Napoleon spätestens nach der Demission Talleyrands als Außenminister außenpolitisch die Zügel vollkommen selbst in der Hand hielt.⁹⁸ Seine Erregung und dessen Ausspruch, er wolle Wien dem Erdboden gleichmachen, wenn ihm Österreich den Krieg erkläre, erscheint weder als geplant noch diplomatisch passend. Inszenatorisch ermöglicht diese vis-à-vis-Konstellation, die Napoleon einen Gegenspieler gegenüberstellt, zugleich die Konzentration historischer Entscheidungen auf seine Person, die zugleich die Alleinherrschaft Napoleons signalisiert.⁹⁹

Das Prinzip der Gegenüberstellung mit anderen Figuren, die einen direkten Vergleich von Habitus und Entscheidungsgewalt ermög-

⁹⁷ Die Szene hat ihre Vorlage vermutlich im Treffen in Dresden am 26. Juni 1813, bei der Napoleon gesagt haben soll: *Sie wollen also den Krieg? Es sei: In Wien sehen wir uns wieder!* Gespräche Napoleons des Ersten in drei Bänden. Zum ersten Mal gesammelt und hg. v. F. M. Kircheisen, 2. Aufl., Stuttgart 1911-1913, Band 2, S. 277, zit. nach Volker Ullrich, *Napoleon. Eine Biographie*, 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2010, S. 119.

⁹⁸ Hunecke, *Napoleon* (wie Anm. 75), S. 235-238.

⁹⁹ Eine Parallele dazu ist die Begegnung mit Zar Alexander in Erfurt 1807 und die direkte Verhandlung der beiden Kaiser. Teil 3: 1:35:05-1:37:21. Auf die Differenzierung der Alleinherrschaft Napoleons als einem gängigen Topos weist Thierry Lentz, *Napoléon*, Paris 2001, S. 35-38 hin.

lichen, wird mehrfach im Film durchgespielt. Besonders markant ist das Essen mit dem spanischen König Karl IV. und dessen Sohn und Thronprätendenten, dem späteren König Ferdinand VII.¹⁰⁰ Napoleon wirkt agil und bestimmt und verkörpert physiognomisch und habituell das genaue Gegenteil der phlegmatisch und adipös wirkenden spanischen Bourbonen, die das Essen herunterschlingen und denen das Fett aus den Mundwinkel tropft, während Napoleon allein an der Klärung der politischen Situation gelegen ist. Die Negativfolie der Vertreter des Ancien Régime setzt sich mit dem nach Napoleons Verbannung nach Elba 1814 regierenden Ludwig XVIII. fort. Die Nachricht von Napoleons Flucht 1815 aus seinem Exil lässt den König zunächst unberührt, während er sich mehr für die Neueinrichtung der Tuilerien interessiert und über seine Füße klagt.¹⁰¹ Ebenso unbeholfen kommt der überstürzte Aufbruch des Königs daher, der schwitzend und humpelnd in die Kutsche steigt. Dekadenz und Phlegma stehen im Fall der spanischen und französischen Vertreter des Ancien Régime dem ungebrochenen Taten-drang, der intellektuellen Überlegenheit und Handlungsbereitschaft Napoleons gegenüber und unterstreichen damit lediglich durch ihre typisierende Vereinfachung die entsprechende Charakterisierung der Hauptfigur. Komplexer gestaltet sich das Verhältnis zu Talleyrand, der bereits zu Beginn des Films eine Rolle als Mentor, Berater und Strippenzieher im Hintergrund ausfüllt, womit er nicht kategorial als klarer Gegenspieler eingestuft werden kann. Dennoch werden seiner Figur antithetische Eigenschaften zugewiesen, die ihn im Abgleich mit Napoleon als intransigent, intrigant und opportunistisch erscheinen lassen. Die wüste Schimpftirade (*Sie sind ein Haufen Dreck, nichts als in Seide gebüllter Dreck.*)¹⁰², die Napoleon auf seinen ehemaligen Außenminister 1809 loslässt, ist eine zentrale Anekdote, die das gewachsene Misstrauen Napoleons einfängt.¹⁰³ Auf die anwesenden Zeugen wird im Film verzichtet und

¹⁰⁰ Teil 3: 00:20:27.

¹⁰¹ Teil 4: 00:51:40.

¹⁰² Teil 3: 00:47:19.

¹⁰³ Teil 3: 00:43:54. Vgl. Jean Orioux, Talleyrand. Die unverstandene Sphinx, Frankfurt/M. 1987, S. 445 f.

der Zuschauer schlüpft in deren Rolle.¹⁰⁴ Das berühmte Zitat markiert dabei nicht nur den Bruch mit seinem langjährigen Vertrauten. Hier wird die Antithese offenkundig: Auf der einen Seite das cholerische aber offene und ehrliche Verhalten Napoleons, der sich verraten fühlt, auf der anderen Seite der eloquente und auch in der Demütigung servile Talleyrand, dessen Hinterhältigkeit zusätzlich ausgestellt wird, wenn er beim Verlassen des Arbeitsraums dem wartenden Fouché von seinem vorgeblichen Bemühen berichtet, diesen im Gespräch mit Napoleon in Schutz genommen zu haben, während das genaue Gegenteil der Fall war.

Der kleine Korporal und der große Feldherr

Die Schlacht von Austerlitz 1804 gilt bis heute als militärstrategisches Meisterstück Napoleons.¹⁰⁵ Im Film dient sie dazu, Napoleon nicht nur als genialen Strategen darzustellen, sondern auch als denjenigen, nach dessen vorher festgelegtem Plan alles verläuft.¹⁰⁶ Entsprechend werden in die Erklärungen Napoleons zum geplanten Vorgehen Bilder der folgenden Schlacht eingeblendet, die seine Vorgaben bestätigen.¹⁰⁷ Die im Französischen sprichwörtliche ‚soleil d’Austerlitz‘ darf dabei nicht fehlen: *Die Sonne und ich sind Freunde. Der Nebel dient mir als Falle, die Sonne brauch ich zum Sieg.*¹⁰⁸ Napoleon erscheint hier als Weltenlenker, dem sogar das Wetter gehorcht. und wird am Ende der Szene nach siegreichem Verlauf geradezu zu seinem eigenem Bild, wenn er die Hand in die Westentasche steckt, während die vorbeimarschierenden Soldaten sich vor ihm teilen. Eine Geste, die wie wenige heute noch genügt, um in einer ikonographischen Metonymie für Napoleon selbst zu stehen.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Zugegen waren Cambacérés, Lebrun, Berthier und der Comte de Montesquiou. Siehe Johannes Willms, Talleyrand. Virtuose der Macht 1754-1838, München 2011, S. 174.

¹⁰⁵ Verfilmt von Abel Gance (Regie) in *Austerlitz* (Frankreich 1960).

¹⁰⁶ Der „Pfeil“ passiert Stuttgart, Ulm, München, Wien und zeigt als Endpunkt auf Austerlitz.

¹⁰⁷ Teil 2: 00:39:32-00:40:06.

¹⁰⁸ Teil 2: 00:40:51.

¹⁰⁹ Teil 2: 00:44:27. Durch die Kameraposition von halb unten wird er zusätzlich erhöht. Die Geste ist symbolisiert eigentlich eine staatstragende Haltung, wie

Als die letzte Schlacht nimmt Waterloo mit aufwendigen Massenszenen insgesamt neun Minuten Spielzeit ein.¹¹⁰ Die Gründe, die zur Niederlage führten und der Verlauf der Schlacht ist vielfach analysiert worden und bis heute zentraler Bestandteil der Erinnerungskultur.¹¹¹ Napoleons Siegeswille scheint ungebrochen, während seine Generäle zögerlich wirken.¹¹² Die Niederlage wird somit nicht auf zahlreiche Fehlentscheidungen Napoleons zurückgeführt, sondern auf die Unfähigkeit seiner Generäle.¹¹³ Dies ist historisch nicht unbedingt falsch.¹¹⁴ Der frühzeitige Vorstoß Marschall Neys mit der Kavallerie war ebenso fatal wie die vergebliche Verfolgung der Preußen mit 30.000 Mann unter Marschall Grouchy. Für das Napoleonbild des Films ist aber symptomatisch, dass Napoleon dies erkennt: *Ich glaube sein Angriff ist eine große Dummheit, die nicht nur den Ausgang der Schlacht nachhaltig beeinflussen wird, sondern auch Frankreichs Schicksal.*¹¹⁵ Indem Napoleon derjenige ist, der die Fehler und das Zögern anderer erkennt, verliert er trotz der Niederlage nicht seinen Nimbus als großer Stratege und Feldherr. Der entscheidende Einfluss des Wetters, über das er noch bei Austerlitz zu ge-

sie zum ersten Mal bei Jean-Auguste-Dominique Ingres, Napoleon Bonaparte als Erster Konsul (1803-04, Lüttich, Musée d'Armes) auftaucht. Unklar ist dabei, ob der Konsul und Kaiser diese für ihn ikonische Haltung jemals außerhalb von Kunstwerken eingenommen hatte. Fleckner, Wiedergeburt (wie Anm. 51), S. 102.

¹¹⁰ Teil 4: 00:55:38-1:04:18.

¹¹¹ So wird das Schlachtfeld von Waterloo heute künstlich von Bewuchs freigehalten und ist touristisch umfassend erschlossen. Siehe URL: <http://www.waterloo1815.be/fr/waterloo> (zuletzt am 31.08.2011).

¹¹² Der Spielraum der Deutung zeigt sich im Vergleich mit der deutlichen Erschöpfung bei Rod Steiger (Napoleon) in Waterloo von Sergej Bondartschuk von 1970, während Christian Clavier trotz kurzzeitigen Zusammenbruchs wesentlich agiler und tatkräftiger wirkt.

¹¹³ Zudem scheint der sich unmittelbar nach der Rückkehr Napoleons sich andeutende Krieg, wie der Pfeil zu Beginn der Szene suggeriert, direkt von Paris nach Waterloo zu führen. An dieser Stelle wird es fragwürdig, wozu die Illustration dient.

¹¹⁴ Der verzögerte Schlachtbeginn in der vom Regen aufgeweichten Senke, der die Manövrierfähigkeit der Truppen und vor allem der Artillerie behinderte, bleibt aber im Gegensatz zu Bondartschuks Waterloo als Erklärung der Niederlage ausgespart.

¹¹⁵ Teil 4: 00:57:08.

bieten schien, findet keine Erwähnung.¹¹⁶ Und so tritt er ab, als der er die Bühne betreten hat: als autonomer Held, als Mensch unter anderen mit herausragenden Fähigkeiten, den die Umstände zum Handeln zwingen und letztlich zu Fall bringen.

Nicht weniger bedeutsam als die dargestellten Schlachten sind diejenigen, die ausgespart bleiben. Der Film konzentriert sich zum einen auf die Schlachten, in denen Napoleon selbst beteiligt war.¹¹⁷ Zum anderen greift er die bereits zu Lebzeiten kolportierte Vorstellung – als Teil der napoleonischen Legende – einer besonderen Nähe des Kaisers zu seinen Soldaten auf, die ihn bedingungslos unterstützen. Bereits zu Beginn des Films, nach der Erstürmung der Brücke von Arcoli sagt General Lannes zu Napoleon: *Die Leute meinen, Du hättest Dich wie einer von ihnen geschlagen*. Als dieser sein Zelt verlässt, setzen Rufe *Es lebe Bonaparte* ein und Napoleon findet sich umringt von seinen Soldaten, zwischen denen er mit erhobenerm Zeigefinger steht.¹¹⁸ Damit verdichten sich beide Elemente: Napoleon als Soldat unter Soldaten und der kleine Korporal, als der er von seinen Soldaten bezeichnet wurde, und zugleich als zentrale Figur, deren Fingerzeig seinen beginnenden Aufstieg vorwegnimmt. Eine Parallele ergibt sich damit zum vierten Teil, nachdem die Nachricht von Napoleons Rückkehr von Elba den Hof König Ludwig XVIII. erreicht hat. Marschall Ney, ehemals enger Gefolgsmann des Kaisers, verspricht Talleyrand, er werde *dem König diesen Zwerg in einem Käfig vorführen*.¹¹⁹ Als das fünfte Li-

¹¹⁶ Militärisch war die durch Regen und den aufgeweichten Boden bedingte Verschiebung des Schlachtbeginns auf den 18. Juni mittags, nachdem er am Abend zuvor auf Wellington getroffen war, Schlacht entscheidend, da dadurch erst Blüchers Truppen hinzustoßen konnten. Siehe dazu in klassischer militärhistorischer Manier Joachim Hack (Hrsg.), *Die napoleonischen Kriege*, Königswinter 2008, S. 192-209.

¹¹⁷ Insofern ist es auch konsequent, berühmte Niederlagen wie gegen die britische Flotte bei Trafalgar auszusparen. Während z. B. die Schlacht von Auerstedt, die unter Marschall Davout gewonnen wurde, nicht erwähnt wird, wird auch der Sieg von Jena nur kurz gezeigt. Direkt oder indirekt gezeigt werden: Arcoli, der Ägyptenfeldzug (ohne Kampfszenen), Austerlitz, Jena, Eylau, Essling, Spanien, Russland, Deutschland (ohne Ortsbezeichnung) und Waterloo.

¹¹⁸ Teil 1: 00:24:50.

¹¹⁹ Teil 4: 00:45:12.

nienregiment Neys Napoleons Soldaten gegenübertritt, stellt sich Napoleon vor die angelegten Gewehre und fragt, wer seinen Kaiser erschießen wolle, solle dies tun. Daraufhin läuft das Regiment unter *Vive l'Empereur*-Rufen über und es wird das musikalische Motiv der Marseillaise eingespielt, die Napoleon inmitten seiner Soldaten nochmals als General der Revolution und nicht als Kaiser kenntlich macht.¹²⁰ Teilweise gebrochen wird diese Stilisierung unverbrüchlicher Treue in der ausführlichen Darstellung der Schlacht von Essling (eigentlich Aspern-Essling), in der Marschall Lannes (Sebastian Koch) tödlich verwundet wird und andere zahlreiche Verletzte, Bein-Amputierte und Berge von Leichen das Elend des Krieges offenbaren. Die Wahl Simoneaus für Essling anstelle des militärisch entscheidenderen Wagram lässt sich darauf zurückführen, dass durch den Tod eines langjährigen Vertrauten in die Schlachtenreihe ein persönliches Element, und damit Ergebenheit und Freundschaft als menschliche Komponenten, eingebunden werden können. Zum anderen wird deutlich Kritik am Krieg geäußert. So redet auf dem Sterbebett Lannes Napoleon ins Gewissen: *Bitte, beende diesen Krieg, diesen Wahnsinn [...]*.¹²¹ Ebenso wird explizit dargestellt, dass der Sieg im preußischen Eylau nur knapp und unter erheblichen Verlusten errungen werden konnte.¹²² Der Krieg selbst wird dabei weder verherrlicht noch beschönigt.¹²³ Soldati-

¹²⁰ Teil 4: 00:46:06-00:50:00.

¹²¹ Teil 3: 1:01:04.

¹²² Teil 2: 1:19:56-1:25:39. Dies wird von Napoleon selbst unterstrichen in einem Brief, der er noch auf dem Schlachtfeld an seine Geliebte, die polnische Gräfin Maria Walewska, schreibt: Diese schicksalhafte Stadt in Preußen, die sie Eylau nennen, ist mit Toten und Verletzten übersät. Weiter heißt es (sie hält den Brief inzwischen in den Händen und liest ihn vor), dass sein Herz in dieser Welt voller Schmerzen und im Angesicht des Todes ein wenig Zärtlichkeit verlangt. Teil 2: 1:25:20. Durch diese Überblendung von Tod zu Liebe werden die Folgen des Krieges an sich denunziert, Napoleon dagegen zum Teil deren Umstände und als mitfühlend gezeigt.

¹²³ Der Film zeigt die Guerilla-Taktik der Spanier, bei der französische Truppenteile überfallen und aufgerieben werden: Teil 3: 00:15:29. Als Napoleon selbst in Spanien Krieg führt, sieht man verletzte und gedemütigte Soldaten gehen, während er mit neuen Truppen in deren Richtung zieht und im Nebel verschwindet, Teil 3: 00:38:13. Der Russlandfeldzug 1812, an dem eine internationale Armee aus Franzosen, Sachsen, Preußen und anderen Nationen von

scher Unmut oder Konflikte im Vielvölkerheer der Grande Armée werden dagegen nicht erwähnt.¹²⁴ Einzig eine Szene, in der eine Bäuerin gegenüber Napoleon, den sie nicht erkennt, verlautbart, dass er ihre zwei Söhne genommen habe und er nichts mehr von ihr erwarten könne, zeigt den Widerstand, den die dauernde Kriegsbelastung auch für die Bevölkerung mit sich brachte.¹²⁵ Freilich nimmt der Film Napoleon auch hier nicht das Zepter aus der Hand, sondern lässt ihn den Mut beschwören, den die Gefallenen aufgebracht hätten.¹²⁶ Die Darstellung von Krieg in seinen negativen Details unterliegt insgesamt der grundsätzlich wertenden Logik der Erzählmuster des späten 20., frühen 21. Jahrhunderts, wo der explizite Einsatz von Krankheit, Sterben und Tod als unabdingbare Elemente von Krieg Teil der Erzeugung von Glaubwürdigkeit und

600.000 Mann teilnimmt, wird zu einem filmischen Blitzkrieg. Ein Feldzug wird nicht gezeigt, sondern nur über die Pfeile symbolisiert. Der Film setzt stattdessen zwei Schwerpunkte: den Pyrrhus-Sieg der kampflosen Einnahme Moskaus, das kurz darauf in Flammen aufgeht, und den desaströsen Rückzug durch den russischen Winter (Teil 3: 1:22:54). Die Szene beginnt mit der französischen Armee vor dem leeren Moskau, das kampflos eingenommen wird. In der Nacht wird Napoleon geweckt und schaut aus dem Kreml auf das brennende Moskau, die Kamera zoomt auf sein Gesicht, womit der dritte Teil endet. Der vierte Teil beginnt ohne weitere Erläuterung mit dem Rückmarsch der Armee. Auch hier illustrieren Erfrorene und der Gang über Leichen besäte Schlachtenfelder das Desaster. Zum historischen Hintergrund vgl. Anka Muhlstein, *Der Brand von Moskau. Napoleon in Rußland*, Frankfurt/M, Leipzig 2008; Adam Zamoyski, *Moscow 1812. Napoleon's fatal march*, London 2004.

¹²⁴ Dass Soldaten, vor allem die französischen, in den späteren Kriegsjahren nicht bereits waren, für den Kaiser zu sterben oder auch die berühmte Vive l'Empereur-Rufe Teil arrangiert waren, beweisen die zahlreichen Soldatenbriefe. Pierre Charrié, *Lettres de Guerres, 1792-1815. Témoignages de soldats*, Paris 2004. Vgl. Karl J. Mayer, *Napoleons Soldaten. Alltag in der Grande Armée*, Darmstadt 2008, S. 31-37; Alan Forrest, *Napoleon's Men. The Soldiers of the Revolution and Empire*, Hambledon, London 2002; Alain Pigeard, *L'Armée de Napoléon. Organisation et vie quotidienne*, Paris 2000. Dass Frauen im Krieg bei Simoneau nicht vorkommen, erklärt sich wohl daraus, dass der Film sich auf Schlachten konzentriert. Zu Frauen siehe knapp Karl J. Mayer, *Napoleons Soldaten. Alltag in der Grande Armée*, Darmstadt 2008, S. 52-64.

¹²⁵ Teil 4: 00:18:24-00:21:26.

¹²⁶ Bei der Weigerung der Frau, ihm mit Pferden bei der Verteidigung des Vaterlandes zu helfen, erinnert Napoleon daran, dass sonst der Tod der Söhne umsonst gewesen sei.

Authentizität dienen.¹²⁷ Dass überhaupt Krieg geführt wird, erscheint jedoch eher als Signum der napoleonischen Epoche, so dass trotz der kritischen Töne von Lannes der Film Napoleon selbst das Wort gibt und die Kriege nicht als Folge seiner eigenen Machtpolitik erscheinen. So lässt ihn das Drehbuch nach seiner Rückkehr in die Tuileries 1815 äußern: *Wenn man glaubt, man müsse mir den Krieg erklären. Ich will auf keinen Fall, dass Blut fließt. Irgendwann wird man erkennen, dass ich immer nur daran interessiert war, Frieden zu schaffen. Und wenn mir das nicht gelungen ist, dann nur, weil man mich daran gehindert hat.*¹²⁸ Die filmische Darstellung Napoleons und seiner vermeintlichen Ziele übernimmt damit ungebrochen die von ihm selbst intendierte posthume Legendenwirkung, wie sie sich für die Zeitgenossen maßgeblich im *Mémorial de Sainte-Hélène* von Las Cases niederschlägt, dessen publizistischer Erfolg damit eine hagiographische Langzeitwirkung entfaltet.¹²⁹

Fazit: Von Gott gesandt?

Die filmische Bewältigung eines umfangreichen Stoffes, wie es das Leben und Wirken Napoleon Bonapartes bietet, erfordert notwendigerweise Auslassungen und Zeitsprünge.¹³⁰ *Filme haben keine*

¹²⁷ Dass trotz oder gerade wegen des hohen Ausmaßes an Gewaltdarstellungen eine verstärkte Authentizitätswirkung und damit ein durchaus heroisierender Effekt erzielt wird, zeigt sich vor allem in neueren Kriegsfilmern. Beispielhaft dafür genannt sei die zehnteilige Serie zum Zweiten Weltkrieg aus der Sicht einer amerikanischen Einheit der Fallschirmspringer *Band of Brothers* (USA, Großbritannien 2001). Es wäre somit glaubhaft anzunehmen, dass durch Kriegsfilme veränderte Sehgewohnheiten auch bei Historienfilmen die Glaubwürdigkeit an dem Grad der Explizitheit von Gewalt gemessen werden kann.

¹²⁸ Teil 4: 00:53:30.

¹²⁹ Emmanuel de Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène*, hg. v. Joël Schmidt, 2 Bde., Paris 1999. Als eines der größten buchhändlerischen Erfolge Frankreichs im 19. Jahrhundert bezeichnet es Hunecke, *Napoleon* (wie Anm. 75), S. 345.

¹³⁰ Auch die vorgenommene Analyse mit seiner Konzentration auf den Militär und Außenpolitiker Napoleon lässt noch reichlich Spielraum für eine eingehendere Beschäftigung mit dem Film. Lohnenswert erschiene zudem eine innermediale Analyse, die stärker den Vorbildern durch andere Napoleon-Verfilmungen nachginge, was hier nur ansatzweise in Fußnoten angemerkt werden konnte. Auch genretypische Vergleiche mit Historienfilmen wären wünschenswert.

Fußnoten.¹³¹ Durch Selektion und Reduktion auf bestimmte Merkmale aus der Bandbreite des Erzählbaren trifft die Filmbiographie von Yves Simoneau Entscheidungen für Erzählmuster, die einerseits der Charakterisierung des Protagonisten dienen, andererseits in der Absicht stehen, dem Erwartungs- und Wissenshorizont des Fernsehzuschauers als Voraussetzung eines (kommerziellen) Erfolgs gerecht zu werden. Wie die Szenenanalysen offenbart haben, zeichnet der Film *Napoleon* dabei in seinem holistischen Anspruch kein ausgewogenes, wohl aber ein unentschiedenes Bild Napoleons. Die skizzierten Szenen veranschaulichen, dass der personale Zentrismus, der den Film bestimmt, von anekdotischen und bildlichen Vorlagen lebt, die als Mytheme im kulturellen Gedächtnis verankert sind und beim Zuschauer aktiviert werden können und auch müssen, um die einzelnen Sequenzen zu einer oft bruchstückhaft wirkenden Gesamterzählung zusammenzuführen.¹³² Mit der Rahmenhandlung wird der Zuschauer auf einen subjektiven Blick Napoleons eingestellt, während damit über den Film hinweg keine Erzählhaltung verdeutlicht wird, die den subjektiven und zum Teil apologetischen Charakter der Szenenauswahl präsent hält. Bei der Verwendung von Bildvorlagen spielt nicht nur die Notwendigkeit eine Rolle, Details (wie Kleidung, Straßenzüge, Interieurs etc.) möglichst historisch korrekt zu gestalten, also zur Orientierung einzusetzen. Vielmehr dienen die Rückgriffe auf narrative und bildliche Topoi der Authentifizierung im Sinne des dem Zuschauer zugerechneten Wiedererkennungseffekts. Zudem offenbaren sie eine starke Beeinflussung durch jene Mytheme, die in ihrer episodischen Gestalt gewissermaßen als Schaltstellen der Charakterisierung die Figur Napoleon erst semantisieren.¹³³ Emotionalisie-

¹³¹ Mettele, *Geschichte* (wie Anm. 13), S. 295.

¹³² Für Jean Tulard stellte der Film gar nichts als eine Abfolge von Szenen dar. In: *Le Parisien*, 23.10.2002.

¹³³ Sichtbar wird dieses in Historienfilmen übliche Verfahren z. B. im Making of von *Monsieur N.* von Antoine de Caunes (wie Anm. 11). Gezeigt werden die Vorarbeiten zum Dreh, bei denen Bildbände als Vorlage für Skizzen und Zeichnungen dienen, nach denen wiederum Szenerien entworfen werden. Vgl. Simona Slanička, *Der Historienfilm als große Erzählung*, in: Meier, Slanička (Hrsg.), *Antike und Mittelalter im Film* (wie Anm. 30), S. 427-437.

rung und Intimisierung, Rezipientenorientierung, Identifikation und Wiedererkennungseffekt sind dabei stilistische Kennzeichen eines Films, der als Starkino für den kleinen Bildschirm reüssieren muss. Das Bild, das dabei von der historischen Figur Napoleon vermittelt wird, ist – legt man wie hier geschehen die Selektionsmechanismen und Verwendung von Mythen der Napoleonbiographie offen – zugespitzt gesagt anachronistisch. Die Hauptfigur ist skrupellos und dennoch warmherzig, machtbewusst und zugleich verständnisvoll, und, für das Gesamtbild entscheidend, Kriegsherr und dennoch im Grunde friedliebend. Stets wirkt er handlungsfähig und behält diese zugewiesenen Eigenschaften wie seine Unerschrockenheit, Entschlusskraft und Siegesgewissheit über den gesamten Film hinweg. Durch Kontercharaktere wie Talleyrand oder Ludwig XVIII. und der anscheinenden Unabdingbarkeit seines Eingreifens verliert auch die Äußerung seines Bruders Joseph vor dem geplanten Staatsstreich: *Du bist der von Gott Gesandte, auf den Frankreich gewartet hat*¹³⁴ seine ihm innewohnende Hybris, ohne dass Napoleon dabei selbst zum absoluten und unantastbaren Heros stilisiert wird (wie bei Abel Gance 1927). Die Kriegsschuldfrage entscheidet der Film nicht, gibt aber seinem Protagonisten breiten Raum, dem Zuschauer seine Version zu erzählen und seine Friedensliebe und politische Redlichkeit von den Umtrieben des Ruhestörers England durchkreuzt erscheinen zu lassen.¹³⁵

Die allgemeine Menschlichkeit (und mithin Männlichkeit) des Soldaten, Feldherrn, Politikers – hinzuzufügen wäre: des Sohnes, Ehemanns, Liebhabers und Vaters – wie auch die Darstellung von Opfern des Krieges macht Napoleon nicht zum Heilsbringer, wie er auch nicht als reiner Zerstörer auftritt. Er ist weder Prometheus noch personifizierter Satan. Und dennoch setzt Napoleon, wie ihn Simoneau sieht, mit dem Einsatz der zahlreichen Mytheme und eben jener Motive, die an die Narrative des Soldatenkaisers, des großen Feldherrn, des Visionärs und des rastlosen Eroberers

¹³⁴ Teil 1: 00:56:19.

¹³⁵ Vgl. Willms, Napoleon (wie Anm. 86), S. 663.

anschießen, den Filmmythos, der mit Abel Gance begonnen hat, fort und unterstreicht allein schon durch die aufwändige Produktion und Länge die ideale Eignung Napoleons zum Helden einer monumentalen Geschichte.¹³⁶

Napoleon ist – dies hat die Analyse gezeigt – in doppelter Hinsicht ein ‚Erinnerungsort‘¹³⁷: Als politisches und nationales Erinnerungsobjekt par excellence und als dankbares Objekt filmischer Synkretismen. Herfried Münkler hebt die Bedeutung politischer Mythen im Identitätsbildungsprozess von Gemeinschaften hervor. Sie enthielten *Sinnversprechen, durch welche die Vergangenheit mit der Gegenwart verbunden wird, und zwar so, daß die Vergangenheit über die Gegenwart hinaus in die Zukunft verweist.*¹³⁸ Gerade dieser Verweis über sich hinaus – als ein dem Mythos eingelagertes Momentum der Transzendenz – fehlt aber vollständig in der Fernsehverfilmung von Simoneau. Hier muss keine Versöhnung inszeniert werden, weder um einen nationalstaatlichen Zusammenhalt mythisch zu fundieren¹³⁹, noch – was näher liegen würde – einem europäischen Projekt eine Geschichte und ein Ziel zu verleihen.¹⁴⁰ Das Europäische

¹³⁶ Stephanie Wodianka betont, dass sich mythische Narrationen gerade durch ihre Flexibilität in bezug auf ihre mediale Gestaltung auszeichnen. Wodianka, Was ist ein Mythos (wie Anm. 20), S. 2.

¹³⁷ Zur Genese und Ausgestaltung des Konzepts der Erinnerungsorte in europäischer Perspektive siehe Etienne François, Erinnerungsorte zwischen Geschichtsschreibung und Gedächtnis. Eine Forschungsinnovation und ihre Folgen, in: Harald Schmid (Hrsg.), Geschichtspolitik und kollektives Gedächtnis. Erinnerungskulturen in Theorie und Praxis, Göttingen 2009, S. 23-36. Vgl. Pierre Nora (Hrsg.), Les lieux de mémoire (7 Bde.), Paris 1984-1992, in denen ein Lemma Napoleon fehlt. Auf die konzeptuellen Unterschiede von deutschen Erinnerungsorten und den französischen ‚lieux de mémoire‘ kann hier nicht eingegangen werden.

¹³⁸ Herfried Münkler, Politische Mythen und nationale Identität. Vorüberlegungen zu einer Theorie politischer Mythen, in: Wolfgang Frindte, Harald Pätzolt (Hrsg.), Mythen der Deutschen. Deutsche Befindlichkeiten zwischen Geschichten und Geschichte, Opladen 1994, S. 21-27, hier S. 21.

¹³⁹ Wülfing, Mythen und Legenden (wie Anm. 18), S. 168.

¹⁴⁰ So kann nicht nur für die Holocaust-Erinnerung gelten, dass *[a]uch transnationale Synchronisierungen [...] der Strukturen und Ressourcen des Nationalstaats [befürden], um die institutionellen Rahmenbedingungen zur Tradierung im kulturellen Gedächtnis zu gewährleisten.* Heidemarie Uhl, Kultur, Politik, Palimpsest. Thesen zu Gedächtnis

an dem Film ist allein der Film selbst, war doch die Finanzierung dieses Mammutprojekts nicht zuletzt durch seine europaweite Ausstrahlung und Vermarktung möglich.¹⁴¹ Napoleon hat, in den Worten von Etienne François, *längst aufgehört, ein Gespenst unserer Gegenwart zu sein. Entblößt von jeder Form von posthumer Zeitgenossenschaft, gehört er nur noch der Vergangenheit und der Geschichte an.*¹⁴² Und, möchte man hinzufügen, ebenso dem Film und dessen Adaptionfähigkeit des Mythos.

nis und Gesellschaft am Beginn des 21. Jahrhunderts, in: Schmid (Hrsg.), *Geschichtspolitik* (wie Anm. 137), S. 37-51, hier S. 49.

¹⁴¹ Dazu auch: Sandra Kegel, *Wie Napoleon Europa doch noch einte. Das wollen zumindest die Franzosen glauben: Im ZDF läuft der Vierteiler „Napoleon“, der die Grande Nation ins Fieber stürzte*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Ausgabe 4, 06.01.2003. Die Rezensentin kritisiert auch die einseitige Darstellung Napoleons als Visionär und tragischen Helden. Eine Loslösung von nationalen Erinnerungskulturen, mit denen ein Film auch bewusst rechnen könnte, ist trotz Europäisierung des Napoleonstoffes von einer maßgeblich auf die französische Erinnerungskultur ausgerichteten Produktion nicht zu erwarten. Siehe Gronau, *Geschichts(de)konstruktion* (wie Anm. 6), S. 36 f.

¹⁴² François, *Nation und Emotion* (wie Anm. 25), S. 145. Für Hans Schmidt blieb noch *die Beschäftigung mit einer Gestalt wie Napoleon stets von neuem reizvoll, da die letzten Geheimnisse der Persönlichkeit uns verschlossen bleiben*. Schmidt, *Geschichtsschreibung* (wie Anm. 8), S. 560.

Matthias Standke

Narrativität und Authentizität. Räumlichkeit in Tom Hoopers: Elizabeth I.

*Es gibt keine historische Darstellung, die die historische „Wirklichkeit“ wiedergibt. [...] Geschichtsschreibung ist immer Konstrukt, an Standort und Perspektive gebunden, aber nicht beliebig, weil das Objekt in der jeweiligen Perspektive fest umrissen ist.*¹ Diese Feststellung gilt leider auch für die meisten Filme und insbesondere die Historienfilme. Zu oft gehen sie mit ihrer recht engen historischen Perspektive nur auf das *Bedürfnis* [des Massenpublikums, M. S.] *nach Personalisierung des historischen Geschehens* ein.² Auch der diesen Betrachtungen zugrundeliegende Film *Elizabeth I.* von Tom Hooper aus dem Jahr 2005 verweist schon im Titel auf seine personalisierte Sichtweise der historischen Ereignisse.³ Um dieser Personalisierung zumindest in der wissenschaftlichen Rezeption des Films zu entgehen, stehen im Mittelpunkt der nachfolgenden Filmanalyse nicht die Personen, sondern die Räume mit ihren Funktionen und Wirkungen. Militärischem und höfischem Personal wird aus heuristischen Gründen

¹ Irmgard Wilharm, *Gesichte im Film*, in: Gerhard Schneider (Hrsg.), *Geschichte lernen und lehren. Festschrift für Wolfgang Marienfeld zum 60. Geburtstag*, Hannover 1986, S. 283-295 (hier S. 286. Hervorhebungen stammen vom Autor.).

² Simona Slanicka, *Der Historienfilm als große Erzählung*, in: Mischa Meier, Simona Slanicka (Hrsg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*, Köln, u. a. 2007, S. 427-437 (hier S. 427-428). Ebenso im selben Sammelband Thomas Scharff, *Wann wird es richtig mittelalterlich. Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film*, S. 63-83. Zwar schreibt Scharff über das Mittelalter, ich denke allerdings, dass man seine Erkenntnisse in Bezug auf die filmische Umsetzung der Epoche des Mittelalters ebenso auf vorhergehende wie nachfolgende Epochen beziehen kann. Vor allem da Scharff letztlich allgemeine Produktionsprozesse eines Films analysiert und weil außerdem eine epochale Abgrenzung – so hilfreich sie erscheint – immer ein anachronistisches Konstrukt bleibt. Die frühe Neuzeit im Film *tritt also bei weitem nicht in [ihrer, M.S.] ganzen Breite und Farbigkeit entgegen, sondern wird für gewöhnlich auf wenige Bereiche und vor allem Persönlichkeiten reduziert.* (hier S. 69).

³ Bei dem Film handelt es sich um eine zweiteilige Fernsehproduktion des britischen Senders Channel-4 und der US-amerikanischen Firma HBO. Im Folgenden meine ich mit Film, wenn nicht anders gekennzeichnet, beide Teile.

zunächst nur eine nachgeordnete Betrachtung als Chiffre zugestanden, um die im Vordergrund stehenden Schlüsselfunktionen abstrakter respektive nicht personalisierter Inhalte für die genannten Personenkreise und die narrative Ebene hervorzuheben. Zum einen soll gezeigt werden, dass Räume – im Besonderen der Hof als ‚gesellschaftlicher Mikrokosmos‘ – die Funktion der Statusvergabe besitzen und dass durch die konzeptionelle Umsetzung dieser Funktion im Film Authentizität gestiftet wird. Darüber hinaus soll zum anderen mit Hilfe einer aus der Literatur- und Kulturwissenschaft stammenden Raumtheorie die den Räumen eingeschriebene oder durch sie erzeugte Narrativität im Film *Elizabeth I.* eruiert werden.⁴ Schon diese kurze Übersicht zeigt, dass nicht alle *Dimensionen der Filmanalyse* gleichberechtigt untersucht werden. Vornehmlich steht die Filmrealität im Zentrum der Untersuchungen, doch bedeutet dies nicht, dass die Bedingungs-, Wirkungs- und Bezugsrealität, wie sie von Helmut Korte genannt werden, völlig an den Rand des Fokus geraten.⁵ Allein der gewählte Gegenstand der Analyse verengt hier eo ipso deren Perspektive.

1. Historische Authentizität

Je historischer, desto frischer und etwas *Frisches* ist beim Publikum sehr beliebt.⁶ Das heißt, ein Historienfilm findet beim rezipierenden Publikum mehr Zustimmung, wenn er auch ‚wirklich historisch‘ ist. An dieser Stelle erfolgt nun keine Diskussion darüber, was unter ‚wirklich historisch‘ zu verstehen ist und auch nicht über den unzulässigen synonymen Gebrauch von historisch und authentisch, denn dass bei diesen Kategorien eine semantische Differenz be-

⁴ Die angesprochene Theorie stammt von Jurij M. Lotman. Ich behalte mir vor, an dieser Stelle nur auf seine Person und ansonsten auf das entsprechende Kapitel zur Narrativität zu verweisen.

⁵ Zu den *Dimensionen der Analyse* vgl. Helmut Korte, Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch, Berlin 2004, S. 23-25. Zur Bedeutung der differenzierten Betrachtung aller Realitäten (vor allem der Bedingungsrealität) siehe ferner Rainer Rother, Film und Geschichtsschreibung, in: Hans Michael Bock, Wolfgang Jacobson (Hrsg.), Recherche: Film. Quellen und Methoden der Forschung, München 1997, S. 242-246 (v. a. S. 244).

⁶ Wilharm, Geschichte im Film (wie Anm. 1), S. 286.

steht, wird als bekannt vorausgesetzt.⁷ Vielmehr soll im Folgenden untersucht werden, wie Räume⁸ in Tom Hoopers Film *Elizabeth I.* Authentizität erzeugen können. Dabei steht nicht die in ihrer Architektur korrekt nachgebildete Kulisse im Vordergrund der Analyse – *I was very excited to recreate Whitehall as accurately as possibly because when I began working on the films I turned up through research some great old maps of Whitehall, and drawings and sketches relating to that period.*⁹ – sondern die historisch richtig zugewiesene Funktion der Räume durch den Regisseur. *In studying the layout of Whitehall [...], we realized that the way space was arranged was all about what level of privileged access you had to the Queen. [...] the arrangement of the space was absolutely key to understanding the monarchy and by defining what rooms you got access to, it defined your status.*¹⁰ Dass diese Einschätzung der Funktion der Räume durch den Regisseur stimmt, bestätigt unter anderem speziell für die elisabethanische Zeit Ulrich Suerbaum:

Am wichtigsten für die Struktur des Hofes war das räumliche Schema. Wie immer die baulichen Gegebenheiten eines Schlosses sein mochten, es musste, wenn die Königin darin wohnte, eine Flucht von Räumen so arrangiert werden, dass eine Folge von hintereinander liegenden Statio-

⁷ Siehe dazu wiederum Scharff, Wann wird es richtig mittelalterlich (wie Anm. 2), S. 73. *Meines Erachtens gibt es einige Chiffren, die in neueren Filmen in besonderer Weise für das Mittelalter stehen. Sie sind es, die einen Mittelalterfilm mittelalterlich aussehen lassen und an denen die Zuschauer ein ‚authentisches‘ Mittelalter festmachen.*

⁸ Ich verweise hier noch einmal darauf, dass bei der Analyse ausschließlich Räume innerhalb des Hofes betrachtet werden, wobei der Begriff Hof nicht an die realen Grenzen eines Gebäudes (Schlosses) gebunden ist, sondern das gesellschaftliche System im Sinne Niklas Luhmanns meint. Vgl. Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main 1984, S. 35 ff. (vor allem zu Systemgrenzen). Daneben der kurze aber präzise Aufsatz von Jan Hirschbiegel, Hof als soziales System, in: Reinhard Butz u. a. (Hrsg.), *Hof und Theorie. Annäherungen an ein historisches Phänomen*, Köln, u. a. 2004, S. 43-54.

⁹ Interview mit Tom Hooper nachgelesen unter: http://www.hbo.com/films/elizabeth/interviews/tom_hooper.html (zuletzt am 17.07.2011). Zur Ansicht und zum Vergleich empfehle ich: Johann Baptist Homann (Hrsg.), *Accurater Prospect und Grundris der königl: Gros= Britañisch= Haupt und Residentzstadt London, Erben bei Nürnberg 1740*. Des Weiteren <http://www.londonancestor.com/maps/whitehall-palace.htm> (zuletzt am 17.07.2011).

¹⁰ Wiederum aus dem Interview mit Tom Hooper, Interview (wie Anm. 9).

nen entstand, wobei von Station zu Station der Kreis der Personen, der Zugang hatte, beschränkt wurde und das Hofleben auf unterschiedlichen Stufen der Öffentlichkeit ablief.¹¹

Für die nachfolgenden Betrachtungen bliebe noch zu ergänzen, dass diese Einschätzung des Hofes natürlich ebenso für die systemimmanenten abstrakten Räume gilt. Auch sie werden berücksichtigt in den Untersuchungen und müssen von daher immer mitgedacht werden. Vor allem wird dabei auf die zwei Raumarten des Hofes geachtet, die näher vorgestellt und im Hinblick auf ihre authentisierende Wirkung untersucht werden. Da das System Hof insgesamt als Herrschaftsraum aufgefasst werden kann, ergeben sich mehrere funktionale Subkategorien. Im Folgenden stehen vor allem die politisch – zeremoniellen und die politisch – intimen Räume im Fokus der Analyse. Ich habe diese beiden Raumarten gewählt, da sie zum einen durchaus funktional konträre Relationen besitzen und diese in der Gegenüberstellung leicht nachvollziehbar sind und zum anderen, weil der Film (1. Teil) mit einer Konfrontation dieser ‚binären Codierung‘ beginnt. In der ersten Handlungssequenz wird Elisabeth in der *royal bedchamber*, dem intimsten Raum des Hofes von ihrem Leibarzt untersucht. Während der Visite sind neben der im Bett liegenden Elisabeth nur die Kammerzofen und der königliche Arzt anwesend.¹² Die zweite unmittelbar daran anschließende Handlungssequenz zeigt die Königin mit ihrem *privy council* im Raum des Kronrats, während einer offiziellen politischen Beratung über mögliche Heiratsoptionen der Königin.¹³ Auf diese Weise wird dem Publikum unterschwellig das Prinzip der funktionalen Räume mit Beginn des Films verdeutlicht. Es kann daher in der nachfolgenden Rezeption auf diese Erfahrung beziehungs-

¹¹ Ulrich Suerbaum, *Das elisabethanische Zeitalter*, Stuttgart 2007, S. 256. Suerbaums Öffentlichkeitsbegriff ist hier, so denke ich, schlecht gewählt, denn er suggeriert, dass der Hof einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gewesen wäre, was er nicht war; siehe dazu auch später das Kapitel: Politisch – intime Räume.

¹² Die Sequenz beginnt auf CD 1: 00:01:55 (alle weiteren Zeitangaben folgen diesem Muster: Stunden:Minuten:Sekunden).

¹³ Für die englischen Fachbegriffe siehe wiederum Suerbaum, *Das elisabethanische Zeitalter* (wie Anm. 11), S. 256 und 262. Für die Sequenz siehe CD 1: 00:06:05.

weise Erkenntnis für das weitere Verständnis des Films zurückgreifen.

1.1. Politisch-zeremonielle Räume

Im Grunde stellt der gesamte Hof beziehungsweise der Whitehall Palace einen politisch - zeremoniellen Raum dar, denn er ist das Zentrum der englischen Herrschaft zur Zeit Elisabeths I. Neben dieser herrschaftlichen Makroebene existieren aber ferner die Mikroebene des Hofes oder Palastes selbst. In ihr gibt es Räume, die entsprechende politisch-zeremonielle Funktionen besitzen oder solche von denen man es zumindest erwartet. Einer dieser Räume ist die *presence chamber*, in der die Königin Delegationen empfängt – die *Abgesandten des Parlaments beispielsweise*.¹⁴ Der Film führt diesen Raum wiederum relativ am Anfang in einer eigenen Sequenz funktional vor. Man sieht Königin Elisabeth I., die durch die Abgesandten des Parlaments eine Huldigung empfängt, bevor sie eine Anhörung des Parlaments in der *presence chamber* leitet. Die Regeln dieses Raums sind einfach: Die Abgeordneten versammeln sich debattierend in der *presence chamber* mit einem bestimmten Abstand zum königlichen Thron. Während die Königin mit einigen Vertretern des *privy councils* eintritt, verbeugen sich die Parlamentarier. Es folgt die Begrüßung durch die Königin und danach werden politische Probleme erörtert. Abschließend verklärt Elisabeth die problematischen Anliegen der Abgeordneten durch eine pointierte Bemerkung oder hält eine Rede, die ihre herrschaftliche Fürsorge hervorhebt.¹⁵ Dieser Ablauf ist schematisch und wiederholt sich mehrfach im Film. Der Raum besitzt also eine politisch – zeremonielle Funktion, wann immer sich die Königin mit den

¹⁴ Suerbaum, Das elisabethanische Zeitalter (wie Anm. 11), S. 256.

¹⁵ Da die Reden und Bemerkungen Elisabeths vor den Abgeordneten nicht im Mittelpunkt der Untersuchungen stehen, soll hier der Vermerk ausreichen, dass die Drehbuchtexte auf historisch überlieferten Protokollauszügen dieser Sitzungen basieren. Vgl. dazu die entsprechenden Filmpassagen und ebd., S. 245-247. Ebenso die Rede vor dem Landheer bei Tilbury 1588, siehe dazu Günther Lottes: Elisabeth I., in: Peter Wende (Hrsg.), Englische Könige und Königinnen, München 1998, S. 75-95 (hier vor allem S. 89 f.). Eine entsprechende Sequenz findet man auf CD 1: 00:07:42.

Parlamentariern trifft, es geschieht dort. Allerdings wird auch deutlich, dass dieser Raum nur eine politisch repräsentative Funktion besitzt.

Die eigentliche machtpolitische Entscheidungsgewalt war an einen anderen Raum gebunden. Im *privy council*, den Räumlichkeiten des Kronrats, wurde innerhalb einer Gruppe von höchstens 20 Personen über die Geschicke Englands verhandelt.¹⁶ So wie es auch in mehreren Handlungssequenzen des Films geschieht. Im ersten Teil der Verfilmung verdeutlichen diese Funktion vor allem die Debatten über die Eheschließung Elisabeths mit dem Herzog von Alençon. Debattieren und Entscheiden heißt – und das wird im Film klar gezeigt – dass der Rat bereits Vorüberlegungen getroffen hat oder wie in einer anderen Handlungssequenz bereits einen möglichen Vertrag aufgesetzt hat, der der Königin zur Durchsicht und ferner zur Ratifizierung vorgelegt wird. Eine Garantie für die Umsetzung der Überlegungen des Rates gibt es allerdings nicht, denn die Königin ist die entscheidende Instanz. Dies führt dazu, dass innerhalb des Rates oft lange Diskussionen abgehalten werden nicht nur über die politischen Probleme, sondern ferner darüber wie man die Königin von der einen oder anderen Idee überzeugt. Beispielhaft für das *privy council* ist die Sequenz, in welcher vornehmlich Lord Burghley, Graf Leicester und Sir Francis Walsingham die zu befürchtenden Probleme der Hochzeit Elisabeths mit dem Herzog von Alençon erörtern. Da dieser der katholischen Konfession angehört, erwarten Leicester und Walsingham Reprisalien für die anglikanische Bevölkerung, während Lord Burghley von einer außenpolitischen Machterweiterung Englands überzeugt ist.¹⁷ Die Funktion dieses Raumes, politische Entscheidungen zu

¹⁶ Günther Lottes, Elisabeth I. Eine politische Biographie, Göttingen, u. a. 1981, S. 65. Lottes merkt im Übrigen noch an, dass *von denen meist nur die Hälfte anwesend war*.

¹⁷ Auch hier stimmen die gewählten Parteien und ihre Überzeugungen mit der historischen Realität überein, der Umstand ist jedoch nicht Schwerpunkt der Arbeit, siehe aber dazu Lottes, Elisabeth I. Eine politische Biographie (wie Anm. 16), S. 63-64. Die Sequenzen findet man auf CD 1: 00:31:40 und 00:39:58.

treffen, wird im Film ebenso konsequent eingesetzt wie die der *presence chamber*. Überspitzt zeigt sich dies in den Handlungssequenzen, die das Schicksal Maria Stuarts besiegeln. Zwar unterschreibt die Königin das Urteil und den Befehl zur Hinrichtung Maria Stuarts in ihrem persönlichen Arbeitszimmer – allein ihre Unterschrift zählt – doch erst im Raum des *privy councils* wird die Verurteilung durch die Unterschriften der Kronräte rechtskräftig.

Neben den bereits vorgestellten Räumen des Hofes, gibt es ferner solche, die die Funktion besitzen einer Person politische Bedeutung zu verleihen respektive sie zu erneuern.¹⁸ Diese Funktion beruht auf der Repräsentation, die als basale Verpflichtung Adliger beziehungsweise den Adel anstrebender innerhalb des Hofes aufgefasst werden muss und die per se eine politische Intention trägt. Für die nicht adlige Person bedeutet dies, zunächst einmal einen Zugang zum Raum des Hofes zu finden, worauf ich im Abschnitt über die Narrativität zurückkomme. Der Adel hingegen, der bereits am Hof verweilt, muss in den entsprechenden Räumen seine Ehre unter Beweis stellen. Für die Sicherstellung seiner fortdauernden höfischen Präsenz greift er durchaus auf bereits überkommene Modelle der Ehrakkumulation zurück. Sowohl das Duellieren als auch das Tjostieren sind Aspekte des ritterlichen Tugendstrebens und als solche eng mit der mittelalterlichen Adelswelt verbunden. Die militärischen Relikte des individuellen Kampfes Mann gegen Mann wurden bereits als veraltet wahrgenommen und der höfischen wie außerhöfischen Gesellschaft als Spektakel präsentiert.¹⁹ Ein klarer Beleg dafür ist das Einreiten des Grafen von Essex zur

¹⁸ Diese Funktion ist letztlich eine Operation, die den Hof als System erhält, da auf diese Weise einzelne Elemente sowohl ihre Zugehörigkeit, als auch die Funktion des Hofes selbst bestätigen. Mit anderen Worten ist die Repräsentation und Vergabe von politischer Bedeutung (Macht) eine *autopoietische* Operation des Systems. Siehe dazu Luhmann, *Soziale Systeme* (wie Anm. 8), S. 57-65. Sowie Hirschbiegel, *Hof als soziales System* (wie Anm. 8), S. 48-49.

¹⁹ Ein Aspekt den Jan Willem Huntebrinker mit Bezug auf Rainer Wohlfeil vor allem im Zusammenhang mit der Entwicklung der frühneuzeitlichen Söldnerheere in seiner Dresdner Dissertation aufzeigt. Vergleiche Jan Willem Huntebrinker, *Fromme Knechte und „Garteteufel“*. Söldner als soziale Gruppe im 16. und 17. Jahrhundert, Konstanz 2010. S. 51 ff.

Tjost in den höfischen Raum des Marschhofes auf einem überdimensionierten Einhorn sowie die anschließende Tjost unter fiktiven Ritternamen.²⁰ Der Raum des Marschhofes ist neben diesen spektakulären Inszenierungen auch für reale Auseinandersetzungen das Feld der Ehre. Hier ist der Ort der Truppenrüstung zu Beginn eines Feldzuges und zugleich ist es der Ort des Empfangs der siegreichen Truppen bei der Heimkehr. Wobei auch in diesen Situationen vor allem die einzelnen Heerführer in ihrer politischen Bedeutung durch den Raum hervorgehoben werden. Im Gegensatz dazu ist allerdings das Duell auf Grund seiner Illegitimität den Augen der außerhöfischen Gesellschaft verborgen und findet tatsächlich hinter den limitierenden Mauern des Hofes beziehungsweise Palastes statt.²¹ Die Funktion des politisch wichtigen Ehrerhalts erhält in diesem Raum allein der Adel, der ihn exklusiv nutzen kann.

1.2. Politisch-intime Räume

Wie bereits zu Beginn des vorherigen Kapitels erwähnt, ist der gesamte Hof in seiner Funktion politisch aufgeladen. Die intimen Räume besitzen allerdings nicht die Funktion politische Entscheidungen zu treffen. In ihnen berät man sich, schmiedet Intrigen oder erfüllt Aufgaben, die Basis politischer Entscheidungen sein können. Ein Beispiel für eine solche Aufgabe ist die ärztliche Untersuchung der Königin in der *royal bedchamber*, die Elisabeths Fähigkeit zur Empfängnis, *virgo intacta*²², feststellt. Ein intimes Fak-

²⁰ Diese Sequenzen sind Teil des 2. Films, siehe dazu CD 2: 00:02:36 und 00:03:39.

²¹ Ein direktes Verbot des Duellwesens ist für England zwar erst im 19. Jahrhundert greifbar, doch ist es bereits durch die Reformbestrebungen Heinrichs II. im 13. Jahrhundert nur noch beschränkt als gerichtlicher Entscheidungsakt vorhanden und erfährt seitdem eine zunehmende Illegitimierung durch die Gesellschaft. Vergleiche Sarah Neumann, Der gerichtliche Zweikampf. Gottesurteil – Wettstreit – Ehrensache. Ostfildern 2010, S. 48-49. Die entsprechende Sequenz findet sich auf CD 2: 00:07:44.

²² Wörtliche Aussage des Leibarztes gegenüber dem Kronrat im Film, wobei die *virgo intacta* als biologischer Aspekt selbst noch keine Bestätigung für eine mögliche Empfängnis ist, sondern viel eher eine normative Voraussetzung für die zu schließende Ehe. Für diese Sequenz siehe CD 1: 00:02:10.

tum, das wiederum Grundlage für politische Folgen wie eine Hochzeit und den daraus möglicherweise hervorgehenden Thronerben ist. Die Bezeichnung politisch – intim habe ich gewählt, da dieser Begriff die Struktur und Funktion der Räume besser widerspiegelt als der Begriff ‚privat‘. In diesen Räumen finden persönliche, die Königin direkt betreffende Handlungen statt.²³ Doch ist die Königin per se eine Person öffentlichen, gemeint ist ‚gesamtstaatlichen‘, also politischen Interesses, so dass diese Ereignisse nicht den Kriterien einer modernen abgeschlossenen Privatheit unterliegen.²⁴

Im Folgenden werde ich auf den Teil des Hofes eingehen, der auch als *privy chamber* bekannt ist und der eine Abfolge von intimen Räumen darstellt. Am Ende dieser Reihe von Räumen befindet sich der schon angesprochene intimste Raum, die *royal bedchamber*.²⁵ Die Funktion dieser Räume ist für den ganz persönlichen Bedarf oder für die Zerstreung der Königin konzipiert, was in verschiedenen Handlungssequenzen wiederholt dem Rezipienten dargeboten wird. In diesen Räumen wird die Regentin unter anderem

²³ Vergleiche grundlegend zum Begriff der Intimität Marianne Streisand, Intimität/ intim, in: Karlheinz Barck u. a. (Hrsg.), Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 3, Stuttgart, u. a. 2001, S. 175-195 (hier vor allem S. 181). Streisand gibt für die frühe Neuzeit zwei Bedeutungen für Intimität an, zum einen die *soziale, interpersonale Union* und zum anderen die *innere, geheime, seelische, auf das einzelne Individuum bezogene [...] Relation*. Die politisch – intimen Räume bilden beide Semantiken durchaus in unterschiedlicher Gewichtung ab.

²⁴ Diese Begriffsproblematik und der dazugehörige soziologische Diskurs über Öffentlichkeit und vor allem den Begriff der Privatheit (seine semantische Entstehung für das Deutsche erst im 18. Jahrhundert) findet man schon bei Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt/M., 1993, S. 54-67. Politisch – intim entspricht also eher dem ennianischen *clamque palamque* überliefert von Aulus Gellius, vgl. Marshall, Peter K. (Hrsg.): A. Gellii Noctes Atticae – 2: Libri XI-XX. Oxford 1991. Lib. XII, 4.

²⁵ Auch an den absolutistischen Höfen des 18. Jahrhunderts existiert noch dieser Tunnel von Kammern, die Norbert Elias *Antichambre* nennt, siehe Norbert Elias, Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung. Soziologie und Geschichtswissenschaft, Berlin 1969, S. 76-78.

ein- oder ausgekleidet.²⁶ Zerstreuung erfährt Elisabeth, wie in einer Sequenz zu sehen ist, indem sie innerhalb der *privy chamber* im Kreise ihrer stickenden Hofdamen, *maids of honour*, Catull rezitiert.²⁷ Die intimen Räume bieten in ihrer Funktion aber auch Platz für innige Beziehungen oder Verhältnisse der Königin mit verschiedenen Männern. Gilt zunächst der Graf von Leicester als *erster Favorit der Königin*, so ist es nach dessen Tod 1588 sein Stiefsohn der Graf von Essex.²⁸ Treffpunkt sind im Film jeweils die Räumlichkeiten der *privy chamber*. Beiden Männern wird durch ihre Zugangsberechtigung zu diesen Räumen eine große Gunst zu Teil. Zum einen sind sie für die unverheiratete Königin ein Amusement, welches sie auch im hohen Alter noch genießt. Zum anderen gehören die Günstlinge der *privy chamber* dadurch gleichzeitig zum innersten Zirkel der Macht. Denn vor allem in politischen Fragen zählt das Verhältnis, das eine Person zur Königin hat, nicht das Amt.²⁹ *Aber kein Mann hat hier [in die *privy chamber*, M.S.] von Amts wegen Zutritt; wenn jemand sich ungebeten Einlass verschafft, wie Essex nach dem Verlassen seines Postens in Irland, gilt das als Sakrileg.*³⁰ Also haben auch die intimen Räume Regeln. Sie bestimmen, wer sie betreten darf oder wann eine Person willkommen ist und wann nicht. Die Entscheidungsgewalt darüber liegt zum Teil bei der Königin selbst.

1.3. Schlüssel und Chiffren der Räume

Allgemein betrachtet, scheint die Königin für die Funktion und die Regelmäßigkeit der Räume eine wichtige, wenn nicht sogar herausragende Position inne zu haben. *Alle Räume treten erst in Funktion,*

²⁶ Vgl. Anm. 12.

²⁷ Elisabeth zitiert carmen 85 aus der Gedichtsammlung Catulls, siehe Roger Aubrey Baskerville Mynors (Hrsg.), *C. Valerii Catulli Carmina*, Oxford 1991, S. 94. Siehe dazu CD 2: 00:06:31.

²⁸ Lottes, Elisabeth I. (wie Anm. 15), S. 93. Entsprechende Sequenzen finden sich auf CD 1: 00:09:47 sowie CD 2: 00:20:20.

²⁹ Suerbaum, *Das elisabethanische Zeitalter* (wie Anm. 11), S. 131-132.

³⁰ Ebd., S. 257. Für die Sequenz siehe CD 2: 01:18:25.

wenn die Königin erscheint.³¹ Diese Aussage widerspricht nicht der bisherigen Betrachtung, die von einem umgekehrten Verhältnis der Funktionalität zwischen Räumen und Personen ausging. Das dargestellte Phänomen oder Paradoxon ist ein *re-entry* der räumlich evozierten Funktionen auf Personen zurück in die Raumebene, so dass ein sich selbsterhaltender – *autopoietischer* – Prozess des Systems einsetzt.³² Insofern ist Elisabeth also durchaus ein Schlüssel für die Räume des Hofes. An dieser Stelle mag man sich nun an die Sequenz zur endgültigen Verurteilung Maria Stuarts erinnern und den Raum des Kronrats, in welchem Elisabeth fehlt. Bei genauerer Betrachtung stellt man allerdings fest, dass der Schein trügt. Die körperliche Absenz der Schlüsselfigur für die Funktion dieses Raumes wird durch ihre bereits geleistete Unterschrift aufgehoben. In ihrer Unterschrift ist Elisabeth für das *privy council* in diesem Raum anwesend, so dass seine Funktion gewährleistet ist.³³

Neben der Schlüsselfunktion Elisabeths besitzt das System Hof ferner eine ebenso reflexive und somit *autopoietische* Schlossfunktion. Diese haben die bisher noch nicht betrachteten Soldaten inne. Ihre Aufgabe ist es, an der Grenze der Räume darauf zu achten, dass die Funktionen der jeweiligen Räume vor oder hinter der Grenze nicht durch Regelverstöße verletzt werden. Sie handeln also völlig im Sinne der Räume und benötigen von daher nicht unbedingt ein zusätzliches Motiv zum Handeln, wie zum Beispiel einen Befehl. Deutlich wird dies in der Sequenz, in der der Graf Leicester automatisch von den Soldaten daran gehindert wird, Elisabeth in die intimen Räume zu folgen, obwohl dieser sie wegen

³¹ Suerbaum, Das elisabethanische Zeitalter (wie Anm. 11), S. 257 ff. Suerbaum geht im Folgenden aber auf die Aktivierung der Personen innerhalb der Räume ein, nicht auf die den Räumen schon zu gewiesene Funktion.

³² Das *re-entry* ist die höchste Form der Bereits früher beschriebenen *autopoietischen* Operationen (siehe Anm. 17), hierbei handelt es sich nicht nur um ein Ausbreiten des Systems, sondern um eine Bestätigung desselben durch die Rückwirkung der aufgestellten Regeln oder Funktionen auf sich selbst, denn nur so kann eine Selbstbeobachtung und Regulierung stattfinden. Siehe dazu wiederum Luhmann, Soziale Systeme (wie Anm. 8), S. 547-548 (sowie für den Begriff des *Wiedereintritts* S. 640-641).

³³ Beide Sequenzen finden sich auf der CD 1: 01:15:13 und 01:17:46.

der erfolgten Hinrichtung Maria Stuarts beruhigen möchte.³⁴ Dieser automatische Vollzug der soldatischen Funktionen kann jedoch auch hintergangen werden. Dies geschieht sowohl auf der Figurenebene des Films, wenn ihnen das bewaffnete Eindringen eines Attentäters durch eine Tarnung verheimlicht wird.³⁵ Als auch auf der Ebene der Erzählung, wenn sie schlafend dargestellt werden. Letzteres suggeriert dem Rezipienten beim ‚eigenmächtigen‘ Überschreiten der Raumgrenze zur *privy chamber* eine erweiterte Form von Intimität mit Elisabeth und man erfährt quasi selbst die Raumfunktion.³⁶

Im Moment einer bekannten Gefahr, der aggressiven Grenzüberschreitung, die es abzuhalten gilt oder eines Raumverweises, der als schwierig eingestuft wird, reagiert das System Hof entsprechend und verstärkt seine Grenzen durch eine angemessene Zurüstung der Schlossfunktion – den Soldaten.³⁷

Bevor im folgenden Kapitel eine weitere Raumfunktion untersucht wird, erfolgt an dieser Stelle eine kurze allgemeine aber abschließende Betrachtung der funktionalen Stiftung von Authentizität durch Räume im Film *Elizabeth I.* Tom Hooper nutzt die Räume und ihre dem Hofprotokoll entsprechenden Funktionen konsequent und bedient damit die Chiffren der Etikette und der Hierarchie. Das heißt, dass ein Film, der im höfischen Milieu spielt, gewisse Vorstellungen der Regelmäßigkeit von Handlungen oder der standesgemäßen Stellung einer Person am Hof abbilden muss, damit der Zuschauer diesen Film für authentisch hält. Scharffs Feststellung: *Filme bedienen also für gewöhnlich gerade nicht-wissenschaftliche Vorstellungen der von ihnen thematisierten Epoche*, ist so gesehen zu allgemein.³⁸ Die vorhergehenden Untersuchungen haben gezeigt, dass dies bei den gewählten Chiffren und ihrer Umsetzung im Film nicht der Fall ist. Hingegen nutzt Tom Hooper real historische

³⁴ Siehe CD 1: 01:21:47.

³⁵ Siehe CD 1: 00:08:52.

³⁶ Siehe CD 2: 00:14:15.

³⁷ Siehe CD 2: 01:25:58.

³⁸ Scharff, Wann wird es richtig mittelalterlich? (wie Anm. 2), S. 72.

Chiffren und keine Klischees zur Stiftung von Authentizität.³⁹ Darüber hinaus sind die schematischen Darstellungen der Räume und deren Funktionen so gut gelungen, dass sie die Handlungen der Schauspieler tatsächlich dem elisabethanischen Zeitalter gemäß bestimmen und der Hof als soziales System in einigen seiner Funktionen für den Rezipienten sichtbar wird.

2. Narrativität im Film

Eine weitere wichtige Funktion von Räumen ist die Stiftung von Narrativität. Der folgende Abschnitt will zeigen, dass Tom Hooper sich dieser Möglichkeit bewusst ist und sie im Film *Elizabeth I.* auch umsetzt. Grundlage dieser Analyse ist Jurij M. Lotmans strukturalistische Theorie über die Sujethaftigkeit von Texten beziehungsweise Erzählungen.⁴⁰ Lotman geht in seiner Annahme davon aus, dass die Welt des Textes durch Räume gegliedert ist und diese Räume weisen bestimmte Regeln auf. Überschreitet eine Person des Raumes A die Grenze zu Raum B, dann wird Narrativität gestiftet, denn durch diese Grenzüberschreitung entsteht ein erzählerisches Ereignis, das Sujet.⁴¹ *Je geringer die Wahrscheinlichkeit ist, dass*

³⁹ Diese semantische Differenz von Chiffre und Klischee nutzt Thomas Scharff in seinem Aufsatz nicht, was allerdings ratsam wäre, denn der Begriff Chiffre meint, entsprechend seiner französischen Herkunft, ein (geheimes) Kennzeichen, das für einen abstrakten Sachverhalt oder ein reales Objekt steht. Im Gegensatz dazu verweist der Begriff Klischee lediglich auf einen Abklatsch bzw. eine Nachbildung, die bereits vorhandene Vorstellungen des Rezipienten bedient, also das Tatsächliche durch die mitgebrachten Vorstellungen überformt. Vergleiche Matthias Wermke u. a. (Hrsg.), Duden. Deutsches Universalwörterbuch, Mannheim, u. a. 2006, S. 357 und 966.

⁴⁰ Da einem Film nicht nur ein Drehbuch zugrunde liegt, er vielmehr auch eine dramaturgische Erzählung ist, scheint mir die Anwendung dieser Theorie Lotmans gerechtfertigt. Lotman geht sogar davon aus, dass diese literarische Strukturtheorie auch die reale Welt erklären kann, *indem der Mensch Sujettexte schuf, hat er gelernt, Sujets im Leben zu unterscheiden und auf diese Weise sich dieses Leben zu erklären.* Jurij M. Lotman, Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur, Kronberg (CZ) 1974, S. 62.

⁴¹ Jurij M. Lotman, Die Struktur literarischer Texte, München 1989, S. 329-332. Daneben viel weitreichender im theoretischen Ansatz, aber erst posthum übersetzt und erschienen Jurij M. Lotman, Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur, Berlin 2010, S. 163-190. Sowie zur Grenz-

ein bestimmtes Ereignis eintritt [...], desto höher rangiert es auf der Skala der *Sujethaftigkeit*.⁴² Das bedeutet, wenn eine Person des Raumes A in den Raum B wechselt, obwohl sehr viele Regeln dies verbieten, wird eine erhöhte Narrativität durch diese Grenzüberschreitung gestiftet. Im Film wird dieses Erzählmuster auf unterschiedlichen Ebenen genutzt. In der Makroebene kann der Begriff Raum relativ weit gefasst werden. Man kann darunter den Herrschaftsbereich verstehen oder abstrakte Topoi des Lebensbereiches wie die Religion beziehungsweise die Konfession.

Eine solche konfessionelle Raumaufteilung wird im Film dargestellt. Der englische, anglikanische Herrschaftsbereich wird als Gegenraum zum katholischen, französischen oder spanischen Herrschaftsbereich gezeigt. Beide Räume haben Regeln, die die religiösen Überzeugungen des anderen Raumes ausschließen, ja sogar verbieten und bekämpfen. Mit Hilfe der Figur des Herzogs von Alençon erfolgt eine Grenzüberschreitung. Die aus dem katholischen Raum stammende Gestalt des Herzogs von Alençon betritt als deren Repräsentant den anglikanischen Raum. Der damit verbundene Regelverstoß wird zunächst nicht sofort wahrnehmbar, da sich die anglikanische Königin und der katholische Herzog in einem der Lustschlösser, Greenwich, am Rande Londons also einem politisch – intimen Raum treffen. Dieses erste Zusammentreffen wird der ‚normalen‘ Topographie darüber hinaus durch seine Verortung auf der Themse enthoben.⁴³ Die Begegnung auf einer natürlichen Grenze, die dieser Fluss ist, stellt das Treffen in einen regelfreien Raum. Bei der Ankunft des Herzogs im Zentrum des anglikanischen Territoriums, Whitehall Palace, ist die Konfrontation und die begangene Transgression deutlich erkennbar.⁴⁴ Die-

überschreitung Uta Störmer-Caysa, Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman, Berlin, u. a. 2007, S. 240-241.

⁴² Jurij M. Lotman, Die Struktur literarischer Texte (wie Anm. 41), S. 336.

⁴³ Die entsprechende Sequenz ist auf CD 1: 00:25:01.

⁴⁴ Mit der Ankunft des herzoglichen Abgesandten ist der Herzog bereits einmal im Zentrum des Hofes, doch zu diesem Zeitpunkt nur im Geheimen, denn er reist inkognito und gibt sich erst später (auf dem Weg nach Greenwich) zu erkennen.

se diametrale Situation wird durch eine schrittweise Einbeziehung des Herzogs von Alençon in das Blickfeld respektive die Räume des Hofes vorbereitet. Der Rezipient kann dies in der sehr gelungenen Ball-Sequenz nachvollziehen, in welcher durch einen ständigen Perspektivwechsel der Kamera die jeweilige Sichtweise verdeutlicht wird. Während der Herzog zunächst hinter einem Paravent den Hof betrachten kann, ist es dem Hof (bis auf Elisabeth) nicht möglich ihn zu sehen. Der Hof weiß somit gar nichts von seiner Anwesenheit beziehungsweise kann diese nicht als Grenzüberschreitung wahrnehmen. Erst die direkte Konfrontation durch das Öffnen des Paravents macht die Transgression sichtbar.⁴⁵ Das für den Rezipienten bereits unbewusst wahrgenommene Sujet wird nun ferner für den Hof wirkmächtig. Insgesamt besitzt dieses Ereignis einen starken narrativen Wert für den Film, denn die Grenzüberschreitung des Herzogs nimmt nicht nur erzählerisch einen größeren Teil des Films (circa 25 Minuten des ersten Teils) ein, sondern ermöglicht dem Regisseurs weitere kleinere Erzählungen.⁴⁶ Auf der Ebene des Hofes habe ich bereits im vorherigen Kapitel die funktionale Regelmäßigkeit der Räume dargelegt. In den folgenden Abschnitten werden nun Grenzüberschreitungen innerhalb dieser Räume analysiert, die entweder durch die Königin oder andere Personen des Hofes erfolgen.

2.1. Grenzüberschreitungen der Königin

An der Figur Elisabeths sieht man sehr deutlich, dass Tom Hooper das Prinzip der Transgressionen als narratives Element für seinen Film nutzt. Sie überschreitet als Hauptheldin des Films fast ständig räumliche Grenzen und damit dies dem Zuschauer bewusst wird, setzt Tom Hooper eine spezielle Kameraführung ein.

And out of this came a desire to use the steady cam extensively in the film because it seemed to demonstrate that this tension in space required

⁴⁵ Für diese Sequenz siehe CD 1: 00:27:56 für etwa 2 Minuten.

⁴⁶ Erwähnt sei hier zum Beispiel die Episode, in der die Verurteilung und öffentliche Bestrafung eines Bürgers dargestellt wird, der sich in einer Flugschrift gegen die Heirat der Königin mit dem französischen Herzog ausgesprochen hat.

*the camera to be able to fluidly travel with Elizabeth through any room she might wander. So we could connect up these rooms because obviously if you keep filming one room and a character walks out and you cut and pick up in another room, you don't understand the relationships.*⁴⁷

Neben der schon oben erwähnten Schlüsselrolle für die räumliche Funktion hat die Königin also ferner die Aufgabe, durch ihre Grenzüberschreitungen *Raumbrücken* zu schaffen, die eine gewisse *Kontinuität* innerhalb der Erzählung erzeugen.⁴⁸ Doch der Königin ist nicht jede Grenzüberschreitung gestattet. Elisabeth ist an die Regeln der höfischen Etikette gebunden. Während es ihr in den politisch – intimen Räumen gestattet wäre, als liebende oder emotional verletzte Person aufzutreten, ist ihr dies in den anderen Räumen des Hofes untersagt. Auch dies verdeutlichen wieder verschiedene Handlungssequenzen. So verlässt Elisabeth als emotionale Person (ihr geliebter Graf von Essex ist ohne ihre Erlaubnis nach Cádiz abgereist) die intimen Räume und trägt ihren Schmerz auch in anderen Bereichen des Palastes vor. Diese Handlung stellt eine Transgression dar, die Narration hervorruft und sogar von der Königin selbst als Regelverstoß entlarvt wird.⁴⁹ Ungeachtet der eigenen Einsicht über dieses Vergehen kommt es bei der Rückkehr des Grafen von Essex zu einem erneuten grenzüberschreitenden Ereignis. Dabei tritt Elisabeth immer noch als emotionale Person außerhalb der intimen Räume auf und empfängt den Grafen fast zu überschwänglich. Diesmal ist es Lord Burghley, der die Königin auf ihren Verstoß aufmerksam macht.⁵⁰

Neben diesen emotional begründeten Transgressionen begeht die Königin ferner kalkulierte Grenzüberschreitungen. Dabei wechselt sie zwischen Räumen, die für sie als Königin nicht unbedingt in einem dichotomischen Verhältnis stehen. Möglich wird dies durch eine äußere Bedrohung (Angriff der Spanier 1588), die beide Räu-

⁴⁷ Wiederum nachgelesen im Interview mit Tom Hooper, Interview (wie Anm. 9).

⁴⁸ Störmer-Caysa, Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen (wie Anm. 41), S. 240.

⁴⁹ Siehe CD 2: 00:23:34.

⁵⁰ Siehe dazu CD 2: 00:27:16.

me betrifft und die ein gemeinsames Entgegentreten verlangt. Zusammen mit einem Landheer erwartet Elisabeth die feindlichen Landungstruppen unter der Führung des Herzogs von Parma in Tilbury. Am 19. August 1588 hält sie ihre berühmte Rede und während sie in der Rede ein gemeinsames Einstehen fordert, durchschreitet sie im Film die Reihen des Heeres.⁵¹ Diese Transgression wird deutlich durch die vorhergehende Sequenz, die Elisabeth zunächst auf einem Feldherrenpodest mit einem standesgemäßen Abstand zum Heer zeigt.⁵² Sowie in der anschließenden Handlungssequenz, in welcher Elisabeth mit allen Annehmlichkeiten des Hofes in ihrem Feldherrenzelt abseits der Truppen speist und so den üblichen Abstand zwischen Heer und Feldherr wieder offenbart.⁵³ Auch die sich anschließende zweite Transgression zeigt die Königin wiederum unter den Männern ihres Heeres in der ungewissen Erwartung eines vielleicht feindlichen Schiffes.⁵⁴ Beide Grenzüberschreitungen dienen auf der Figurenebene der Stiftung von Gemeinschaft. Auf der Ebene der Erzählung (des Films) und im speziellen für die Figur der Königin selbst wird Narration gestiftet, die sich in der historischen Mythisierung der Rede von Tilbury bis heute widerspiegelt.⁵⁵

2.2. Grenzüberschreitungen Anderer

Neben der Königin übertreten natürlich auch andere Figuren auf der Ebene des Hofes Grenzen. Vor allem die beiden Figuren Leicester und Essex, die als Liebhaber im Film dargestellt werden,

⁵¹ Siehe CD 1: 01:33:28.

⁵² Siehe CD 1: 01:22:30.

⁵³ Eberhard Birk spricht in diesem Zusammenhang der Parallelität von höfischem Leben und militärischem Lagerleben auch von einer *Ästhetik des Schlachtfeldes*, siehe Eberhard Birk, *Militärgeschichtliche Skizzen zur Frühen Neuzeit. Anmerkungen zu einer Phänomenologie der bewaffneten Macht im 17. und 18. Jahrhundert*, Hamburg 2005, S. 70 ff. Siehe für diese Sequenz CD 1: 01:34:48.

⁵⁴ Siehe CD 1: 01:36:04.

⁵⁵ Allein ein Vergleich der verschiedenen Verfilmungen dieser Rede würde eine Fülle von differenten Vortragsmöglichkeiten (zu Pferd, vom Podest etc.) bieten. Zur Echtheit der Rede und dem im Film verwendeten Text vergleiche erneut den Aufsatz von Lottes, *Elisabeth I.* (wie Anm. 15), S. 75-95.

begehen Grenzüberschreitungen. Es gilt dabei anzumerken, dass diese Verstöße die gleiche Richtung aufweisen. Beide Personen verlassen die intimen Räume, in welchen sie eine herausragende Statusposition innehaben, und versuchen diese Stellung ferner in den übrigen Räumen des Hofes einzunehmen. Bei der Figur des Grafen Leicester wird dieses Vergehen im Film nur angedeutet und meist in Dialogen besprochen. Dem Rezipienten und vor allem dem Grafen wird dies in einer Sequenz vor Augen geführt, in der Elisabeth als Königin und Geliebte erklärt, dass sie ihn nicht heiraten könne, da sie ansonsten einen ihrer Untertanen zu sehr über alle anderen erheben würde.⁵⁶ Ganz deutlich wird an dieser Stelle der Figur des Grafen von Leicester gezeigt, welche Grenzen sie nicht überschreiten darf. Im Film (Teil I) verbleibt die Figur Leicesters immer im Grenzbereich. Es scheint fast so, als hätte Leicester ein Gespür dafür, sich immer wieder rechtzeitig mit seinen Ambitionen aus dem verbotenen politisch-zeremoniellen Raum in seinen intimen Raum zurückzuziehen. Ganz anders verhält es sich bei dem Grafen von Essex, Leicesters Stiefsohn. Diese Figur verliert, so erscheint es dem Zuschauer, die Fähigkeit zwischen den Räumen zu differenzieren, so dass sie ihre grenzüberschreitende Lebensart immer weiter fortsetzt. Beispielhaft ist dies in der Sequenz von Essex' Triumphzug nach der kurzzeitigen Eroberung von Cádiz 1596, zu sehen. Der Graf genießt es, vom Volk wie ein König gefeiert zu werden. Sein Protegé Francis Bacon weist ihn auf die ungehörige Grenzüberschreitung hin.⁵⁷ Damit Essex sein Vergehen aber endlich begreift, muss ihn die Königin selbst als Vizekönig nach Irland versetzen. Nun ist der Graf sowohl aus den politisch – zeremoniellen als auch den politisch – intimen Räumen des Hofes ausgeschlossen. Dennoch betritt er unerlaubt den Hof

⁵⁶ Siehe zu diesem tatsächlich aufgetretenen Problem Suerbaum, Das elisabethanische Zeitalter (wie Anm. 11), S. 183-185. Ferner S. T. Bindoff, Tudor England, Harmondsworth 1950, S. 204-205. Bindoff nennt die Beziehung *romance*, die bei den Standesgenossen des Grafen *nightmarish fears* hervorrief, da während dieser Beziehung Leicesters Ehefrau bei einem mysteriösen Unfall starb. Siehe dazu CD 1: 00:11:15.

⁵⁷ Siehe CD 2: 01:02:10.

sowie die intimen Räume. Dieses, bereits erwähnte, ‚Sakrileg‘ der Transgressionen verleiht dem Film (Teil II) seinen letzten großen Erzählstrang. Die hier gestiftete Narrativität hält bis zum Tod Essex, danach werden keine weiteren Grenzüberschreitungen im Film inszeniert, was zum Erlöschen der Narrativität führt und damit letztlich zum Ende des Films.

Neben diesen großen Transgressoren gibt es im Film auch Figuren, die mit ihren ‚kleineren‘ Grenzüberschreitungen für Narration sorgen. Eine der interessantesten unter ihnen ist Francis Bacon. Die Figur Bacons macht mit ihrem ersten Auftreten deutlich, dass sie eine erfolgreiche Transgression aus dem Raum des *parliament* in das *privy council* anstrebt. In einem Dialog mit dem Grafen von Essex berichtet Francis Bacon von einem ersten Versuch, die Grenze zu überschreiten – ein panegyrisches Gedicht über die Brüste der Königin in lateinischer Sprache – der allerdings misslang.⁵⁸ Um dennoch in den anderen Raum zu wechseln, nutzt die Figur Bacons den Grafen von Essex als ‚Brückenkopf‘. Mit seiner Hilfe schafft er es, in das *privy council* zu gelangen. Die Figur Bacons baut also eine persönliche Beziehung zu Essex auf, um so eine Figur jenseits der Grenze zu beeinflussen und für sich selbst einen leichteren regelkonformen Grenzübergang vorzubereiten.⁵⁹ Diese *Hybridität* hat Erfolg, denn Francis Bacon wird durch die Königin aufgefordert, die Grenze zu überschreiten, um ein Amt im *privy council* zu bekleiden.⁶⁰ Seine endgültige Transgression stellt sich so als völlig

⁵⁸ Siehe CD 2: 00:35:06.

⁵⁹ Zum Problem der Ämtervergabe und dem dazu nötigen persönlichen Beziehungen in der elisabethanischen Zeit siehe Rory Rapple, *Taking Up Office in Elizabethan Connacht. The Case of Sir Richard Bingham*, in: *English Historical Review* 123, Oxford 2008, S. 277-299 (hier vor allem S. 280-281).

⁶⁰ Ich verwende hier den Begriff *Hybridität* in Bezug auf Stephan Fuchs: „*Hybridität*“ meint in bezug auf die Figur des Helden den Versuch der völligen Vermeidung von Negativität durch ein ‚*Alles Zugleich*‘ der Legitimationen, durch eine *Zugleich – Geltung bis hin zur Gleichwertigkeit aller verfügbaren Modelle und Diskurse*. Siehe dazu Stephan Fuchs, *Hybride Helden. Gwigalois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert*, Heidelberg 1997, S. 373. Für die Sequenz siehe CD 2: 01:16:13.

legitim dar und nur die vorherigen grenzüberschreitenden Bestrebungen sind Erzeuger von Narration.

3. Abschließende Bemerkungen

Die vorherige Analyse des Films *Elizabeth I.* von Tom Hooper befasste sich vornehmlich mit Räumen und ihren Funktionen, Authentizität und Narrativität zu stiften. Damit knüpft sie an den *spatial turn* der Kulturwissenschaften an, der in den letzten Jahren ferner vermehrt Einzug in die angrenzenden Fachbereiche hielt.⁶¹ Die gewählte Perspektive der Betrachtung zeigt, dass der Regisseur eine real historische Chiffre für die Strukturierung und Narration seines Films nutzt. Im Verlauf der Untersuchung wurde dabei, wenn auch nicht eigens erwähnt, die Randständigkeit des Themas Militär für die filmische Darstellung des Hofes deutlich. Zwar sind Soldaten für das dargestellte Raumkonzept des Hofes im Film eine genuine Figur, ihre tragende Rolle kommt indes nur in kurzen Sequenzen zum Vorschein. Der Fokus auf den Hof lässt sie und ihre Funktionen nur in Konfliktsituationen (Attentate, kriegerische Auseinandersetzungen etc.) hervortreten. Insgesamt stiften die von Tom Hooper geschaffenen Räume des Hofes, seien sie real oder abstrakt, allerdings tatsächlich Authentizität und Narrativität. Dass der gewählte Blickwinkel auf politisch – zeremonielle und politisch – intime Räume sicherlich nicht alle vorkommenden respektive genutzten Räume abdeckt, wird bereits erkennbar. Eine weitere Zergliederung der Räume und die Aufschlüsselung ihrer Funktionen kann daher eine lohnende Aufgabe für vertiefende Untersuchungen sein. Dabei sollte der Blick vielleicht auch auf abstraktere beziehungsweise metaphorische Räume gelenkt werden, wie die von Männlichkeit und Weiblichkeit.⁶²

⁶¹ Zur Einführung empfehle ich Jörg Döring, Tristan Thielmann (Hrsg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008. Die darin enthaltenen Aufsätze beziehen sich vornehmlich auf den *spatial turn* des Westens, Forscher wie Jurij M. Lotman werden leider nicht berücksichtigt.

⁶² Ich verweise hier, mit Bezug auf Suerbaum, *Das elisabethanische Zeitalter* (wie Anm. 11), S. 114-116., auf die Kleidung Elisabeths, die zum einen feminine

Neben diesen direkt an die vorangegangene Analyse anknüpfenden Aspekten ist auch ein Vergleich mit der zweiteiligen Kinoproduktion, *Elizabeth* und *Elizabeth: The Golden Age*, von Shekhar Kapur und seiner filmischen Nutzung der Räume sicherlich interessant.⁶³ Eine so erweiterte Perspektive der Untersuchung birgt darüber hinaus eine gute Möglichkeit, die übrigen Dimensionen der Film-analyse stärker, als in dieser Arbeit geschehen, einzubinden. Eine solche Erweiterung hätte jedoch für diese kurze einführende Darstellung zu einer Grenzüberschreitung geführt. Dieser Beitrag ist lediglich ein Versuch, der aufzeigt, dass Historienfilme für wissenschaftliche Interpretationen beziehungsweise Rezeptionen geeignet sind. Daneben sollte das semantische Raumkonzept als Basis für wissenschaftliche Betrachtungen der Historie vorgestellt werden, da es einen guten Ansatz für die Analyse komplexer Systeme wie den Hof bietet. Außerdem sollte ferner die Geschichtswissenschaft die immanente Narrativität von Räumen mehr berücksichtigen, denn auch Geschichtsschreibung basiert auf erzählerischen Elementen.⁶⁴

Züge trägt, aber zum anderen ganz klare maskuline, mit Herrschaft verbundene, Insignien besitzt. Siehe zum Problem der Kleidung auch wieder das Interview mit Tom Hooper, Anm. 9.

⁶³ Zumal die Produktion von Tom Hooper zwischen dem ersten Kinofilm (1998) und dem zweiten (2007) von Shekhar Kapur entstand.

⁶⁴ Einen guten Ansatz dazu liefert bereits Gerd Althoff, *Spielen die Dichter mit den Spielregeln der Gesellschaft?* in Nigel F. Palmer, Hans-Joachim Schiewer (Hrsg.), *Mittelalterliche Literatur im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Ergebnisse der Berliner Tagung, 9.-11. Oktober 1997*, Tübingen 1999, S. 53-71 (vor allem S. 54-55). Daneben auch neuer Gerd Althoff, *Baupläne der Rituale im Mittelalter. Zur Genese und Geschichte ritueller Verhaltensmuster*, in Christoph Wulf, Jörg Zirfas (Hrsg.), *Die Kultur des Rituals*, München 2004, S. 177-197. In beiden Aufsätzen stellt Althoff deutlich den Unterhaltungswert von Grenzüberschreitungen und den rituellen Umgang damit in der mittelalterlichen Literatur heraus, dass darin aber vor allem die Genese des Erzählten liegt, fehlt seinen bisherigen Betrachtungen.

Sander Münster

Militärsgeschichte aus der digitalen Retorte. Computergenerierte 3D-Visualisierung als Filmtechnik

Problemstellung

Von Emmerichs *Der Patriot* (2000) über Petersens *Troja* (2004) bis zum mythologischen *Kampf der Titanen* (2010) – kaum ein aktueller Spielfilm mit historischem Bezug kommt heutzutage ohne computerbasierte 3D-Visualisierungstechniken aus.¹ Dabei stellen derartige Anwendungen nur eine Facette der inzwischen vielfältigen Nutzungsszenarien und -kontexte solcher Techniken für historische Darstellungen dar. Neben Spielfilmen finden diese zunehmend Eingang in Dokumentationen, Ausstellungen und auf wissenschaftlichen Podien. Entsprechend vielschichtig präsentieren sich die Ergebnisse hinsichtlich ihrer geschichtswissenschaftlichen Qualitäten, die zwischen einem fiktiven historischen Eindruck und dem Anspruch einer authentischen Rekonstruktion changieren. Mit Illustrations- und Visualisierungsstudios, wissenschaftlichen Dienstleistern und akademischen Forschungseinrichtungen tummelt sich nicht zuletzt ein breites Spektrum an Akteuren in diesem Bereich.

Auch wenn mit den inhaltlich eng verwandten Begriffen 3D-Visualisierung, Virtuelle Realität (VR), Computergeneriertes Bild bzw. *Computer Generated Image (CGI)* und 3D-Animation hinsichtlich der erzielten Ergebnisse gemeinhin sehr klare Vorstellungen verbunden sind, gestaltet sich eine begriffliche Eingrenzung als diffizil. Dies nicht zuletzt daher, weil die Begriffe ein geradezu unüberschaubares Spektrum einzelner Anwendungen, Technologien und Funktionen umfassen, die weit über eine Verwendung für filmische

¹ Zu den technischen Hintergründen des Spielfilms *Der Patriot*: Jody Duncan, *The Patriot. Picking His Battles*, in: *Cinefex* 83 (2000), S. 35-52, 135-136. Zu *Troja*: Joe Fordham, *Troy. Bronze Age Ballistics*, in: *Cinefex* 94 (2004), S. 38-65. Zu *Kampf der Titanen*: Barabara Robertson, *Die Götter müssen verrückt sein*, in: *Digital Production* 3 (2010), S. 32-36.

Darstellungen hinausgehen. Während Visualisierung lexikalisch eine *Visuelle Interpretation oder eine Überführung in eine visuell erfassbare Form* bezeichnet,² bezieht sich die genannte Dreidimensionalität zumeist auf den Zwischenschritt eines virtuellen Modells, welches im Mittelpunkt einer solchen 3D-Visualisierung steht.³ Zu unterscheiden ist dabei zwischen diesem digitalen 3D-Modell und dessen Darstellung bzw. Visualisierung im Sinne eines Modellabbildes,⁴ bei welchem dieses Modell die Szenerie beispielsweise für – wiederum virtuelle – Film- oder Bildaufnahmen darstellt.⁵ Während dieser Schritt der Modellabbildung hinsichtlich seiner Freiheitsgrade weitgehend synonym zu Aufnahmetechniken in realen Umgebungen erfolgt, stellt der Prozess der Modellerstellung den eigentlichen Kernaspekt einer 3D-Visualisierung dar. Die Techni-

² <http://www.merriam-webster.com/dictionary/visualization> (zuletzt am 11.03.2009).

³ In der Literatur gibt es ein buntes Angebot von *Dimensionalitäten* im Kontext von 3D-Visualisierung. Zumeist wird zwischen statischen und dynamischen bzw. animierten Modellen unterschieden. In dieser Lesart kennzeichnet der Präfix *3D* ausschließlich statische Modelle, gegenüber der *4D*-Skalierung eines dynamischen Modells, bestehend aus den drei Raumordinaten sowie der Zeit. Die Abbildung eines solchen Modells im Bild oder Film ist mit Blick auf das Zielmedium Monitor, Fernseher oder Druckerzeugnis hinsichtlich der Raumordinaten hingegen zumeist zweidimensional skaliert.

Einen Definitionsansatz liefert: Mireille Bétrancourt, The animation and interactivity principles in multimedia learning, in: Richard E. Mayer (Hrsg.), The Cambridge Handbook of Multimedia Learning, Cambridge 2005, S. 287- 296.; Eine Diskussion zur Gleichsetzung von dynamischer Visualisierung und Animation findet statt bei Günter Daniel Rey, Lernen mit Multimedia. Die Gestaltung interaktiver Animationen, Trier 2008, S. 3, sowie: Shaaron Ainsworth, Nicolas van Labeke, Multiple forms of dynamic representation, in: Learning and Instruction 14 (2004), S. 241-255.

⁴ Thomas Deelmann, Peter Loos, Grundsätze ordnungsmäßiger Modellvisualisierung, in: Modellierung 2004, Proceedings zur Tagung, 23.-26. März 2004, Marburg, Proceedings, (2004).

⁵ Neben einer Abbildung als Bild und Film ist eine Überführung und Ausgabe in interaktive Formate wie beispielsweise Computerspiele oder Lernumgebungen sowie eine physische Ausgabe möglich. Eine Übersicht zu Zielmedien bietet: Sander Münster, Entstehungs- und Verwendungskontexte von 3D-CAD-Modellen in den Geschichtswissenschaften in: Klaus Meissner, Martin Engelen (Hrsg.), Virtual Enterprises, Communities & Social Networks, Dresden 2011, S. 99-108.

ken und Methoden der *Computerbasierten 3D-Visualisierung* entstammen disziplinär vor allem der Informatik – nicht zuletzt hieraus ergeben sich einige Besonderheiten und Anforderungen, die einen Blick auf Einsatzszenarien, Produktionsabläufe und Anwendungskontexten interessant scheinen lassen. Vor dem Hintergrund der inhaltlichen Ausrichtung dieses Überblicks über die Anwendung von 3D-Visualisierung liegt ein besonderer Fokus auf der Betrachtung von Anwendungsbeispielen zur Darstellung historischer militärischer Sachverhalte und insbesondere von frühneuzeitlicher Militärgeschichte.

Das Anwendungs- und Forschungsfeld

Seit einiger Zeit ist ein immer stärkeres Verschwimmen der Grenzen zwischen Spiel- und Dokumentarfilm beobachtbar, wobei sich insbesondere Dokumentarfilme hinsichtlich Narrationsmustern und betriebenem Produktionsaufwand deutlich verändert haben. Dieser Trend zur Verschmelzung von Bildungsauftrag und Unterhaltung im Sinne eines *Edutainment* als Verbindung von *Education* bzw. Bildung mit Elementen und Mitteln von *Entertainment* bzw. Unterhaltung stammt dabei ursprünglich vor allem aus den USA bzw. Großbritannien, hat sich inzwischen jedoch auf breiter Front etabliert.⁶ Doch nicht nur eine Unterscheidung der Gattungen wird zunehmend unschärfer. Einen vergleichsweise neuen Trend stellt die Unabhängigkeit von klassischen Distributionskanälen und -formaten dar. Webbasierte Videoplattformen und mobile Datenzugriffe machen Filmdarstellungen ubiquitär und selbstgesteuert verfügbar. Dies beinhaltet eine gleich zweifache Demokratisierung des Films. Zum einen ist die Verfügbarkeit eines Filmes nicht mehr

⁶ Zum Begriff des *Edutainment*: Ulrich Reinhardt, *Edutainment – Bildung macht Spaß*, Berlin 2007, insbes. S. 162 f.; Zu *Edutainment* und Film: Lisa Grözinger, Kerstin Henning, *Vom Dokumentarfilm zu hybriden Formaten. Die Auflösung von Genre Grenzen im Fernsehen*. Diplomarbeit, Stuttgart 2005. Ausgeführt wird die damit verbundene Erwartungshaltung des Zuschauers vor dem Hintergrund von 3D-Animation und CGI beispielsweise von Clack: Timothy Clack, Marcus Brittain, *Archaeology and the media*, Walnut Creek, CA 2007, S. 49 ff.

zwingend an etablierte Bewertungsinstanzen und Multiplikatoren wie Filmdistributoren, Medienförderung oder Fernsehsender gebunden.⁷ Ein anderes Phänomen betrifft die Popularisierung der Filmproduktion. Mit der flächendeckenden Verbreitung von Handycameras, Webcams sowie Computern nebst 3D-Werkzeugen und Videoschnittsoftware ist beinahe jedem die Produktion und Verbreitung von Filmen möglich, deren Qualität gegenüber professionellen Angeboten zumindest hinsichtlich der erreichbaren Ergebnisse nur wenige Einschränkungen aufweist.⁸ Dies trifft in besonderem Maße auf 3D-Animationsfilme zu, für welche eine Reihe von mit kostenfrei verfügbarer Software durchgeführter Projekte zeigen, dass schon mit vergleichsweise geringem Budget qualitativ hochwertige Filmproduktionen realisierbar sind.⁹

Anwendungen

Mit Blick auf die synthetische Herkunft derartiger 3D-Filme offenbart sich ein weiteres Phänomen. Das 3D-Modell als virtuelle Szenerie einer filmischen Abbildung ist transferierbar und multifunktional nutzbar. Im Ergebnis kommt ein und dasselbe 3D-Modell in teilweise ganz unterschiedlichen Verwendungskontexten zum Einsatz. So wurde ein virtuelles 3D-Modell der Titanic, mit Hilfe dessen der Ablauf des Auseinanderbrechens des Schiffsrumpfes wissenschaftlich untersucht wurde, auch als Basis für Dokumentarfilmaufnahmen benutzt.¹⁰ Ähnlich wurden zahlreiche Schlacht-

⁷ In der Folge sind einige ‚Hobby‘- Filme zu bedeutender Popularität gelangt: Richard MacManus, Top 10 YouTube Videos of All Time, ReadWriteWeb 2011.

⁸ Ein diesbezüglich interessantes Experiment stellt der Film *A Day in Life* (2010) von Ridley Scott dar, für welchen von Hobbyfilmern eingesandtes Material Verwendung fand. <http://www.youtube.com/user/lifeinaday> (zuletzt am 03.12.2011).

⁹ Beispielhaft sei auf einige mit der kostenfreien 3D-Software *Blender* realisierte Filme verwiesen: <http://www.blender.org/features-gallery/movies/> (zuletzt am 03.12.2011).

¹⁰ Die Finite-Elemente-Methode ist den Ingenieurwissenschaften entlehnt und dient der Simulation des Verhaltens von Materialverbänden in Kräftefeldern, beispielsweise von Gebäuden unter Windlast oder Fahrzeugkarosserien bei Kollisionen. Anders als bei den aufgezählten Animationstechniken stellt dabei

schiffe des 20. Jahrhunderts digital rekonstruiert und die entstandenen Modelle sowohl in Spiel- sowie Dokumentarfilmen abgebildet.¹¹ Daneben gewinnt die Rekonstruktion historischer Sachverhalte mittels virtueller 3D-Modelle auch als Forschungsmethode zunehmend an Bedeutung.¹² Im Gegensatz zu Spiel- oder Dokumentarfilm stellt die filmische Darstellung des Modells hier weniger originäre Zielstellung als häufig ein Nebenprodukt bspw. zur Popularisierung des Vorhabens dar.

Forschungsfeld

Analog zur Vielschichtigkeit des Anwendungsgebietes präsentiert sich auch die Forschungslandschaft zur 3D-Visualisierung historischer Sachverhalte im Film als heterogen. Während die technischen Hintergründe¹³ ebenso umfangreich dokumentiert und

weniger die optische Wirkung als vielmehr die exakte Berechnung von physikalischen Wirkzusammenhängen Ziel dar. Ein Einsatz für historische Sachverhalte erfolgte beispielsweise im Zusammenhang mit der Rekonstruktion des Untergangs der RMS Titanic. Mittels eines virtuellen 3D-Modells wurde dabei der Ablauf des Auseinanderbrechens des Schiffsrumpfes untersucht, wobei sowohl die Ergebnisse als auch eine animierte Darstellung der Kraftwirkung Eingang in einen Dokumentarfilm fanden. Zu Durchführung und Ergebnissen dieser FEM-Untersuchungen: W. H. Garzke u. a., Titanic, The Anatomy of a Disaster, A Report from the Marine Forensic Panel, in: Transactions – Society of Naval Architects and Marine Engineers 105 (1997), S. 3-59.

¹¹ Rekonstruktionen von Schiffen, v. a. aus den Weltkriegen, welche in Film-darstellungen Verwendung fanden: http://3dhistory.de/wordpress/?page_id=27 (zuletzt am 03.12.2011); Rekonstruktion eines *Dreadnought*-Schlachtschiffes <http://www.dreadnoughtproject.org/> (zuletzt am 03.12.2011).

¹² Auch wenn hier und im Folgenden mit Blick auf eine Modellerstellung terminologisch von *Rekonstruktion* die Rede sein soll, subsummiert dieser Begriff vielschichtige Qualitäten, welche von der Digitalisierung von physisch vorhandenen Objekten bis hin zur virtuellen Konstruktion von nicht mehr Existentem anhand historischer Quellen reichen. Nicht zuletzt sei darauf hingewiesen, dass hinsichtlich dieses letzten Kontextes historische Forschung immer eine hypothetische Konstruktion von Vergangenen darstellt. Hierzu auch: Ulrich Wengenroth, Was ist Technikgeschichte?, o. Ort 1998, S. 3 ff.

¹³ Eine umfassende Darstellung zum Einsatz von Computergrafik in Filmproduktionen aus Perspektive der Filmwissenschaft liefert: Barbara Flückiger, Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer, Marburg 2008. Die damit einher gehenden Paradigmenwandel der Bildgestaltung beleuchtet: Sebastian

untersucht sind wie Aspekte der Gestaltung und Wahrnehmung,¹⁴ wird eine geschichtswissenschaftliche Betrachtung zur Darstellung historischer Aspekte mittels 3D-Animation im Spielfilm in nur sehr wenigen Publikationen vorgenommen.¹⁵ Anders sieht es mit der Untersuchung historischer Darstellung für in geschichtswissenschaftlichen Kontexten entstandene Filme aus, wo Fragen historischer Authentizität, der Einbeziehung zu Grunde liegender Quellinformationen sowie Darstellungsmodi und deren Abhängigkeit von der Zielgruppe vergleichsweise häufig und kontrovers thematisiert werden.¹⁶ Bereits mehrfach verwiesen wurde auf die Bedeutung des 3D-Modells für die 3D-Animation als filmische Abbildung, entsprechend fokussieren Artikel primär eine Modellerstellung und erst in zweiter Linie eine Filmdarstellung. Projektübergreifende und generalisierende Untersuchungen zu Projektablaufen und inhaltlichen Qualitäten wissenschaftlicher historischer 3D-Visualisierungen gibt es beispielsweise aus kunsthistorischer¹⁷ sowie

Richter, Digitaler Realismus: Zwischen Computeranimation und Live-Action. Die neue Bildästhetik in Spielfilmen, Bielefeld 2008. Eine Taxonomie der technischen Prozeduren und Abläufen der Modell- bzw. Visualisierungserstellung bietet: Heidrun Schumann und Wolfgang Müller, Visualisierung, Berlin u. a. 2000. Daneben sei auf die Zeitschriften *Cinefex* und *Digital Production* verwiesen, die sich speziell mit der Thematik Spezialeffekt im Film beschäftigen.

¹⁴ Zu Perzeption und dreidimensionaler Gestaltung: James Jerome Gibson, Die Sinne und der Prozeß der Wahrnehmung, Bern [u.a.] 1982. Heidrun Schumann und Wolfgang Müller, Visualisierung, S. 110, mit Bezug auf: Robert L. Solso, Cognition and the visual arts, Cambridge, MA 1994. Einen interessanten Nebenaspekt beleuchtet Ch'ng mit einer Betrachtung der multisensorischen Einbeziehung des Betrachters in eine virtuelle Abbildung: Eugene Ch'ng, Experiential archaeology: Is virtual time travel possible?, in: Journal of Cultural Heritage 10 (2009), S. 458-470.

¹⁵ Eines von wenigen Beispielen stellt dar: Richard Kühl, „Une Année au Front“: Ein Dokumentarfilm über Jean-Pierre Jeunet am Set, in: Newsletter des Arbeitskreis Militärgeschichte e.V. 2 (2005), S. 37-39. Eine kurze Betrachtung zur Thematik liefert auch: Marnie Hughes-Warrington, History Goes to the Movies. Studying history on film, New York 2007, S. 104-107.

¹⁶ Münster, Entstehungs- und Verwendungskontexte von 3D-CAD-Modellen in den Geschichtswissenschaften (wie Anm. 5).

¹⁷ Susanne Zolper, Ist 3D-Visualisierung in der Kunstgeschichte ein Erkenntnisinstrument? Unveröffentlicht, Universität Köln 2009.

archäologischer Perspektive, wobei sich insbesondere in der Archäologie ein breiter Diskurs hinsichtlich Methodik und Anwendungskontexten entwickelt hat.¹⁸ Anders als in den Geowissenschaften¹⁹ oder der Pädagogik²⁰ stehen umfassende Klassifikationsmodelle sowie empirisch-sozialwissenschaftliche Untersuchungen zu Informations- und Wissenstransferprozessen jedoch noch aus.²¹

Einsatzgebiete

Auch wenn Grenzen zwischen Filmgenres und Entstehungskontexten in vielerlei Hinsicht und nicht zuletzt unter maßgeblichem Einfluss synthetischer und digitaler Techniken unscharf geworden sind, lassen sich grobe Einsatzgebiete und Zielstellungen insbesondere mit Blick auf die Zielstellung umreißen.

Unterhaltung

Gerade bei Spielfilmen werden Kernhandlungen häufig in historische Sachverhalte eingebettet. Entsprechend wird häufig weniger Priorität auf eine historische Akkuratease als auf eine optische Passhaftigkeit gelegt. Wesentlichen Leitgedanken bildet dabei die Frage, wie dem Betrachter eine darzustellende Epoche sowie Kultur glaubwürdig assoziierbar und erkennbar gemacht werden kann. Dabei findet eine Abbildung historischer Inhalte häufig im Sinne einer Stereotypisierung statt.²² Die inhaltlichen Qualitäten

¹⁸ Maurizio Forte, Alberto Siliotti, *Virtual Archaeology: Re-creating Ancient Worlds*, New York 1997, Thomas L. Evans, Patrick T. Daly, *Digital archaeology : bridging method and theory*, London u. a. 2006, Bernard Frischer, Anastasia Dakouri-Hild, *Beyond illustration: 2d and 3d digital technologies as tools for discovery in archaeology*, Oxford 2008.

¹⁹ Ulrike Wissen, *Virtuelle Landschaften zur partizipativen Planung: Optimierung von 3D-Landschaftsvisualisierungen zur Informationsvermittlung*, Zürich 2009.

²⁰ Robert Gücker, *Wie E-Learning entsteht: Untersuchung zum Wissen und Können im Beruf Medienautor/in*, München 2007.

²¹ Ansätze finden sich jedoch in einigen Kontroversen, beispielsweise: Mark Bowden, *Virtual Avebury revisited*, in: *Archeological dialogues* 71 (2009), S. 84-93.

²² Zur Definition des *Stereotyps*: Jörg Schweinitz, *Film und Stereotyp: eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*, Berlin 2006, S. 3-15. Eine

und Zielsetzungen derartiger Assemblages sind sehr vielschichtig und reichen von reinen Fantasiewelten bis zu glaubwürdigen Imitationen.²³ Im Unterschied zur Rekonstruktion stellt bei der fiktionalen Illustration oberstes Ziel jedoch nicht die historisch exakte, sondern die im Sinne des Films glaubwürdige Nachbildung eines Sachverhaltes dar.

Eine Funktion computergenerierter Bilder als Unterhaltungselement kann vielschichtig sein. In einer groben Struktur kann man zwischen einem Einsatz als Spezialeffekt und rein synthetischen Szenen unterscheiden. Spezialeffekte bzw. *Visual Effects* (VFX) umfassen ein breites Spektrum filmischer Tricks *von bühnentechnischen, mechanischen Effekten inklusive Pyrotechnik über optische Verfahren in der Kamera bis hin zu Techniken der Postproduktion*,²⁴ die *einen realen Bildinhalt mit künstlichen Mitteln erweitern*.²⁵ Diese sind kein digitales Phänomen, sondern bereits seit den Anfängen der Cinematographie immanenter Bestandteil der Filmproduktion.²⁶ Entsprechend stellen virtuelle 3D-Techniken häufig Ersatz oder Ergänzung für vormals analog realisierte Effekte dar. Neben eher pragmatischen Gründen wie Flexibilität, Reproduzierbarkeit und vergleichsweise kostengünstiger Umsetzung²⁷ erweitern synthetische Techniken die Darstellungsmöglichkeiten und -qualitäten durch eine weitgehende Unabhängigkeit von Raum und Physik stellenweise deutlich, was

bemerkenswerte Bibliographie zur Perspektive der Stereotypisierung von Nationen/ Regionen bietet daneben: Johannes Hoffmann, Stereotypen, Vorurteile, Völkerbilder in Ost und West in Wissenschaft und Unterricht: eine Bibliographie. Teil 3, Wiesbaden 2006.

²³ Letzteres beispielsweise für den Film *Titanic* (1997): Jody Duncan, *Titanic: Titanic Aftermath*, in: *Cinefex 72* (1997), Don Shay, *Titanic: Back to Titanic*, in: *Cinefex 72* (1997). Eine kurze Betrachtung zur Thematik: Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies* (wie Anm. 15), insbes. S. 104 ff.

²⁴ Flückiger, *Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer* (wie Anm. 13), S. 22. Ebenfalls bei Flückiger findet sich ein umfassende Kategorienschema zur Einordnung von Spezialeffekten: ebd., S. 23 f.

²⁵ Rolf Giesen, *Lexikon der Special Effects*, Berlin 2001, S. 5.

²⁶ Ausführliche Diskussion in: Flückiger, *Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer* (wie Anm. 13), S. 13 ff.

²⁷ Münster, Entstehungs- und Verwendungskontexte von 3D-CAD-Modellen in den Geschichtswissenschaften (wie Anm. 5).

mit Blick auf konkrete Anwendungskontexte noch näher betrachtet werden soll. Während VFX zumeist als Versatzstücke im Zusammenspiel mit konventionellen Filmaufnahmen zum Einsatz kommen, entstammen synthetische 3D-Animationsfilme vollständig dem Computer. Derartige Filme lösten in den vergangenen zwei Jahrzehnten zunächst klassische Zeichentrick- und Animationstechniken weitgehend ab und wiesen mit Filmreihen wie *Ice Age* (ab 2002), *Shrek* (ab 2001) oder *Ratatouille* (2007) ihre wirtschaftliche Zugkraft nach. Während diese Filme nicht zuletzt aufgrund technischer Limitationen eine wenig realistische Anmutung besaßen, entstanden in den vergangenen Jahren synthetische Szenen, deren Darstellungsqualität von realen Filmaufnahmen kaum zu unterscheiden ist. Wie James Camerons *Avatar* (2009) bereits erahnen lässt, ist in der Folge eine zunehmende Synthesisierung von Realfilmelementen zu erwarten.

Lehre und Forschung

Wesentliche Impulse zum Einsatz von 3D-Animation kommen daneben aus dem Bereich musealer Vermittlung und Lehrfilmerstellung. Dabei wurde das virtuelle Modell als Grundlage filmischer Ausgabe in seiner Funktion bis in die 1990er Jahre weitgehend als digitales Pendant zum physischen Modell und dessen Einsatz in der schulischen und universitären Ausbildung gesehen und verwendet.²⁸ Erst in den 2000er Jahren erfolgte eine Differenzierung zwischen einer Nutzung des 3D-Filmes als Abbildungsform von Forschungs-²⁹ und Dokumentationsergebnissen,³⁰ andererseits mit Blick auf eine eher populäre und zielgruppenorientierte Aufberei-

²⁸ B. J. Novitski, *Rendering real and imagined buildings: the art of computer modeling from the Palace of Kublai Khan to Le Corbusier's villas*, Gloucester, MA 1998.

²⁹ Diane Favro, *In the eyes of the beholder: Virtual Reality re-creations and academia*, in: Lothar Haselberger, Jon Humphrey, Dean Abernathy (Hrsg.), *Imaging ancient Rome: documentation, visualization, imagination : proceedings of the Third Williams Symposium on Classical Architecture*, Rome, May 20-23, 2004, Portsmouth, RI 2006, S. 321-334.

³⁰ Athanasios D. Styliadis, *Digital documentation of monuments and sites with 3D geometry and qualitative information*, PhD Thesis, Thessaloniki 1997.

tung die starke Nutzung von Spezialeffekten und einer cineastischen Bildsprache.

Die filmische Abbildung von Forschungsergebnissen steht dabei in engem Zusammenhang mit der zunehmenden Bedeutung von 3D-Modellen und Modellierung als Werkzeug in den historischen Wissenschaften.³¹ Disziplinär gehen insbesondere von Archäologie und – in geringerem Maße – der Kunstgeschichte starke Impulse aus, wobei sich insbesondere in Italien als traditionellem Zentrum archäologischer Forschung zahlreiche interdisziplinäre und international besetzte Forschungscluster zur Thematik gebildet haben.³² Dabei stellen Filmausgaben von wissenschaftlichen Modellen eher ein Nebenprodukt der eigentlichen, statischen 3D-Modellerstellung dar. Nicht zuletzt beschränkt sich die Dynamik der Darstellung häufig auf Kamerarundflüge in oder um ein 3D-Modell, da diese nur sehr wenig spezifischen Zusatzaufwand zur Filmerstellung erfordern.

Wie bereits ausgeführt, stehen dem Lehrfilme, Visualisierungen und Dokumentarproduktionen gegenüber, welche hinsichtlich des betriebenen Aufwandes und der enthaltenen Effekte kaum von Unterhaltungsproduktionen zu unterscheiden sind.³³ Die damit aufgeworfene Frage nach der Optik einer grafischen Ausgabe wird aktuell im wissenschaftlichen Diskurs häufig thematisiert, wobei mit Blick auf die Zielgruppe für den wissenschaftlichen Diskurs tendenziell eine schematische Darstellung empfohlen wird, während für eine Popularisierung ein hoher Grad an Realismus geboten erscheint.³⁴

³¹ Zu Struktur und Spezifika des Anwendungsgebietes: Münster, Entstehungs- und Verwendungskontexte von 3D-CAD-Modellen in den Geschichtswissenschaften (wie Anm. 5), S. 99-108.

³² Sander Münster, Thomas Köhler, 3D modeling as tool to reconstruct historic items (Vortrag) – Visual Learning Conference, Budapest, Dec. 1-2, 2011, Budapest 2011.

³³ Beispielsweise der Kurzfilm *Animated History of Poland* (2010): Jan Bruhnke, High-Speed-History, in: Digital Production Sonderausgabe (2010), S. 48-49.

³⁴ Eng mit diesem Diskurs ist eine Debatte zum Umgang mit wissenschaftlicher Unschärfe in der Modelldarstellung verknüpft. Dazu: Münster, Entstehungs-

Abläufe – Datenbasis, Modellerstellung, Ausgabe

Die technischen Abläufe zur Erstellung von 3D-Visualisierungen sind seit über einem Jahrzehnt in den Grundzügen unverändert.³⁵ Allerdings haben sich sowohl Qualität als auch Werkzeuge deutlich verändert, was nicht zuletzt anhand neuer Technologien der Bildgenese³⁶ aber auch dem Bedeutungszuwachs internetbasierter, interaktiver Präsentationsformen deutlich wird.³⁷ Daneben haben sich auch Teamgrößen und Arbeitsteilung deutlich verändert, so dass gerade bei größeren Produktionen eine Vielzahl hochspezialisierter Akteure in ihrer Arbeit koordiniert werden muss.³⁸

Die wesentlichen Schritte des Entstehungsprozesses einer 3D-Visualisierung stellen die Bereitstellung einer Datengrundlage, die Erstellung eines virtuellen Modells mit den Teilschritten Modellierung, einer Beschreibung der Oberflächeneigenschaften, Animation und Beleuchtung sowie dessen Ausgabe bzw. Berechnung dar.³⁹ Die Abläufe der Modellerstellung werden in einer ganzen Reihe von Publikationen thematisiert und unterscheiden sich hinsichtlich einer Schrittfolge auch vor dem Hintergrund historischer Visualisierung nur wenig.⁴⁰

und Verwendungskontexte von 3D-CAD-Modellen in den Geschichtswissenschaften (wie Anm. 5), S. 8 f.

³⁵ Maic Masuch, Virtual Reconstruction of Medieval Architecture, in: Nadia Magnenat-Thalmann, Daniel Thalmann (Hrsg.), Computer Animation and Simulation'99: Proceedings of the Eurographics Workshop in Milano, Italy, September 7-8, 1999, Wien 1999, S. 87- 90, Christian Begand, Virtuelle 3D-Rekonstruktionen historischer Gebäude, Hamburg 2004.

³⁶ Beispielsweise das Berechnungsmodell der *Radiosity*: Greg Ward Larson, Rendering with radiance : the art and science of lighting visualization, Davis, CA 2003.

³⁷ Anna Erving, Petri Rönholm und Milka Nuikka, Data integration from different sources to create 3D virtual model, in: Fabio Remondino, Sabry El-Hakim und Lorenzo Gonzo (Hrsg.), 3D-ARCH 2009, Zürich 2009.

³⁸ Jeremy Birn, Digital lighting & rendering, Berkeley, CA 2006, S. 381 ff.

³⁹ U. a. Flückiger, Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer (wie Anm. 13), S. 25; sowie Schumann, Müller, Visualisierung (wie Anm. 13).

⁴⁰ Generell: Stanislav Glazov, Production Pipeline, in: Digital Production 4 (2010), S. 84-87; n. b. (1998), Visualization Pipeline, <http://www.cg.tuwien.ac.at/studentwork/VisFoSe98/pet/ger/pipeline.htm> (zuletzt am 03.12.2011).

Neben Techniken zur Erstellung und Abbildung von 3D-Modellen kommt auch den durch digitale Verfahren deutlich erweiterten Möglichkeiten bzw. vereinfachten Abläufen bei der Zusammenfügung verschiedener Inhalte zu einem Szenenbild eine besondere Bedeutung zu. Dieses sogenannte *Compositing* ermöglicht es, reale Akteure glaubwürdig in computergenerierte Hintergründe einzufügen oder gefilmte Kampfhandlungen mit computergenerierten Effekten anzureichern. Dieser Schritt des Zusammenfügens der Inhalte geschieht zumeist im zeitlichen Nachgang der eigentlichen Dreharbeiten, sodass während der Dreharbeiten ein Handeln der Schauspieler zum Teil ohne umgebende Szenerie oder – wie im Falle der computergenerierten Figur Gollum in der Filmtrilogie *Herr der Ringe* – ohne Handlungspartner geschieht.⁴¹

Die Daten bzw. Quellenbasis

In einem ersten Schritt findet die Auswahl und Aufbereitung von Daten bzw. Quellen statt, anhand derer ein virtuelles Modell erstellt wird.⁴² Dabei kommt insbesondere Orthoprojektionen wie Grund- und Aufrissen sowie Bildmedien eine besondere Bedeutung zu.⁴³ Während die Zusammensetzung und Einbeziehung von Quellinformationen, Analogieschlüsse sowie Modelllogik im Fall wissenschaftlicher Modellierung zumindest im Ideal transparent

Spezifisch für historische Sachverhalte: Sorin Hermon, Reasoning in 3D: A critical appraisal of the role of 3D modelling and virtual reconstructions in archaeology, in: Bernard Frischer; Anastasia Dakouri-Hild (Hrsg.), Beyond illustration: 2d and 3d digital technologies as tools for discovery in archaeology, Oxford 2008: S. 36-45, S. 39 ff.

⁴¹ Für welche im Übrigen bei den Dreharbeiten extra ein menschlicher Schauspieler als ‚Platzhalter‘ eingesetzt wurde, um den anderen Darstellern ein Gegenüber zu bieten. Dieser wurde dann im Nachgang durch die digitale Figur ersetzt. Jody Duncan, The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring: Ring Masters, in: Cinefex 89 (2002). Generelle Betrachtung zur Thematik: Sebastian Richter, Digitaler Realismus: Zwischen Computeranimation und Live-Action. Die neue Bildästhetik in Spielfilmen, S. 79 ff.

⁴² Favro, In the eyes of the beholder: Virtual Reality re-creations and academia (wie Anm. 29).

⁴³ Masuch, Virtual Reconstruction of Medieval Architecture (wie Anm. 35). Marc Grellert, Synagogues in Germany: a virtual reconstruction, Basel u. a. 2004.

und nachvollziehbar sein sollte,⁴⁴ sind derartige Aspekte jenseits wissenschaftlicher Kontexte kaum dokumentiert.

Die aus Sicht des Historikers wichtigste Kategorie der historischen Quellen stellt eine unvollständige, subjektive und einem zeitlichen und kulturellen Bias unterworfenen Datenbasis dar,⁴⁵ welche für eine 3D-Modellierung zunächst erschlossen werden muss. Die darin enthaltenen Informationen wurden ursprünglich zumeist zu anderen Zwecken erstellt und sind in vielen Fällen nicht mehr reproduzier- oder prüfbar. Dieser immanenten ‚Unschärfe‘ und Unvollständigkeit der Datenbasis gegenüber steht der Anspruch einer 3D-Visualisierung, für eine kohärente Abbildung komplexer Informationen zu benötigen und diese gleichwertig nebeneinander zu stellen. So bedarf es beispielsweise zur Darstellung einer antiken Säule nicht nur der überlieferten Information der ‚Höhe‘ sondern auch eines Durchmessers und zur Erkennbarkeit einer mindestens stilisierten Kapitell- und Plinthendarstellung.

Daneben sind gerade von historischen Artefakten und Bauten häufig physische Überreste oder physische Vorlagen vorhanden, welche erfasst und digitalisiert werden können. Hinsichtlich der Art von Quellenmaterial kann eine Unterscheidung zwischen bildbasierten Quellen und Datenquellen getroffen werden. Während Fotografien und Zeichnungen als Vorlage für eine manuelle Digitalisierung bzw. Modellerstellung dienen, liefern Datenquellen wie 3D-Scanverfahren oder Photogrammetrie bereits originär digitale Geometrieinformationen.⁴⁶

⁴⁴ Stéphane Potier, Jean Louis Maltret, Jacques Zoller, Computer graphics: assistance for archaeological hypotheses, in: *Automation in Construction* 9 (2000), S. 117-128.

⁴⁵ E. Opgenoorth, *Einführung in das Studium der neueren Geschichte*, Paderborn 1997. Sowie beispielhaft für das historische Bild als Quelle: C. Hamann, *Visual history und Geschichtsdidaktik: Beiträge zur Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung*, Berlin 2007, S. 68.

⁴⁶ Speziell einer Erfassung digitaler Bestandserfassung von großräumigen Geländeinformationen dienen die Techniken der Photogrammetrie. Diese umfassen beispielsweise Lasereinsmessung, Luftbildererkennung oder Stereofotoerkennung und dienen der Gewinnung von 3D-Informationen aus Bildinformationen.

Eine dritte Kategorie von Quelldaten stellt die der Analogieschlüsse dar. Während derartige Rückschlüsse aufgrund der Logik von Architektursystemen oder dem Vergleich mit ähnlichen, historischen Artefakten im Fall wissenschaftlicher Bearbeitung dem Füllen von Lücken im Quellebestand dienen, ermöglichen diese auch die Extrapolation und Genese glaubwürdiger Versatzstücke im Unterhaltungsfilm – etwa kohärenten historischen Stadtlandschaften.

Die Modellerstellung

Kernstück einer 3D-Visualisierung ist die Erstellung eines virtuellen Modells. Per definitionem ist ein Modell *die (vereinfachte) Nachbildung eines Originalsystems* und muss *dem Originalsystem im Hinblick auf den Zweck seiner Realisierung jedoch hinreichend ähnlich* sein.⁴⁷ Hinsichtlich eines Zwecks beschreibt Stephan das Modell als *methodisches Instrument zum Generieren von Erkenntnis*.⁴⁸ Entsprechend des Verwendungszwecks und dem Grad der Maßhaltigkeit wird bei

Derartige Techniken eignen sich daneben auch zur Erfassung von singulären Objekten und bieten damit den Ausgangspunkt einer 3D-Digitalisierung. Hierzu: David Koller, Jennifer Trimble, Tina Najbjerg, Natasha Gelfand und Marc Levoy, *Fragments of the city: Stanford's Digital Forma Urbis Romae Project*, in: Lothar Haselberger, Jon Humphrey, Dean Abernathy (Hrsg.), *Imaging ancient Rome : documentation, visualization, imagination: proceedings of the Third Williams Symposium on Classical Architecture, Rome, May 20-23, 2004*, Portsmouth, RI 2006, S. 237-252, Vesna Stojakovic, Boran Tepavcevic, *Optimal methods for 3d modeling of devastated architectural objects*, in: Fabio Remondino, Sabry El-Hakim, Lorenzo Gonzo (Hrsg.), *3D-ARCH 2009*, Zürich 2009.

⁴⁷ Thomas Sauerbier, *Theorie und Praxis von Simulationssystemen: eine Einführung für Ingenieure und Informatiker; mit Programmbeispielen und Projekten aus der Technik*, Braunschweig u. a. 1999, S. 18; Racha Chahrour, *Integration von CAD und Simulation auf Basis von Produktmodellen im Erdbau*, Kassel 2006, S. 13. Die bezogene Modelltheorie geht dabei auf Stachowiak zurück: Herbert Stachowiak, *Allgemeine Modelltheorie*, Wien u. a. 1973. Eine ausführliche Diskussion des Modellbegriffs findet sich bei Philine Warnke, *Computersimulation und Intervention. Eine Methode der Technikentwicklung als Vermittlungsinstrument soziotechnischer Umordnungen*, Darmstadt 2002.

⁴⁸ Peter F. Stephan, *Denken am Modell*, in: Bernhard E. Bürdek (Hrsg.), *Der digitale Wahn*, Frankfurt/M. 2001, S. 109-129, S. 113.

virtuellen 3D-Modellen zwischen ‚optisch genauen‘ VR und numerisch korrekten CAD-Modellen unterschieden.⁴⁹ Ähnlich wie reale Objekte definiert sich ein 3D-Modell über eine Vielzahl von Eigenschaften. Neben einer geometrischen Form besteht es aus bestimmten Materialien, besitzt physikalische Eigenschaften und ist gegebenenfalls zeitlichen Veränderungen unterworfen.

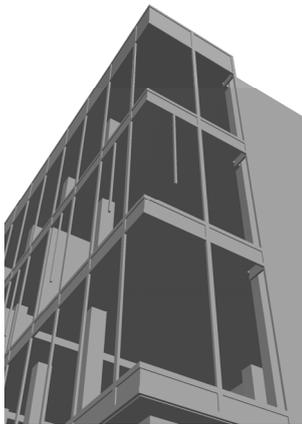


Abb. 1:
Geometrische Form



Abb. 2:
Geometrische Form
und Ausleuchtung



Abb. 3:
Geometrische Form,
Ausleuchtung und
Materialzuweisung

Geometrische Form

Ausgangspunkt der manuellen Geometrieerstellung stellt zumeist ein Gerüst orthogonaler Bildprojektionen wie Grund- oder Aufrissen dar, aus welchen sich geometrische Informationen wie Maße und Größenverhältnisse unverzerrt übernehmen lassen. Das eigentliche, dreidimensionale Modell entsteht hier zumeist aus zwischen Eckpunkten oder Linienzügen aufgespannten Flächen, den sogenannten *Polygonen*.⁵⁰ Aus diesen werden sämtliche geometrischen Objekte in der Szene zusammengesetzt. In Abhängigkeit

⁴⁹ Jürgen Albrecht, Grundlagen der Modelltechnik: Digitaler 3D-Modellbau, Halle 1998. André Stork, Effiziente 3D-Interaktions- und Visualisierungstechniken für benutzerzentrierte Modellierungssysteme, Darmstadt 2000.

⁵⁰ Als generelle Einführung zum Thema: Michael Mortenson, Geometric Modeling, New York 2006.

vom Entstehungs- und Verwendungskontext existieren eine ganze Reihe von Automatisierungsansätzen und -werkzeugen.⁵¹ Damit lässt sich die Digitalisierung von physisch vorhandenen Objekten optimieren und sich der damit verbundene Aufwand reduzieren.⁵² Gerade für Spielfilmszenarien findet daneben die sogenannte parametrische Modellierung Anwendung. Dabei werden Objekte nicht mehr einzeln anhand von Vorlagen konstruiert, sondern anhand von Regelwerken automatisch generiert. Solche parametrischen Modelle kommen beispielsweise bei der Erstellung von großräumigen Städten oder Militärtruppen zum Einsatz, deren Ziel nicht die exakte Reproduktion eines historischen Vorbildes, sondern die effiziente und glaubwürdige Darstellung von heterogenen Massen darstellt.⁵³

Materialien und Oberflächen

Neben der Form sowie zeitlicher Veränderung prägen die Optik von Oberflächen und deren Ausleuchtung wesentlich unsere visuelle Wahrnehmung. Zur Realisierung von Oberflächen werden diese zumeist anhand des Zusammenspiels von einzelnen Eigenschaften nachgebildet. So besitzen glasartige Oberflächen neben Transparenz häufig auch eine spiegelnde Oberflächenanmutung, ebenso zeigen sich bei einer Beleuchtung dieser Oberflächen charakteristische Glanzlichter. Gerade in Verbindung mit realen Sze- nenelementen wie beispielsweise ‚echten‘ Schauspielern stellt das Ausleuchten virtueller Szenen ein diffiziles Problem dar (Abb. 44). So reagiert die menschliche Wahrnehmung sehr empfindlich auf fehlerhafte Schatten oder unterschiedliche Lichtstimmungen. Ent-

⁵¹ Martin Schneider, Michael Guthe, Reinhard Klein, *Real-time Rendering of Complex Vector Data on 3d Terrain Models*, Berlin 2005.

⁵² George Pavlidis u. a., *Methods for 3D digitization of Cultural Heritage*, in: *Journal of Cultural Heritage* 8 (2007), S. 93–98.

⁵³ Zur teilautomatisierten Erstellung des im Spielfilm *Prince of Persia* eingesetzten historischen Stadtmodells: Barbara Robertson, *VFX wie Sand am Meer*, in: *Digital Production* 4 (2010), S. 110-117. Ein Werkzeug zur teilautomatisierten, parametrischen Rekonstruktion von Burganlagen stellen Gerth et.al. vor: Björn Gerth, René Berndt, Sven Havemann und Dieter W. Fellner, *3D Modeling for Non-Expert Users with the Castle Construction Kit v0.5*, Pisa 2005.

sprechend aufwändig wird bei solchen *Compositings* Lichtstimmung und Umgebung am realen Drehort eingefangen und anhand von Fotografien im 3D-Modell virtuell nachgebildet, ebenso müssen gegenseitige Schattenwürfe virtueller und realer Elemente berücksichtigt und beispielsweise beim Dreh mit Platzhalter-Objekten nachgestellt werden.⁵⁴

Animation

Im Gegensatz zum statischen Bild bilden dynamische Medien wie bspw. Filme eine zeitliche Veränderung ab. Derartige Zustandsänderungen wie Bewegungen oder Effekte sind im virtuellen 3D-Raum prinzipiell beliebig oft wiederholbar und nicht durch physikalische Gesetze limitiert. Insbesondere durch letzteres steht als Anforderung, Animationen und Modelle glaubwürdig wirken zu lassen.



Abb. 4:
Compositing als Zusammenfügung von realen und virtuellen Bildbestandteilen



Abb. 5:
Partikelsystem zur Darstellung flutender Tauchtanks eines Typ VII U-Boots

Bei der – noch immer am häufigsten eingesetzten – klassischen *Keyframe*-Animation definiert der Animator manuell Anfangs- und Endzustand einer zeitlichen Entwicklung, beispielsweise in Form von Ausgangs- und Endposition eines Objektes. Demgegenüber stellen scheinbar einfache Naturphänomene wie die Darstellung

⁵⁴ Birn, *Digital lighting & rendering* (wie Anm. 38), S. 374 ff.

bewegter bzw. stürmischer Wasseroberflächen aber auch Schneemassen und Feuer immens schwierig nachzubildende Objekte dar.⁵⁵ Lösungsansatz stellt die Betrachtung und digitale Modellierung von derartigen Phänomenen als riesige Zahl sich innerhalb bestimmter Freiheitsgrade individuell verhaltender Teilchen bzw. *Partikel* dar. In der Folge operieren derartige digitale *Partikelsysteme* (Abb. 45) ähnlich der prozeduralen Modellierung nicht mehr mit einzeln manuell animierten Objekten, sondern anhand von Regelwerken.

Einen ähnlichen Spezialisierungsgrad hat die Nachbildung von Charakteren bzw. Charakterverhalten erreicht. Um ‚menschliches‘ Aussehen und Verhalten künstlicher Charaktere als glaubwürdig zu empfinden, stellt die menschliche Wahrnehmung harte Anforderungen an deren Antropomorphismus.⁵⁶ Ohnehin gehört die Simulation realistischer Bewegungsabläufe schon aufgrund der Vielzahl unterschiedlicher Teilbewegungen zu den schwierigsten Aufgaben der Animation. Lösungsansätze stellen hier die Aufzeichnung und Übertragung der Bewegungen realer menschlicher Akteure, das sog. *Motion-Capturing* (Abb. 4), auf die virtuellen Charaktere dar.⁵⁷ Während dies für Massenszenen gute Resultate liefert, wirken derartige Simulationen in Nahaufnahmen aufgrund der beschriebenen Komplexität des realen Vorbilds jedoch häufig unglaubwürdig. In

⁵⁵ Flückiger, Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer (wie Anm. 13), S. 132 ff., Technische Ansätze zur Simulation von Schneemassen sowie zur Beschneigung von Objekten liefert: Nils von Festenberg, Schnee, der auf Kanten fällt. Diffusive Oberflächenerzeugung zur Beschneigung virtueller Welten, Saarbrücken 2011.

⁵⁶ Ein diesbezüglich bemerkenswertes Phänomen stellt das sogenannte *Uncanny Valley* dar, welches darauf verweist, dass ein Zusammenhang zwischen Antropomorphismus bzw. ‚Menschlichkeit‘ von Verhalten und Aussehen und deren Akzeptanz durch einen menschlichen Betrachter keineswegs linear verläuft. Masahiro Mori, The Uncanny Valley, in: *Energy* 7 (1970), S. 33-35.

⁵⁷ Béla Beier, Auf Mimikjagd, in: *Digital Production* 5 (2010), S. 40-41. Sowie: Richter, Digitaler Realismus: Zwischen Computeranimation und Live-Action. Die neue Bildästhetik in Spielfilmen (wie Anm. 13), S. 133 ff.

den letzten Jahren haben sich daher hybride Anwendungsmuster entwickelt, die auf eine Kombination beider Techniken setzen.⁵⁸



Abb. 6:
Durch Motion Capturing erfasste
Messpunkte eines Schauspielers



Abb. 7:
Regelbasierte Animation eines
Prozessionszuges mittels Crowd-
Simulation

Für eine filmische Darstellung wird das virtuelle Modell nebst seiner zeitlichen Veränderungen durch eine virtuelle Kamera aufgenommen. Die eigentliche Genese bzw. Berechnung einer Film- ausgabe wird dabei *Rendering* genannt. Mittels mathematischer Algorithmen werden anhand der definierten Eigenschaften des 3D-Modells zweidimensionale bzw. stereoskopische Ansichten berechnet.⁵⁹

Anwendungskontexte – Militärtechnik, militärische Bauwerke und Handlungen

Eine stimmige Strukturierung und Abgrenzung von Anwendungskontexten ist schon aufgrund der schier Masse und Vielschichtigkeit nur begrenzt erfolgversprechend. Einen möglichen Ansatz liefert dabei Flückiger, welche hinsichtlich Zeitpunkt und Ortes der

⁵⁸ Nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Computerspielentwicklung wurden hieraus komplexe Programme entwickelt, welche sowohl Bewegungsbibliotheken als auch Verhaltensregelwerke enthalten. Brandon Boyer, Product: Grand Theft Auto IV Using NaturalMotion's Euphoria, in: Gamasutra 2007-06-29 (2007).

⁵⁹ Hierzu: Birn, Digital lighting & rendering (wie Anm. 38), insbes. Kap. 9.

Verwendung von 3D-Techniken in der filmischen Darstellung unterscheidet – namentlich ‚vor‘ oder ‚in‘ der Kamera sowie im Rahmen des *Compositings*.⁶⁰ Wie Flückiger selbst bemerkt, ist diese Struktur jedoch nicht frei von Redundanzen und Überlappungen, ebenso ist mit Blick auf die Strukturierung anhand filmischer Verwendung bemerkenswert, dass der Einsatz von 3D-Visualisierung nicht in jedem Fall auch eine filmische Einbindung des Ergebnisses zum Ziel hat. Vielmehr finden diese Techniken beispielsweise auch in Form sogenannter *Previz bzw. virtueller Szenentests* im Vorfeld einer Filmaufnahme Verwendung, bei welchen die beabsichtigten Szenenabläufe hinsichtlich ihrer Wirkung und ihres Zusammenspiels getestet werden.⁶¹

Ein Blick auf Anwendungskontexte soll daher weniger eine Taxonomie als vielmehr eine beispielhafte Darstellung einzelner Einsatzgebiete zum Ziel haben. Vor dem Hintergrund des Betrachtungsgegenstandes computergenerierter Filmdarstellungen militärischer Sachverhalte stellt ein wesentliches Anwendungsgebiet die Rekonstruktion bzw. Konstruktion von militärischen Entitäten als virtuelle Szenerie dar. Ein weiteres Szenario umfasst die Darstellung militärischer Aktion – sei es mit Blick auf animierte Massendarstellungen, pyrotechnische Effekte oder physikalische Phänomene. Wie bereits ausgeführt, verschwimmen Grenzen dabei aber nicht nur zwischen Genres sondern durch die übergroße Bedeutung und Multifunktionalität des digitalen Modells im Produktionskontext auch mit Blick auf die Sinnhaftigkeit einer starren Unterscheidung zwischen Zielmedien. Ähnlich lässt der dürftige Forschungsstand zum Einsatz in der Unterhaltungsindustrie den Blick auch auf die ungleich größere Publikationsbasis zum wissenschaftlich-akademischen Einsatz ratsam erscheinen.

Militärische Bauwerke und Militärtechnik als digitale Szenerie

Die virtuelle Rekonstruktion bzw. Konstruktion von Bauwerken und Großgeräten gehört zweifellos zu den Hauptanwendungs-

⁶⁰ Flückiger, *Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer* (wie Anm. 13), S. 25.

⁶¹ Ebd., S. 236 f.

gebieten von 3D-Visualisierungstechniken. Mit Blick auf filmische Anwendung stellen derartige Artefakte häufig virtuelle Kulissen bzw. eine virtuelle Erweiterung eines räumlich begrenzten Drehortes dar. Derartige Effekte zur Vortäuschung großräumiger Bauwerke, Geräte oder ganzer Landschaften wurden vormals mit der Erstellung von – zumeist maßstäblich verkleinerten – Modellen oder in die Szene gemalten Hintergründen (sog. *Matte-Paintings*) erreicht. Mittels virtueller 3D-Techniken lassen sich die Nachteile beider Verfahren, namentlich die räumliche Begrenztheit des Modells und die starre Szenerie des gemalten Hintergrunds, weitgehend eliminieren. Entsprechend hat sich die Darstellung von gigantischen Strukturen in rasanten Kamerafahrten zu einem der Standardelemente moderner Filmsprache entwickelt. Insbesondere fantastische und futuristische Filme haben mittels Computergenese Objekte von schier aberwitzigen räumlichen Dimensionen geschaffen, beispielsweise in den Filmen *Matrix* (1999) oder *Prince of Persia* (2010). Das digitale Paradigma einer verlustfreien Kopie ermöglicht gerade für identische Strukturen aufwandslos eine quasi beliebige Reproduktion und damit, wie auch die bereits angesprochenen parametrischen Algorithmen zur wiederholungsfreien Modellgenese, eine zumindest theoretisch unbegrenzte räumliche Ausdehnung. Mit Blick auf den Untersuchungsgegenstand historischer militärischer Darstellungen sind Gegenstand vor allem Objekte mit großen räumlichen Dimensionen oder feiner Detailgrade, namentlich Bauwerke wie Wehranlagen, Städte und Landschaften aber auch militärtechnische Großgeräte.

Burg- und Festungsanlagen

Die überwiegende Zahl der bisher erfolgten Rekonstruktionen und filmischer Abbildungen von Burg- und Festungsanlagen hat frühere oder auch spätere Epochen als die frühe Neuzeit zum Betrachtungszeitraum. So beschäftigten sich zahlreiche wissenschaftliche Projekte mit der Rekonstruktion und filmischen Abbildung

mittelalterlicher Burganlagen,⁶² ebenfalls häufig und mit verschiedensten Zielstellungen werden Befestigungsanlagen der Weltkriege digital rekonstruiert.⁶³ Neben diesen eher realistischen Rekonstruktionen werden pseudohistorische Festungsanlagen häufig auch in fantastischen Unterhaltungsfilmern als virtuelle 3D-Modelle erstellt und eingesetzt.⁶⁴ Wie bereits ausgeführt, verfügen diese Wehrbauten, wie beispielsweise die Anlage Minas Tirith in *Die Rückkehr des Königs* (2003),⁶⁵ zumeist über riesige Dimensionen.. Eine von wenigen filmischen Abbildungen von frühneuzeitlichen Militärbauten stellt die Rekonstruktion des frühneuzeitlichen Bauzustandes der Festung Dillenburg im Zuge eines Projektes der Universität Siegen dar. Dabei wurde zur musealen Filmpräsentation ein synthetischer 3D-Überflug erzeugt, welcher sich auf eine Kameraanimation als dynamisches Element beschränkt.⁶⁶

Rekonstruktion und Konstruktion von Städten

Bereits ausgeführt wurde, dass die automatisierte Genese von riesigen Stadtmodellen zu den Paradedisziplinen parametrischer Modellerstellung gehört und entsprechend häufig praktische Anwendung bei der Erstellung von virtuellen Szenerien findet.⁶⁷ Neben derartigen generischen Städten, welche zumeist ‚nur‘ eine

⁶² Bspw. im Rahmen des Rekonstruktionsprojektes Moderne Erforschung und Präsentation von Burgen: <http://www.deutsche-burgen.org/modelle/index4.htm> (zuletzt am 04.12.2011).

⁶³ Beispielsweise vor dem Hintergrund des ersten Weltkrieges: *Mathilde – eine große Liebe* (2004).

⁶⁴ Als Beispiel einer derartigen Ergänzung: Sabine Hatzfeld, Viel Wirbel um VFX, in: *Digital Production 2* (2011), S. 50-52, insbes. S. 52.

⁶⁵ Darüber hinaus stellt die genannte Szenerie ein interessantes Beispiel für Problemstellungen und betriebenen Aufwand zur Verknüpfung von realen und virtuellen Schauspielern sowie realen und virtuellen Kulissen dar. Hierzu: Joe Fordham, *The Lord of the Rings: The Return of the King. Journey's End*, in: *Cinefex 96* (2004); Flückiger, *Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer* (wie Anm. 13), S. 248 f.

⁶⁶ Severin Todt, Christof Rezk-Salama und Andreas Kolb, *Virtuelle Rekonstruktion und Interaktive Exploration der Schlossanlage Dillenburg*, Siegen 2009.

⁶⁷ Beispielhaft: M. Dikaiakou, Andreas Efthymiou, Yiorgos Chrysanthou, *Modeling the Walled City of Nicosia*, Brighton 2003.

mit Blick auf Epoche und Region glaubwürdige Stadtkulisse bieten sollen, haben zahlreiche Projekte die möglichst authentische Rekonstruktion und filmische Abbildung eines spezifischen historischen Stadtzustandes zum Thema. Beispiele dafür stellen die Rekonstruktion und Visualisierung der Stadt Dresden um 1756,⁶⁸ Duisburgs um 1566⁶⁹ sowie des Wiener Karlsplatzes in zwölf Zeitschnitten dar.⁷⁰ Ziel derartiger Stadtvisualisierungen ist vor allem die Vermittlung von städtebaulichen Raumeindrücken. Während das Dresdner Stadtmodell als monumentales 360°-Panorama in einem Ausstellungsgebäude beherbergt war, kann das Duisburger Modell als Teil einer interaktiven, virtuellen Ausstellung im Internet abgerufen werden.⁷¹ Eine Mischform stellen die Wiener Modelle und die daraus entstandenen Animationen dar, welche im Rahmen einer Ausstellung virtuell präsentiert wurden. Mit Blick auf den Topos Militärgeschichte fanden in allen drei Fällen Anlagen der Stadtbefestigung wie Stadtmauern, Tore und Gräben sowie Geschützstellungen Eingang in die Modelle, wobei eine Darstellung dabei nicht explizit, sondern vielmehr vor dem Hintergrund des integralen Bestandteils des frühneuzeitlichen Stadtbildes erfolgte. Das sich derartige Stadtmodelle jedoch nicht nur zur musealen Darstellung eignen, sondern zur wissenschaftlichen Analyse von realisierten oder hypothetischen Verteidigungsstrategien und -systemen bieten, zeigt die Nachbildung der Verteidigungsanlagen der Stadt Lissabon im Portugiesisch-Französischen Krieg 1808/1811.⁷² Am digitalen Modell wurden dabei Kommunikationswege,

⁶⁸ Das Panoramabild *Dresden 1756* wurde in den Grundzügen anhand eines 3D-Modells ausgeführt. Eine eigentliche Ausarbeitung fand dann mittels eines computerunterstützten Collage-Stils statt. Hierzu: Asisi Visual Culture GmbH, 1756 Dresden – Dem Mythos auf der Spur, Berlin 2009.

⁶⁹ Volker Herrmann und Thomas Jdrzejak, *Hafen, Pfalz- und Bürgerstadt – Visualisierungen zu Duisburg im Mittelalter*, 2008.

⁷⁰ <http://www.wien-vienna.at/karlsplatz2.php> (zuletzt am 03.12.2011).

⁷¹ <http://www.duisburg1566-3d.de/3dmodell.html> (zuletzt am 03.12.2011).

⁷² Helena Rua, *A Contribution to the Study of the Defence of the City of Lisbon: the Peninsular Wars*, in: *Computer Applications to Archaeology 2009* Williamsburg, Virginia, USA. March 22-26, 2009 (2009).

Marschrouten, Sichtbeziehungen und Verteidigungslinien analysiert und dabei Hypothesen zum Ablauf des Feldzuges geprüft.

Militärtechnik

Insbesondere militärische Großgeräte wie Kriegsschiffe, Flugzeuge oder Panzer werden häufig und mit unterschiedlichen Zielsetzungen als 3D-Modelle nach- und in 3D-Animationen abgebildet, wobei insbesondere Schlachtschiffe des 20. Jahrhunderts ein beliebtes Rekonstruktionsobjekt sind. Bekannte Beispiele dafür stellen die computergenerierten Sequenzen in den Filmen *Pearl Harbour* (2001) sowie *Australia* (2008) dar. Während im 2001 gedrehten Spielfilm *Pearl Harbour* noch ein vergleichsweise großer Teil der Szenen mit realen Schiffen nachgestellt wurde und im Wesentlichen nur Explosions- und Zerstörungsszenen digital entstanden,⁷³ entstammt die gesamte Flotte von *Australia* dem Computer.⁷⁴ Insbesondere die dynamische Interaktion der detailreichen und im realen Vorbild äußerst komplexen Einheiten mit Wasserbewegungen, Gischt und Wind stellen sowohl für die herkömmliche Tricktechnik als auch die digitale 3D-Animation immense, wenngleich unterschiedliche Herausforderung dar. So wurden für den Fernsehfilm *Das Boot* von 1979 zahlreiche Innen- und Außenmodelle teilweise in Originalgröße gebaut und im Fall des Innenraummodells hydraulisch animiert.⁷⁵ Wie der Autor anhand eines ähnlichen Visualisierungsprojektes nachvollziehen konnte, war die Modellierung des computergenerierten U-Boots in *The Curious Case of Benjamin Button* (2008) im Vergleich dazu vermutlich deutlich weniger aufwendig.⁷⁶ Wie bereits ausgeführt stellt demgegenüber jedoch die Integration scheinbar trivialer Naturphänomene wie einer Was-

⁷³ Barbara Robertson, Ausgeklügelte Extreme, in: Digital Production 4 (2010), S. 36-39, insbes. S. 36 f.

⁷⁴ Thomas J. McLean, Australia: Sweeping VFX for a Luhrmann Epic. Animation World Networks (2008), S. 3.

⁷⁵ Wolfgang Petersen, Das Boot – The Making Of (Film), 1994. Ein ähnliches Beispiel stellen die anhand von Modellbauten realisierten Schiffsszenen in Emmerichs *Der Patriot* dar: n.b., Der Patriot, in: Arri News 9 (2000), S. 26-28.

⁷⁶ Jody Duncan, The Curious Case of Benjamin Button: The Unusual Birth of Benjamin Button, in: Cinefex 116 (2009).

serbewegung eine bedeutende Herausforderung für die 3D-Animation dar.⁷⁷

Thematisch sind neben den Weltkriegen auch Schiffe der amerikanischen Sezessionskriege Topoi virtueller 3D-Rekonstruktionen und filmischer Umsetzungen, wenngleich diese eher aus akademischer Sicht und zur musealen Verwendung erfolgten. Verwiesen sei diesbezüglich auf das Beispiel der CSS *Alabama*, eines 1862 erbauten Handelsstörers der konföderierten Streitkräfte. Das Schiff stellte dabei Gegenstand eines interdisziplinären Digitalisierungs- und Rekonstruktionsprojektes dar.⁷⁸ Da Teile des Schiffes noch erhalten sind, lag eine Zielsetzung hier vorwiegend in einer Erfassung, Kartierung und Dokumentation der noch vorhandenen Schiffsteile. Entsprechend kamen hierbei vor allem fotogrammetrische Verfahren der Datenerfassung zum Einsatz.⁷⁹ Nicht zuletzt aufgrund der Renaissance des Piratenfilms wurden daneben zahlreiche Schiffe des 18. Jahrhunderts digital nachgebildet und in Unterhaltungsfilmen wie der *Piraten der Karibik*-Reihe eingesetzt.⁸⁰

Für 3D-Rekonstruktionen und filmische Darstellungen von Militärtechnik der frühen Neuzeit sind hingegen nur für wenige Beispiele ausgeführt. Eines dieser Beispiele für die Erstellung und Verwendung eines digitalen Schiffsmodells liefert der Kurzfilm *De*

⁷⁷ Sabine Hatzfeld, Sonderpreis für ScanlineVFX, in: Digital Production Sonderausgabe (2010), S. 42-44.

⁷⁸ Laurence G. Hassebrook, Charles J. Casey, Walter F. Lundby, Non-Contact Fiducial Based 3-Dimensional Patch Merging Methodology and Performance, in: Computer Applications to Archaeology 2009 Williamsburg, Virginia, USA. March 22-26, 2009 (2009), Benjamin Rennison, Maria Jacobsen, Michael Scafuri, The Alabama Yardstick: Testing and Assessing ThreeDimensional Data Capture Techniques and Best Practices, in: Computer Applications to Archaeology 2009 Williamsburg, Virginia, USA. March 22-26, 2009 (2009).

⁷⁹ Peter B. Campbell, High Tech on a Budget: Recording Maritime Cultural Heritage Using a Total Station, RhinoPhoto, and Rhinoceros NURBS, in: Computer Applications to Archaeology 2009 Williamsburg, Virginia, USA. March 22-26, 2009 (2009).

⁸⁰ Joe Fordham, Pirates of the Caribbean: At World's End: Into the Maelstrom, in: Cinefex 110 (2007).

Scheepsjongens van Bontekoe (2007).⁸¹ Der Film handelt in Anlehnung an eine historische Buchvorlage von einer Robinsonade im 17. Jahrhundert und wurde durch einen kommerziellen Dienstleister produziert und mit Animationen versehen. Technisch stellt der Film ein Beispiel für Kompositionstechniken dar. So überlagern sich Realfilmaufnahmen der Schauspieler mit 3D-Animationen von Schiff und Hintergrund. Datenbasis des Schiffsmodells bildeten dabei Konstruktionspläne.

Militärische Handlungen

Die Abbildung oder Anreicherung militärischer Sachverhalte mittels CGI-Techniken wird in einer Vielzahl von Unterhaltungsfilmen und mit unterschiedlichsten Zielstellungen eingesetzt. Demgegenüber gibt es für militärgeschichtliche Topoi im Sinne einer authentischen Nachbildung einerseits deutlich weniger Anwendungsbeispiele, andererseits ist eine Kompetenz zur kritischen Beurteilung zumeist aufgrund der wenig profunden Kenntnis zur genauen optischen Wiedergabe von Explosionen oder Kämpfen wenig ausgeprägt.

Massenszenen

Gerade vor dem Hintergrund von Schlachtdarstellungen ist die Darstellung einer Vielzahl unterschiedlich agierender Personen von Nöten. Derartige Effekte waren in vordigitaler Zeit nur durch eine entsprechende Zahl von Statisten sowie aufwendige Modelle erreichbar. Inzwischen werden derartige Kampfabläufe digital simuliert, so beispielsweise in den *Herr der Ringe*-Filmen (*ab 2001*) oder *Der Patriot* (2000).⁸² Neben militärischen Darstellungen finden Massensimulationen bzw. *Crowd Simulations* auch zur Darstellung ziviler Sachverhalte Anwendung, beispielsweise um die Bevölkerung einer

⁸¹ <http://www.maxon.net/de/customer-stories/movies/singleview/article/descheepsjongens-of-bontekoe.html> (zuletzt am 03.12.2011); <http://www.planetx.nl/site/> (zuletzt am 03.12.2011).

⁸² Sebastian Mecklenburg, Digitale Ork-Massen: Im Fantasy-Spektakel ‚Die zwei Türme‘ schlägt der Rechner die Schlachten, in: c`'t 26 (2002), S. 34. Duncan, *The Patriot: Picking His Battles* (wie Anm. 1).

mittelalterlichen Stadt oder die Besucher eines antiken römischen Theaters zu simulieren.⁸³ Letztendlich stellen Schlachtordnungen im Film einen der Topoi kritischer Betrachtung durch die Geschichtswissenschaft dar. Der dabei generell in Bezug auf derartige Darstellungen geäußerte Vorwurf einer *Monumentalität*,⁸⁴ dürfte sich vor dem Hintergrund der durch CGI vereinfachten Produktion riesiger Schlachtordnungen zukünftig nochmals verstärken.

Pyrotechnische Effekte, biologische und physikalische Phänomene

Beinahe schon zum Inbegriff von computergenerierten *Visual Effects* ist die detaillierte Darstellung von eindrucksvollen Explosionen und Zerstörungen geworden. Dabei sind derartige Spezialeffekte bereits seit langem im Einsatz. Eine interessante Darstellung zur Umsetzung derartiger Explosionseffekte in vordigitaler Zeit bietet das *Making of* (1994) zum deutschen Fernsehfilm *Das Boot* von 1979.⁸⁵ Bemerkenswert ist dabei der zur Untersuchung, Rekonstruktion und Produktion einer glaubwürdigen filmischen Umsetzung nicht direkt beobachtbarer pyrotechnischer Effekte wie bspw. der Explosion einer (Unter-)Wasserbombe betriebene Aufwand. Generell kommt den Machern von Explosionseffekten zu Gute, dass nur wenige Betrachter eine Vorstellung von Aussehen und Ablauf solcher Ereignisse haben. Entsprechend fehlt dem Betrachter die Möglichkeit, anhand von Erfahrungswissen intuitiv zu falsifizieren und erlaubt im Umkehrschluss den Filmemachern größtmögliche Freiheit bei der Gestaltung. Hinsichtlich ihrer Funktion stellen derartige Effekte einerseits gerade im Actionfilm wichtiges Spannungselement dar und erlauben dem Betrachter an-

⁸³ G. Ryder, P. Flack, A. M. Day, Adaptive Crowd Behaviour to Aid Real-Time Rendering of a Cultural Heritage Environment. VAST 2004: The 5th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage, Brussels and Oudenaarde, Belgium 2004, Pablo de Heras Ciechowski u. a., Real-time Shader Rendering for Crowds in Virtual Heritage, Pisa 2005.

⁸⁴ Anja Wieber, Vor Troja nichts Neues? Moderne Kinogeschichten zu Homers Ilias, in: Martin Lindner (Hrsg.), Drehbuch Geschichte. Die antike Welt im Film, Münster 2005, S. 141-162, S. 151.

⁸⁵ Petersen, *Das Boot – The Making Of* (wie Anm. 75).

dererseits den visuellen Rückschluss zwischen Waffeneinsatz sowie -wirkung – beispielsweise bei der virtuellen Explosion eines Lazaretts im 1. Weltkrieg im Film *Mathilde – Eine große Liebe* (2004).⁸⁶ Technisch gehören derartige Effekte zu den Domänen computergenerierter Bildsprache. Im Gegensatz zur bereits angeführten vor-digitalen Realisierung sind computergenerierte Effekte quasi beliebig oft reproduzierbar, skalierbar und korrigierbar. Ebenso sind diese per se keinen physikalischen Gesetzen unterworfen, womit in der Realität unmögliche Effekte wie die Kampfszenen des Unterhaltungsfilms *Matrix* (1999) realisiert werden konnten.⁸⁷ Mit Blick auf Kriegsszenen wird 3D-Animation daneben zur Darstellung verschiedener biologischer sowie physiologischer Phänomene benutzt, insbesondere hinsichtlich der Wirkung von Waffen auf menschliche Körper.⁸⁸

Landschaftsräume als 3D-Karte

Eine nochmals größere Skalierung stellt die Darstellung ganzer Landschaften oder Kontinente dar. Anders als konkrete Objekte oder Stadtdarstellungen dienen diese zumeist weniger als Kulisse denn als dreidimensionale Karte zur Vermittlung einer räumlichen Orientierung bzw. Übersicht. Beispiele für derartige Karten finden sich viele, so in der ZDF-Produktion *Borgia* (2011) oder der Dokumentation *Animated History of Poland* (2010).⁸⁹ Entsprechend des Verwendungszwecks ist zumeist weniger die Vermittlung eines realistischen Eindrucks als die Darstellung von schematischen Informationen intendiert, beispielsweise Front- oder Grenzverläufen aber auch Marschstrecken oder Schlachtaufstellungen. Gegenüber klassischen Kartendarstellungen sind auf diesen virtuellen Pendants nicht nur zeitliche Entwicklungen sondern auch Vergrößerungen bzw. *Zoom*-Fahrten der Kamera einfach darstellbar. Nicht zuletzt

⁸⁶ Rezension des *Making of* durch Kühl: Richard Kühl, „Une Année au Front“: Ein Dokumentarfilm über Jean-Pierre Jeunet am Set (wie Anm. 15).

⁸⁷ Kevin H. Martin, *The Matrix: Jacking Into the Matrix in: Cinefex* 79 (1999).

⁸⁸ Bspw. in *Der Patriot* (2000): Duncan, *The Patriot: Picking His Battles* (wie Anm. 1).

⁸⁹ Bruhnke, *High-Speed-History* (wie Anm. 33).

stellen dadurch mögliche extreme Kamerafahrten vom kontinentalen Überblick zur Akteursperspektive ein häufig genutztes Element moderner Bildsprache dar.

Resümee

3D-Animationstechniken haben sich inzwischen auf breiter Front zur filmischen Darstellung militärischer Sachverhalte etabliert. Dabei verschwimmen Grenzen zwischen verschiedenen Anwendungsperspektiven, Genres, Medien und Qualitäten angesichts von Trends wie einer Demokratisierung und Popularisierung von Produktion und Rezeption zunehmend. Zur Beurteilung historischer Grundlagen wird aufgrund seiner übergroßen Bedeutung sowie Multifunktionalität neben dem Resultat auch die Frage nach dem zu Grunde liegenden Modell sowie den genutzten Darstellungstechniken wichtig, nicht zuletzt, da ein resultierender Film mittlerweile eine – sowohl sequentielle als auch simultane Collage bzw. *Compositing* verschiedenster Techniken und Bildelemente darstellt. Militärische Sachverhalte werden in einer Vielzahl von Dokumentations- und Unterhaltungsfilmern mittels CGI-Techniken dargestellt, wobei Einsatzzweck und historische Authentizität stark variieren. Nur selten stellt dabei die Frühe Neuzeit Handlungszeit derartiger Filme dar, wobei diese Einschätzung eher vor der vergleichsweise geringen Zahl in dieser Zeit handelnder neuerer Filme als hinsichtlich technischer Präferenzen zu sehen ist. Generell ist CGI zu einem Standardwerkzeug der Filmproduktion geworden, wobei eine Anwendung vom bloßen Ersatz für bisher analoge Effekttechnologien oder Trickfilmdarstellungen immer mehr als ganzheitliche Technik Einzug hält.⁹⁰ Eine diesbezüglich absehbar nächste Evolutionsstufe greift aktuell die Produktfotografie vor, wo gerade in der Automobilwerbung vollständig synthe-

⁹⁰ Richter, Digitaler Realismus: Zwischen Computeranimation und Live-Action. Die neue Bildästhetik in Spielfilmen (wie Anm. 13), insbes. S. 81 f.

tische Abbildungen die klassische Fotografie weitgehend abgelöst haben.⁹¹

3D-Animationen stellen im wissenschaftlichen Bereich demgegenüber eher eine Sekundärverwendung des Forschungswerkzeugs 3D-Modellierung dar. Entsprechend ist der mit der Filmausgabe betriebene Zusatzaufwand häufig gering, ebenso wird innerhalb der wissenschaftlichen *Community* aktuell eine eigene, zur eher realistischen Unterhaltungsdarstellung unterschiedliche Bildsprache diskutiert.⁹²

Wie die Problematik historischer Darstellungen im Film generell, fand auch die Verwendung von CGI-Techniken zur Darstellung historischer Sachverhalte in den Geschichtswissenschaften bisher keine ihrer Bedeutung sowie Bandbreite angemessene Beachtung. Allenfalls für die Funktion als Ausgabemedium wissenschaftlicher 3D-Rekonstruktionen wurden Aspekte wie Darstellungsmodi, Bildsprache, aber auch die Integration von Quellen im wissenschaftlichen Diskurs aufgegriffen. Dabei bieten gerade Aspekte wie die Stereotypisierung und Wiedererkennbarkeit historischer Epochen und Regionen im Zuge von automatischer Landschaftsgenese ebenso Forschungsbedarf wie die Darstellung und narrative Bedeutung von historischen Waffenwirkungen.

⁹¹ René Staud, Patrick Staud und Rainer Zerback, *Automotive Imaging – von der Idee zum Bild*, in: *Digital Production 1* (2011), S. 40-43.

⁹² Münster, *Entstehungs- und Verwendungskontexte von 3D-CAD-Modellen in den Geschichtswissenschaften* (wie Anm. 5), S. 8 f.

Abbildungsverzeichnis

Die Rechte sämtlicher Abbildungen im Beitrag von Sander Münster liegen beim Autor, der diese auch erstellt hat.

Autor/inn/enverzeichnis

Tim Deubel, TU Dresden, SFB 804 „Transzendenz und Gemeinsinn“, Teilprojekt F: „Gottlosigkeit und Eigensinn. Religiöse Devianz in der Frühen Neuzeit“,
E-Mail: timdeubel[at]yahoo.de

Christina Gerstenmayer, Universität Trier, Fachbereich III – Geschichte, SFB 600 „Fremdheit und Armut“ – Teilprojekt B3 „Katholische und protestantische Armenfürsorge in der Frühen Neuzeit zwischen kirchlicher, staatlicher und kommunaler Zuständigkeit“, E-Mail: gerstenmayer[at]uni-trier.de

Alexander Kästner, TU Dresden, Lehrstuhl für Geschichte der Frühen Neuzeit, E-Mail: alexander.kaestner[at]tu-dresden.de

Benedikt Krüger, Dresden,
E-Mail: krueger.benedikt[at]gmail.com

Heinrich Lang, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Lehrstuhl für Neuere Geschichte, E-Mail: lang-bamberg[at]web.de

Josef Matzerath, TU Dresden, Lehrstuhl für Sächsische Landesgeschichte, E-Mail: josef.matzerath[at]tu-dresden.de

Sander Münster, TU Dresden, Mitarbeiter im Bereich Mediendesign des Medienzentrums, E-Mail: sander.muenster[at]tu-dresden.de

Eric Piltz, TU Dresden, SFB 804 „Transzendenz und Gemeinsinn“,
Teilprojekt F: „Gottlosigkeit und Eigensinn. Religiöse Devianz in
der Frühen Neuzeit“, E-Mail: eric.piltz[at]tu-dresden.de

Matthias Standke, Dresden,
E-Mail: matthias.standke[at]mailbox.tu-dresden.de

Veröffentlichungen des AMG

Bernhard R. Kroener, Ralf Pröve (Hrsg.), Krieg und Frieden. Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit, Paderborn 1996, 356 S., € 8.90 [ISBN 3-506-74825-4].

Karen Hagemann, Ralf Pröve (Hrsg.), Landsknechte, Soldatenfrauen und Nationalkrieger. Militär, Krieg und Geschlechterordnung im historischen Wandel, Frankfurt am Main 1998 (= Geschichte und Geschlechter, Bd. 26), 368 S., € 39.90 [ISBN 3-593-36101-9].

Seit 2000 verfügt der Arbeitskreis über die Schriftenreihe:

„Herrschaft und soziale Systeme in der Frühen Neuzeit“:

Bd. 1: Stefan Kroll, Kersten Krüger (Hrsg.), Militär und ländliche Gesellschaft in der frühen Neuzeit, Münster u. a. 2000, 390 S., € 25.90 [ISBN 3-8258-4758-6].

Bd. 2: Markus Meumann, Ralf Pröve (Hrsg.), Herrschaft in der Frühen Neuzeit. Umriss eines dynamisch-kommunikativen Prozesses, Münster u. a. 2004, 256 S., € 25.90 [ISBN 3-8258-6000-0].

Bd. 3: Markus Meumann, Jörg Rogge (Hrsg.), Die besetzte res publica. Zum Verhältnis von ziviler Obrigkeit und militärischer Herrschaft in besetzten Gebieten vom Spätmittelalter bis zum 18. Jahrhundert, Münster u. a. 2006, 416 S., € 40.90 [ISBN 3-8258-6346-8].

Bd. 4: Michael Kaiser, Stefan Kroll (Hrsg.), Militär und Religiosität in der Frühen Neuzeit, Münster u. a. 2004, 352 S., € 25.90 [ISBN 3-8258-6030-2].

Bd. 5: Matthias Rogg, Jutta Nowosadtko (Hrsg.) unter Mitarbeit von Sascha Möbius, „Mars und die Musen“. Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit, Münster u. a., 408 S., € 59.90 [ISBN 978-3-8258-9809-1].

- Bd. 6: Sebastian Küster, Vier Monarchien – Vier Öffentlichkeiten. Kommunikation um die Schlacht bei Dettingen, Münster u. a. 2004, 560 S., € 45.90 [ISBN 3-8258-7773-6].
- Bd. 7: Beate Engelen, Soldatenfrauen in Preußen. Eine Strukturanalyse der Garnisonsgesellschaft im späten 17. und 18. Jahrhundert, Münster u. a. 2005, 672 S., € 59.90 [ISBN 3-8258-8052-4].
- Bd. 8: Ursula Löffler, Vermittlung und Durchsetzung von Herrschaft auf dem Lande. Dörfliche Amtsträger im Erzstift und Herzogtum Magdeburg, 17.-18. Jahrhundert, Münster u. a. 2005, 256 S., € 24.90 [ISBN 3-8258-8077-X].
- Bd. 9: Matthias Asche, Michael Herrmann, Ulrike Ludwig, Anton Schindling (Hrsg.), Krieg, Militär und Migration in der Frühen Neuzeit, Münster u. a. 2008, 344 S., € 29.90 [ISBN 978-3-8258-9863-6].
- Bd. 10: Ewa Anklam, Wissen nach Augenmaß. Militärische Beobachtung und Berichterstattung im Siebenjährigen Krieg, Münster u. a. 2008, 312 S., € 29.90 [ISBN 978-3-8258-0585-2].
- Bd. 11: Ralf Pröve, Lebenswelten. Militärische Milieus in der Neuzeit. Gesammelte Abhandlungen, hrsg. v. Bernhard R. Kroener, Angela Strauß, Münster u. a. 2010, 232 S., € 29.90 [ISBN 978-3-643-10768-8].
- Bd. 12: (Ankündigung) Anuschka Tischer, Offizielle Kriegsbegründungen in der Frühen Neuzeit. Herrscherkommunikation in Europa zwischen Souveränität und korporativem Verständnis, Münster u. a., 328 S., € 29.90 EUR, [ISBN 978-3-643-10666-7].
- Bd. 13: (Ankündigung) Matthias Meinhardt, Markus Meumann (Hrsg.), Die Kapitalisierung des Krieges. Kriegsunternehmer in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Münster u. a., 408 S., € 39.90 [ISBN 978-3-643-10108-2].



Imperialkriege von 1500 bis heute.

Strukturen – Akteure – Lernprozesse

Hrsg. von Tanja Bühler, Christian Stachelbeck und Dierk Walter im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes, des Arbeitskreises Militärgeschichte e.V., des Deutschen Historischen Instituts London und des Hamburger Instituts für Sozialforschung

Paderborn: Schöningh 2011

X, 524 S.

64 Euro
ISBN 978-3-506-77337-1

Die Herausgeber:

Tanja Bühler, Dr., Forschungsstipendiatin des Schweizerischen Nationalfonds, Visiting Scholar an der School of Oriental and African Studies, University of London, und Visiting Fellow am German Historical Institute London

Christian Stachelbeck, Dr. phil., M.A., Oberstleutnant, Wissenschaftlicher Mitarbeiter/Historiker-Stabsoffizier, Militärgeschichtliches Forschungsamt, Forschungsbereich II »Zeitalter der Weltkriege«, Potsdam

Dierk Walter, PD Dr. phil., Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Arbeitsbereich »Theorie und Geschichte der Gewalt« des Hamburger Instituts für Sozialforschung und Privatdozent am Historischen Institut der Universität Bern

Zum Inhalt:

Seit über 500 Jahren führen Staaten der westlichen Welt Kriege, die der Eroberung von peripheren Gebieten dienen. Der dafür geläufige Begriff »Kolonialkriege« verengt mit seiner Fixierung auf die Epoche formeller Kolonialherrschaft den Blick und ignoriert die Kontinuitäten sowie die verblüffende strukturelle Konsistenz solcher Konflikte über die Jahrhunderte hinweg. Der vorliegende Band operiert stattdessen mit dem neuen Begriff »Imperialkriege«. Er erweitert damit deutlich den Blick, räumlich, zeitlich und inhaltlich: Er umfasst die Gesamtgeschichte der europäischen Expansion seit 1500, erlaubt aber auch die Einbeziehung außereuropäischer Mächte in die vergleichende Untersuchung einer Konfliktform, die nicht nur die in der Moderne häufigste gewesen ist, sondern auch die heutige Welt entscheidend geprägt hat. Dass sie es immer noch tut, zeigt die Gegenwart.



Wie die Siegestsäule nach Berlin kam.

Eine kleine Geschichte der Reichseinigungskriege (1864 bis 1871)

In Zusammenarbeit des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes, Potsdam, und des Napoleonmuseums Thurgau herausgegeben von Thorsten Loch und Lars Zacharias

Freiburg i.Br.: Rombach 2011

VIII, 267 S.

24,80 Euro

ISBN 978-3-7980-9668-9

Die Herausgeber:

Major Dr. Thorsten Loch, Jg. 1975, wissenschaftlicher Mitarbeiter im MGFA, Potsdam

Major Lars Zacharias M.A., Jg. 1976, Lehrstabsoffizier für Militärgeschichte an der Offizierschule des Heeres, Dresden

Zum Inhalt:

Dieses Lesebuch bietet eine kurz gefasste und anschauliche Darstellung der militärhistorischen Ereignisse im Zeitalter der deutschen Reichseinigung (1864-1871). Der Leser erhält darüber hinaus einen Einblick in die vielfältigen politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen operationsgeschichtlicher Geschehnisse im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts – einer Zeit massiver gesellschaftlicher, militärischer und technischer Umbrüche. Unter Einbeziehung kulturgeschichtlicher Aspekte wird auch das vielgestaltige Phänomen »Krieg« in seiner prozesshaften Entwicklung hin zum Totalen Krieg des 20. Jahrhunderts thematisiert.

Die über vierzig bebilderten Beiträge richten sich an ein breites, geschichtlich interessiertes Publikum, Studierende an den Universitäten und an anderen Bildungseinrichtungen. Der Band präsentiert eine verlässliche, wissenschaftlich fundierte Zusammenfassung des Forschungsstandes in knapper und gut lesbarer Form.



Winfried Heinemann

Die DDR und ihr Militär

München: Oldenbourg 2011

224 S.

(= Beiträge zur Militärgeschichte.
Militärgeschichte kompakt, 3)

19,80 Euro

ISBN 978-3-486-70443-3

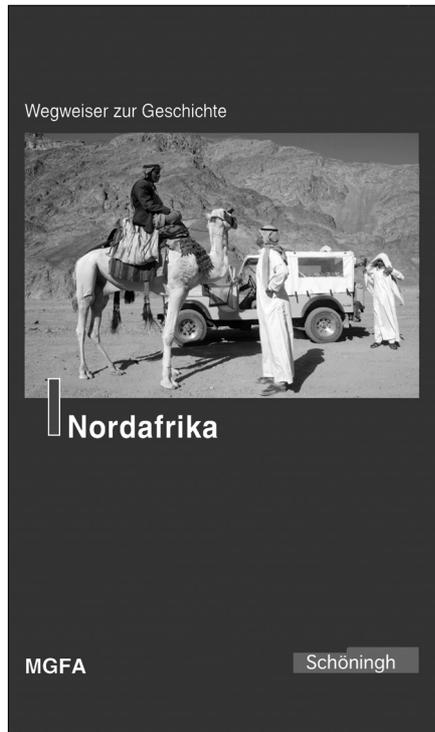
Zum Autor:

Dr. Winfried Heinemann, Jg. 1956, ist Leiter Abteilung »Ausbildung, Information, Fachstudien« im MGFA, Potsdam

Zum Inhalt:

Die DDR war wie kaum ein anderer Staat in der deutschen Geschichte durch ihre umfassende Militarisierung geprägt. Die Nationale Volksarmee und die anderen »bewaffneten Organe« der DDR dienten dabei sowohl der Sicherheit nach außen im Kontext des Warschauer Pakts als auch der Stabilisierung der SED-Herrschaft im Inneren.

Der Band bietet einen knappen chronologischen Überblick, der die wesentlichen Stadien der DDR-Militärgeschichte in den Kontext einer Gesamtgeschichte der Epoche stellt, sowie eine systematische Betrachtung ausgewählter Themen. Durchgängig wird die Frage gestellt, inwieweit die DDR von der sowjetischen Sicherheitsgarantie abhängig war – oder doch selbst für ihre Sicherheit sorgte und somit ein souveräner Staat war, wie in ihren Selbstaussagen immer behauptet. Zugleich zeigt der Band die Auswirkungen der Hochmilitarisierung auf Wirtschaft und Gesellschaft des SED-Staates.



Wegweiser zur Geschichte. Nordafrika

Im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes herausgegeben von Martin Hofbauer und Thorsten Loch

Paderborn: Schöningh 2011

360 S.
(= Wegweiser zur Geschichte)

16,90 Euro
ISBN 978-3-506-77326-5

Die Herausgeber:

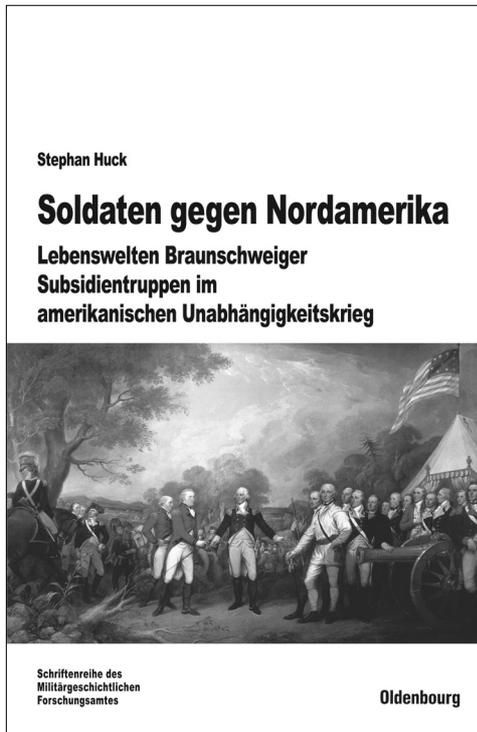
Martin Hofbauer, Oberstleutnant i.G., Dr. phil., geb. 1969, ist seit 2008 Wissenschaftlicher Mitarbeiter des MGFA, Potsdam

Thorsten Loch, Major, Dr. phil., geb. 1975, war 2004–2006 und ist seit 2010 Wissenschaftlicher Mitarbeiter des MGFA, Potsdam

Zum Inhalt:

Die jüngsten Aufstände und politischen Umbrüche, vor allem aber die gewaltsamen Ereignisse in Tunesien, Ägypten und Libyen haben Nordafrika 2011 in den Brennpunkt des Weltinteresses katapultiert. Die Auswirkungen auf die gesamte Region, aber auch auf das benachbarte Europa und die Welt sind noch nicht abzusehen. Die allgegenwärtigen Bilder von Unruhen, Bürgerkrieg und Flüchtlingsströmen beherrschen die Medien, aber sie verengen unseren Blick auf diesen Raum, der seit den alten Ägyptern, seit Griechen und Römern auch für Europa eine bedeutende Rolle gespielt hat und spielt. Der vorliegende Band verschafft das Hintergrundwissen, ohne das die aktuellen Ereignisse nur schwer einzuordnen sind.

Mit dem »Wegweiser zur Geschichte: Nordafrika« führt das Militärgeschichtliche Forschungsamt, Potsdam, seine erfolgreiche Buchreihe fort, die kurzgefasste, allgemeinverständliche und zuverlässige Informationen über die historischen, politischen und kulturellen Zusammenhänge in Krisenzonen bietet, die in den Schlagzeilen der Weltpresse auftauchen. Namhafte Fachwissenschaftler und andere ausgewiesene Sachkenner stellen die Entwicklungen bis zur Gegenwart übersichtlich dar. Alle Bände sind durchgehend mit farbigen Karten und Abbildungen sowie einem Serviceteil ausgestattet, der eine Zeittafel, Literaturtipps und Internetlinks umfasst.



Stephan Huck

Soldaten gegen Nordamerika.
Lebenswelten Braunschweiger
Subsidentruppen im amerikani-
schen Unabhängigkeitskrieg

München: Oldenbourg 2011

VIII, 317 S.
(= Beiträge zur Militärgeschichte,
69)

39,80 Euro
ISBN 978-3-486-59742-4

Zum Autor:

Dr. Stephan Huck, geboren 1970, ist Geschäftsführer der Stiftung
Deutsches Marinemuseum in Wilhelmshaven

Zum Inhalt:

1776 überließ der Braunschweiger Herzog der britischen Krone 4000 Soldaten zum Kampf gegen die Aufständischen in Nordamerika. Die Arbeit geht basierend auf umfangreichem seriellen Quellenmaterial und Selbstzeugnissen zunächst der Frage nach, wer diese Soldaten waren, wo sie herkamen, wie sie sozialisiert waren und warum sie Militärdienste nahmen. Sie leistet damit einen Beitrag zur Vervollständigung unseres Bildes vom Soldaten des 18. Jahrhunderts. Ihre Lebenswirklichkeit im spezifischen Kontext des Kriegsschauplatzes Nordamerika und des Unabhängigkeitskrieges, der zunächst als Kampf um Partizipation begann und sich später zum Bürgerkrieg ausweitete, steht im Mittelpunkt der Arbeit, die sich mit der Lebenswelt der Soldaten im Kampf, im Garnisonsleben und in der Kriegsgefangenschaft im Vergleich auseinandersetzt. Darüber hinaus untersucht sie die Selbst- und Fremdbilder der Soldaten, ihrer Verbündeten und der indigenen Bevölkerung.



Tanja Bühler

Die Kaiserliche Schutztruppe für Deutsch-Ostafrika.

Koloniale Sicherheitspolitik und transkulturelle Kriegführung
1885 bis 1918

München: Oldenbourg 2011

XII, 532 S.

(= Beiträge zur Militärgeschichte, 70)

49,80 Euro

ISBN 978-3-486-70442-6

Zur Autorin:

Tanja Bühler, Dr., Forschungsstipendiatin des Schweizerischen Nationalfonds, Visiting Scholar an der School of Oriental and African Studies, University of London, und Visiting Fellow am German Historical Institute London

Zum Inhalt:

Die Autorin beschäftigt sich mit der Kaiserlichen Schutztruppe für Deutsch-Ostafrika, die 1891 gegründet wurde und mehrheitlich aus afrikanischen Söldnern bestand. Die Studie untersucht vernachlässigte Aspekte kolonialer Sicherheitspolitik wie den Einfluss afrikanischer Kriegführung auf die Taktiken der Schutztruppe, die Diskussionen um die globale Interventionsfähigkeit des Kaiserreichs und die Militarisierung der Schutzgebiete sowie die Ausarbeitung kolonialer Verteidigungspläne für den Fall eines internationalen Konflikts. Beleuchtet wird insbesondere das konflikträchtige Verhältnis zwischen ziviler Verwaltung und den Militärs, das beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs in einem Militärputsch des Kommandeurs Paul von Lettow-Vorbeck gegen die Kolonialregierung und einer totalen Mobilisierung der humanen wie materiellen Ressourcen Ostafrikas mündete.

Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit | 15 (2011) Heft 2

Redaktion:

Gundula Gahlen (letztmalig)

Urte Evert (urtea@gmx.de)

Steffen Leins (steffen.leins@uni-tuebingen.de)

Ulrike Ludwig (letztmalig)

Carmen Winkel (cwinkel@uni-postdam.de)

Redaktionsanschrift:

Arbeitskreis Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit e.V.

c/o Carmen Winkel, Universität Potsdam, Historisches Institut, Lehrstuhl für
Militärgeschichte/Kulturgeschichte der Gewalt, Am Neuen Palais 10,

14469 Potsdam

E-Mail: cwinkel@uni-potsdam.de

URL: <http://www.amg-fnz.de/lit/zeitschrift.htm>

Beiträge, Informationen über laufende oder kürzlich abgeschlossene Forschungsprojekte, Tagungsberichte und Rezensionen richten Sie bitte per E-Mail oder mit PC-kompatibler CD-ROM an die zuständigen RedakteurInnen unter den angegebenen Adressen. Die Redaktion behält sich das Recht vor, Beiträge abzulehnen, geteilt abzdrukken oder nach Rücksprache zu kürzen.



Geschichte ist überall – heute auch und vor allem in audiovisuellen Massenmedien. Mittlerweile sind Historienfilme und historische Dokumentationen, ganz gleich ob im Fernsehen, im Kino, im Internet oder auf mobilen Datenträgern, zu wichtigen Medien der populären Präsentation und Projektion allgemeinhistorischen Wissens avanciert. Der vorliegende Band greift die geschichtswissenschaftliche Diskussion über Historienfilme auf und fragt u. a. danach, welche Bilder von Militär und Gesellschaft der Frühen Neuzeit Historienfilme vermitteln, aus welchen Gründen und mit welchen Mitteln sie dies tun. Aus vorwiegend geschichtswissenschaftlicher Perspektive untersuchen die einzelnen Beiträge filmische Inszenierungen von Vergangenheit: deren innerfilmische Realitäten, Produktionsbedingungen, Gegenwartsbezüge und Rezeptionsweisen.