

FILM – MEDIUM – DISKURS

herausgegeben von

Oliver Jahraus – Stefan Neuhaus

Band 28

Fritz Lang:

„M – Eine Stadt sucht einen Mörder“

Texte und Kontexte

Herausgegeben von Christoph Bareither und Urs Büttner  
in Zusammenarbeit mit Dorothee Kimmich,  
Martin Gehring und Charlotte Szilagyi  
mit einem Vorwort von Anton Kaes

Königshausen & Neumann

## „M“. ‚Leere Tatorte‘, das moderne ‚Indizienparadigma‘ und das Ende der Interpretation

*Dorothee Kimmich*

„Wo aber der Mensch aus der Photographie sich zurückzieht, da tritt erstmals der Ausstellungswert dem Kultwert überlegen entgegen. Diesem Vorgang eine Stätte gegeben zu haben, ist die unvergleichliche Bedeutung von Atget, der die Pariser Straßen um neunzehnhundert in menschenleeren Aspekten festhielt. Sehr mit Recht hat man von ihm gesagt, dass er sie aufnahm wie einen Tatort. Auch der Tatort ist menschenleer. Seine Aufnahme erfolgt der Indizien wegen.“<sup>1</sup> Diese Bemerkungen aus Walter Benjamins Essay über das „Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ sind auf den ersten Blick nicht leicht einzuordnen. Ein Blick auf die Fotos von Atget reicht aber aus, um zu verstehen, dass Benjamin hier die befremdliche Ausstrahlung dieser Bilder präzise in Worte fasst. Auf zunächst unbegreifliche Weise wirken die Bilder unheimlich, obwohl sich nirgends ein Hinweis findet, der diesen Eindruck rechtfertigen würde. Überall haben die Menschen dort Spuren hinterlassen, aber sie selbst fehlen auf allen Bildern. Ausgestorben wie nach der großen, letzten Katastrophe, oder aus Angst hinter den Mauern und Fenstern verschwunden, sind die Menschen nur noch in den Dingen präsent. Dabei sind die Dinge nicht symbolisch zu verstehen. Sie verweisen auf nichts anderes als auf sich selbst und sind damit Indizien dafür, dass es Menschen gibt oder gegeben hat. Die Dinge, die Schuhe, die Hüte, die Kleider in den Schaufenstern, so hat man den Eindruck, haben die Menschen überlebt. Die Bilder sind ebenso real wie surreal, oder anders ausgedrückt: Sie zeigen, dass gerade die simple, alltägliche Realität immer auch surreal ist.

Die folgenden Überlegungen zu Fritz Langs erstem Tonfilm „M – eine Stadt sucht einen Mörder“ werden sich mit der Frage nach den ‚Tatorten‘, den Indizien und der Suche nach dem Menschen beschäftigen. Die Tatsache, dass Tatorte menschenleer sind und nur Spuren des Täters aufweisen, also nur Dinge als Zeugen dienen, ist aufschlussreich für die Interpretation dieses Films, der sich einer aufwändigen, langen und nervenaufreibenden Suche nach einem Mörder in der Großstadt widmet.

Der Mörder wird mit allen Mitteln und von allen Bewohnern der Stadt zugleich gesucht. Schnell werden auch Unschuldige verdächtigt, man hält jeden Mann, der sich mit einem Kind unterhält, für einen Verbrecher. Was den Gesuchten aber sicher nicht verrät, ist gerade sein Auftreten, sein Aussehen oder sein Gesicht: Oft wurde darauf hingewiesen, dass das weiche, infantile Aussehen des Schauspielers Peter Lorre eben nicht den Erwartungen entspricht, die man sich vom Aussehen eines Serienkillers macht. Im Gegenteil, er scheint mit diesem kindlichen Gesicht sogar eher seinen Opfern zu ähneln als anderen Verbrechern.<sup>2</sup> Die Physiognomie, so erkennt man schnell, ist keine Hilfe bei der Suche nach Verbrechern, bei der Identifikation von Personen oder der Entzifferung

<sup>1</sup> Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: W. B.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno / Gershom Scholem, Frankfurt a. M. 1974. Bd. 1.2, S. 431-508, hier: S. 485.

<sup>2</sup> Vgl. Enzo Traverso: Angst, Gewalt und Tod. Kriegs- und Zerstörungsfantasien. In: jour fixe initiative berlin (Hrsg.): Gegenwart Subjekt. Münster 2007, S. 223-250, hier: S. 227.

der Welt.<sup>3</sup> Dazu sehen sich auch Polizeichefs und Chefs der Verbrecherorganisationen zu ähnlich. Die Physiognomie ist jedenfalls nicht der ‚Ausdruck‘ eines Charakters oder der Abdruck von inneren Werten bzw. Defiziten. Erkennbar wird der Mörder erst durch den Aufdruck des Buchstabens, durch die künstliche, äußere Markierung mit Farbe.

### Das ‚Indizienparadigma‘ der Moderne

Das Lesen von Gesichtern ist offenbar eine heikle Aufgabe. Dagegen gibt es aber anderes, das sich ‚entziffern‘ und ‚lesen‘ lässt. Dazu gehören Orte, Räume, Stadtpläne, Karteikarten, Listen, Dateien, Grundrisse, Zigarettenstummel, d.h. ‚Dinge‘ und auch Töne bzw. Melodien. Das Identifizieren von Indizien, das Lesen von Spuren und die schwierige Kombination von beidem ist das Thema des Films; wobei immer wieder darauf hingewiesen wird, dass der Erfolg dieser Methoden, trotz aller Technik, Intelligenz und Kombinatorik, nur ein zufälliger ist. Zufällig ist er, weil auch das Verbrechen selbst zufällig geschieht. Die Auswahl des Opfers ist nicht geplant wie der Einbruch in eine Bank. Sexualverbrechen folgen anderen Mustern als etwa dem der Geldgier oder Habsucht. Hier geht es nicht um Gewinn, sondern – so erfährt der Zuschauer am Ende – um Verlust: Der Mörder versucht, seine Triebe, seine inneren Stimmen, seine verschiedenen ‚Ichs‘ wenigstens für Momente auszulöschen. In Fritz Langs erstem Tonfilm wird der Kranke zum Mörder, weil ihn seine vielen inneren ‚Stimmen‘ dazu zwingen und weil er sie – wenigstens für Momente – zum Verstummen bringen will.

Die Dissoziation von Stimme und Person, Handlung und Intention, Frage und Antwort, Plan und Ausführung, Wesen und Aussehen gehören zum Konzept des Films, der durch harte Schnitte und Überschneidungen von Bild und Ton diese Dissoziation sowohl auf der Ebene der Geschichte als auch in der Ästhetik selbst vorführt.<sup>4</sup>

Bereits die Eingangsszenen explizieren dieses komplexe Konzept: Der Film beginnt mit einer Schwarzblende, wir hören nur den Abzählvers, den ein Mädchen spricht, ohne es zu sehen. Dann erst sieht man spielende Kinder, einen Ball, den niemand wirft, dann nur den sprechenden schwarzen Schatten eines Mannes, ein leeres Treppenhaus, einen leeren Dachboden und einen leeren Platz am Küchentisch. Diese Orte sind leer wie die Bilder von Atget, weil sie Abwesenheit zeigen; und zwar eine unheimliche Abwesenheit, die wir bereits mit Gewalt, Angst und Bedrohung assoziieren können.

Ein Ball rollt aus dem Gebüsch, der Luftballon, den der Schattenmann dem Mädchen gekauft hatte, verfängt sich in einem Telegrafmast. Man hat diese Einstellungen als ‚Symbole‘ gedeutet, den Luftballon z.B. als die verlorene Seele des Mädchens.<sup>5</sup> Dabei handelt es sich nicht um Symbole, sondern um Indizien.<sup>6</sup> Die Rekonstruktion

<sup>3</sup> Ein ähnlicher Gedanke findet sich auch in „Metropolis“: Dort ist Maria, die gute Anführerin der Arbeiter, ihrer Kopie, einem Maschinenwesen im Dienste des Bösen, zum Verwechseln ähnlich.

<sup>4</sup> Vgl. dazu: Bernd Stiegler: Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik. München 2009.

<sup>5</sup> Vgl. etwa Michael Töteberg: Fritz Lang. Hamburg 1985, S. 72.

<sup>6</sup> Vgl. dazu: Anton Kaes: Das Unsichtbare im Film. Zu Fritz Langs M. In: John A. MacCarthy / Walter Grünzweig / Thomas Koebner (Hg.): The many faces of Germany. Transformations in the study of German culture. New York 2004, S. 75-85.

eines Verbrechens, an der der Zuschauer teilnimmt, unterscheidet sich fundamental von der hermeneutischen Interpretation. Sie darf gerade nicht die Sinnhaftigkeit des Geschehens unterstellen und auch nicht von einer bekannten Logik des Erzählens ausgehen; und zwar weil es auch keine Logik des Handelns gibt. Das Verbrechen, das Opfer und die Tat sind ebenso zufällig wie der Fahndungserfolg. Darauf weisen sowohl die Verbrecher als auch die Kommissare in ihren jeweiligen Lagebesprechungen hin. Daher muss derjenige, der sich von den Indizien leiten lässt, alles vergessen, was er vorher wusste und dachte. Fehler unterlaufen bei dieser Untersuchung nur dort, wo man sich auf seine – hermeneutischen – Vorurteile verlässt; so z.B. wenn die Polizei bei der Hausdurchsuchung zunächst annimmt, dass es der Tisch ist, der dem Mörder als Schreibunterlage diente. Erst als man das Fensterbrett untersucht, finden sich die gesuchten Spuren eines Textes, der sich dort in das weiche Holz des Brettes eingegraben hat und leicht lesbare Abdrücke hinterlassen hat. Man ist unwillkürlich erinnert an Sigmund Freuds Ausführungen zum Wunderblock. Der Wunderblock steht für das Unbewusste, in dem sich die Erinnerungen unauslöschlich aufzeichnen und das nur für den Spezialisten zu entziffern ist. Fritz Langs Kommissar Lohmann trägt mit seiner Art, kreativ und unkonventionell zu ‚lesen‘, nicht selten die Züge eines klugen Psychoanalytikers.<sup>7</sup>

Indizien zu ‚lesen‘ ist sicher keine Aufgabe, die allein dem Kommissar zukommt: Carlo Ginzburg zeigt in seinem Essay über ‚Spurensicherung‘ die epistemologischen Grundlagen des von ihm so genannten ‚Indizienparadigmas‘, das sich auf allen Wissensgebieten manifestiert: In der Kunstgeschichte werden damit seit Ende des 19. Jahrhunderts Bilder identifiziert, in der Paläontologie werden so kulturelle Wechselbeziehungen aufgedeckt, in der Kriminologie kommt die Fingerabdruckkartei auf (um 1880 werden die ersten Indizienprozesse mit Fingerabdrücken geführt) und Sherlock Holmes, die berühmte Romanfigur von Conan Doyle, wird zum Helden des Spurenlesens. Eine ‚Kunst‘ des Spurenlesens ist auch die Psychoanalyse, die ganz auf der indizierenden Kraft von Symptomen beruht. Indizien lesen zu können ist eine Kunst, die keine erlernbaren Regeln kennt. Ginzburg besteht auf ihrer ‚elastischen Härte‘. „Es handelt sich hier um Formen eines tendenziell stummen Wissens – und zwar deswegen, weil sich seine Regeln nicht dazu eignen, ausgesprochen oder gar formalisiert zu werden. Niemand erlernt den Beruf des Kenners oder Diagnostikers, wenn er sich darauf beschränkt, schon vorformulierte Regeln in der Praxis anzuwenden. Bei diesem Wissens-typ spielen unwägbare Elemente, spielen Imponderabilien eine Rolle: Spürsinn, Augenmaß und Intuition.“<sup>8</sup> Ginzburg sieht diesen Wissenstyp im Besitz „der Jäger, der Seeleute, der Frauen“. Jedenfalls verbindet er rationale, wissenschaftliche Methoden des Vergleichs – etwa die Fingerabdruckmethode – mit eher emotionalen Formen der Intuition, Phantasie und Erfahrung; damit weist sich das ‚Indizienparadigma‘ als eine genuin moderne Form der Wahrheitssuche aus, die wissenschaftliches und

<sup>7</sup> Vgl. Sigmund Freud: Notiz über den Wunderblock. In: Dorothee Kimmich / Rolf G. Renner / Bernd Stiegler (Hg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 2008, S. 159-169.

<sup>8</sup> Carlo Ginzburg: Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis. München 1988, darin: Spurensicherung: Der Jäger entziffert die Fährte. Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, S. 78-124; vgl. bes. S. 116ff.

ästhetisches, rationales und emotionales Wissen nicht trennt, sondern kombiniert bzw. ‚montiert‘ – wie man in Bezug auf den Film sagen würde. Voraussetzung für den Erfolg einer indiziengeleiteten Suche ist es, zunächst einmal alle gängigen Vorannahmen zu vergessen oder zurückzustellen. Man braucht einen ‚fremden Blick‘ auf die Dinge, um ihre Bedeutung zu erfassen. Es handelt sich um ein Verfahren der Dekontextualisierung und Rekontextualisierung, das dem der Montage ähnelt. Dinge und Ereignisse müssen aus ihrer gewohnten Umgebung isoliert, vergrößert, verkleinert oder auch aus anderer Perspektive betrachtet werden. Ein solches Vorgehen wird im Film überdeutlich etwa an den vergrößerten Fingerabdrücken gezeigt, die im Polizeipräsidium an die Wand projiziert werden, um eine Untersuchung zu ermöglichen.<sup>9</sup> Die Dinge müssen aus ihrem Kontext isoliert und von ihrer ursprünglichen Funktion ‚entlastet‘ werden: Im phänomenologischen Sprachgebrauch handelt es sich dabei um eine so genannte ‚Epoché‘,<sup>10</sup> d.h. um eine Unterbrechung des gewohnten Wahrnehmungskontinuums, um eine ‚Einklammerung‘ von Welt.

Die Wahrnehmung muss auf andere Bahnen gelenkt werden, um Assoziationen zu ermöglichen. Das geschieht beim ermittelnden Kommissar mehrfach. Das Verfahren wird aber auch durch den blinden Bettler repräsentiert, dem seine Blindheit eine besondere Form der akustischen Wahrnehmung ermöglicht und damit auch eine besondere Form der Erinnerung garantiert. Voraussetzung für eine gelungene ‚Epoché‘ im Sinne der philosophischen Phänomenologie ist eine spezifische Selbstdistanzierung. Diese ‚Entautomatisierung‘ von Wahrnehmung zum Zweck der Isolierung, Neubeschreibung und -bewertung von Dingen und Ereignissen gilt in der Phänomenologie dem klassifizierenden Urteil; es soll in der ‚Epoché‘ zunächst aufgeschoben und dann durch die Verfahren der phänomenologischen Reduktion unterstützt, zuverlässiger und nachprüfbarer ausfallen. Die ästhetischen Techniken der Verfremdung lassen sich durchaus auch als Praktiken der ‚Epoché‘ beschreiben. Diese ästhetische Variante der ‚Epoché‘, im Sinne von Unterbrechung, Montage, Verfremdungen etc., stellt eine wichtige Ergänzung der philosophisch-phänomenologischen Debatte dar. Beide Verfahren, sowohl das philosophische als auch das ästhetische, vor allem in Film und Fotografie und in der Literatur bzw. im Theater, sind in den 20er Jahren entwickelt worden und erfolgreich gewesen; sie können als charakteristisch für die klassische Moderne gelten. Gerade die Verfahren von Film und Fotografie eignen sich besonders für diese Technik der Rekomposition und Dekomposition, die am Ende durch eine spezielle Form der

<sup>9</sup> Man ist hier an Hugo von Hofmannsthal's Figur Lord Chandos erinnert, der in einem fiktiven Brief berichtet, er sei sich selbst entfremdet und würde etwa durch langes Starren auf seinen Finger erst erkennen, wie fremd ihm der eigene Körper sei. Vgl. dazu: Hugo v. Hofmannsthal: Ein Brief. In: H. v. H.: Gesammelte Werke. Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe. Frankfurt a. M. 1979, S. 461-472, hier: S. 466: Es fehlt ihm der vereinfachende „Blick der Gewohnheit“.

<sup>10</sup> Pier Aldo Rovatti: Das Rätsel der Epoché. In: Christoph Jamme und Otto Pöggeler (Hg.): Phänomenologie im Widerstreit. Zum 50. Todestag Edmund Husserls. Frankfurt a. M. 1998, S. 277-290. Vgl. dazu auch: Lutz Ellrich: Die Konstitution des Sozialen. Phänomenologische Motive in N. Luhmanns Systemtheorie. In: Zeitschrift für philosophische Forschung 46 (1992), S. 24-43. Vgl. dazu: Anton Friedrich Koch: Wahrheit, Zeit und Freiheit. Einführung in eine philosophische Theorie. Paderborn 2006.

Kombinatorik die Indizien an den Tatorten richtig zuordnet; sie sind exemplarische Fälle des ästhetischen ‚Indizienprädikats‘.

## Dinge in Film und Fotografie

Seit der Frühzeit der Fotografie und des Films kennt man den immer wieder artikulierten Wunsch, „dass sich die Gegenstände mittels der Fotografie ohne Intervention einer schöpferischen Hand, die ihre Repräsentation, also ihre Wiedervergegenwärtigung übernommen hätte, in die Oberfläche der scheinbar einem Spiegel gleichkommenden Daguerreotypie einzuschreiben vermochten“<sup>11</sup>. Die Musterbücher für Bauhausdesign in den 20er Jahren und die zeitgenössische Fotokunst der Moderne treffen sich in dem Wunsch einer Dingrepräsentation ‚sine manu facta‘ und erinnern damit an die Hoffnungen der Fotopioniere im 19. Jahrhundert. Alltagsgegenstände wie Kaffeekannen, Tassen, Teeglashalter oder Pralinentütchen sind auf vielen der Fotos der 20er Jahre, etwa bei den Großmeistern der neusachlichen Fotografie wie Alfred Renger-Patzsch, bei Hans Finsler oder Lucia Moholy zu sehen. Die Gegenstände sind „bar jeglichen Inszenesetzens“ abgeleuchtet.<sup>12</sup> Solche Verfahren sollen und wollen intensive Gefühle von Fremdheit, Verfremdung, Befremden provozieren, wie dies auch bei Fritz Lang geschieht. Gerade in vielen frühen Filmen werden der Umgang mit Dingen und das Befremden, das dadurch entstehen kann, zum Thema gemacht.

Für Béla Balázs etwa, den ungarischen Filmkritiker und -theoretiker, ist der Film – insbesondere was die Techniken der Großaufnahme, der Einstellung und der Montage angeht – *das* Medium der Sichtbarmachung von Dingen. Insbesondere die stummen Dinge bekommen ihre verlorengegangene Gestalt zurück bzw. enthüllen so ihre ‚Physiognomie‘: „Die Gewohnheit des Alltagsanblicks hat unsere Umgebung unsichtbar gemacht. Wir sehen nur die Existenz der Dinge, nicht ihre Gestalt. Wir sehen nicht, wir orientieren uns bloß. Die ungewohnte Einstellung aber reißt das Gesicht der Dinge aus dem Nebel der Abgestumpftheit heraus und macht sie wahrnehmbar.“<sup>13</sup> Erst wenn alle funktionalen Zusammenhänge aufgelöst sind, stehen die Dinge dem Menschen als solche gegenüber und als solche *fremd* gegenüber.

In Fritz Langs „M“ ist sowohl der Prozess der Erkenntnis – die Suche nach dem Mörder – als auch die filmische Ästhetik – im Sinne von Montage und schnellen, ungewöhnlichen Schnitten – nach einem Verfahren der neusachlichen Dekomposition und Rekombination organisiert. Eine ganz besondere Rolle im Bereich der verschiedenen

<sup>11</sup> Herta Wolf: Vom Umgang mit den Dingen in der Photographie. In: Gisela Ecker / Susanne Scholz (Hg.): Umordnungen der Dinge. Königstein i. T. 2000, S. 160-186, hier: S. 172.

<sup>12</sup> Ebd. Neben Künstlern wie Andreas Gursky und Thomas Demand haben auch Candida Höfer, Gisela Bullacher oder Christopher Muller ganz explizit die Ordnung der Dinge zum Thema ihrer Arbeiten gemacht. Dabei steht im Vordergrund die Exposition des Dings als Ding, also gerade das Verschwinden der jeweiligen ‚Inszenierung‘ im Museum. Als Vorbilder für eine solche Isolierung des Dings gelten eben jene Musterbücher des modernen Designs bzw. die neusachlichen Fotografen, die besonders ‚emotionslos‘, ‚sachgerecht‘ und ‚neutral‘ die Dinge abfotografiert hätten. Vgl. dazu Wolf: Vom Umgang mit den Dingen.

<sup>13</sup> Béla Balázs: Der sichtbare Mensch. Frankfurt a. M. 2001, S. 48.

Techniken von Verfremdung spielen dabei die Dinge, die im Film nicht mehr als Requisiten auftauchen wie im Theater, sondern vielmehr eine charakteristische Angleichung an die menschlichen Akteure erkennen lassen. Bei Lang geht es dabei um Zigarren, Zigaretten, um Hüte und Bälle, Luftballons, Teller und Tassen, Telefone und Tische, die wichtige Funktionen übernehmen. Die bildliche Angleichung von Menschen und Dingen im frühen Film ist ein immer wieder zitiertes Moment nicht nur bei den Kritikern des Films, sondern auch bei den Befürwortern: „Die Schattenhaftigkeit ihres Wesens setzt die Menschen des Kinos in eine völlige Einheitlichkeit zu allen Dingen der Erscheinungswelt. Der innern Bedeutung nach gemessen, rein als erregende Momente bewertet, besteht kein Unterschied zwischen dem Menschen Bumke, dem Hund, der ihm nachsetzt, der Eierhändlerin, die er über den Haufen rennt, dem Mehltrug, in den er stürzt, und dem Baum, auf den er schließlich klettert.“<sup>14</sup>

Die Dinge werden regelrecht zu Agenten der filmischen Darstellung<sup>15</sup>: „So stellt sich die Welt des Kinos als eine durchaus jenseits unseres Lebens liegende luftig-leichte (seelisch und bildlich) zweidimensionale Welt dar, die auch mit der anthropozentrischen, intellektualistischen Welt des Theaters rein nichts zu tun hat“<sup>16</sup>. Im Gegensatz zur auf den sprechenden Menschen zentrierten Sphäre der Bühne soll sich der Film als ein Medium erweisen, das die Herrschaftsverhältnisse einer anthropozentrischen Welt durch seine ästhetischen Eigenschaften tendenziell bricht.

Entsprechend argumentiert auch Béla Balázs in seiner Filmtheorie „Der sichtbare Mensch“. Dort ist von einem Gesicht der Dinge die Rede, „von der lebendigen Physiognomie, die alle Dinge haben.“<sup>17</sup> Diese Physiognomie der Dinge in Szene zu setzen, sei, so Balázs, die eigentliche Aufgabe und Fähigkeit des Films. Offenbar bekommen die Dinge hier eine Ausdrucksqualität, eine Lesbarkeit zugeschrieben, die das menschliche Gesicht nicht mehr zu haben scheint. Dabei ist es nicht sinnvoll, Dinge ‚symbolisch‘ zu deuten, vielmehr gilt es, Dinge als Dinge wahrzunehmen. Hier geht es nicht um die philosophische Unterscheidung eines ‚Dinges-an-sich‘ vom ‚Ding-für-sich‘,<sup>18</sup> sondern vielmehr darum, wie Dinge Zeichenträger sein und zugleich nicht sein können. Diese Fragen beantwortet eher die Ethnologie als die Philosophie. In der ethnologischen

<sup>14</sup>Herbert Tannenbaum: Probleme des Kinodramas [1913/14]. In: Jörg Schweinitz (Hg.): Prolog vor dem Film. Leipzig 1992, S. 313f. Vgl. auch die parallelen Überlegungen bei Balázs, der die Marginalisierung von Dingen in Alltagskontexten als genuin sprachlichen Prozess deutet: „In der Welt des sprechenden Menschen sind die stummen Dinge viel lebloser und unbedeutender als der Mensch. Sie bekommen nur ein Leben zweiten und dritten Grades. [...] Im Film verschwindet dieser Valeurunterschied. Dort sind die Dinge nicht so zurückgesetzt und degradiert. In der gemeinsamen Stummheit werden sie mit dem Menschen fast homogen und gewinnen dadurch an Lebendigkeit und Bedeutung.“ Vgl. Balázs: Der sichtbare Mensch, S. 47f.

<sup>15</sup>Vgl. Dorothee Kimmich: Kleine Dinge in Großaufnahme. Bemerkungen zu Aufmerksamkeit und Dingwahrnehmung bei Robert Musil und Robert Walser. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft XLIV (2000), S. 177-194, hier: S. 179.

<sup>16</sup>Tannenbaum: Probleme des Kinodramas, S. 314.

<sup>17</sup>Balázs: Der sichtbare Mensch, S. 59.

<sup>18</sup>Vgl. H. Herring / Ch. Seidel: Art. „Ding-an-sich“. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel 1972, Bd. 2, Sp. 251-255.

Dingforschung spielt nicht die Unterscheidung von ‚Ding-an-sich‘ und ‚Ding-für-uns‘ eine Rolle, hier ist es die begriffliche Differenzierung von natürlichen Objekten und Artefakten, die für eine literaturwissenschaftliche Betrachtung interessant werden kann.

Zu natürlichen Objekten zählen auch diejenigen Dinge, die sich nicht anfassen, bewegen oder transportieren lassen, die nicht hergestellt, sondern in der Natur vorgefunden werden, wie etwa ein Felsblock, Wolken oder ein Baum. Natürliche Dinge können Zeichenträger sein, sind aber schwieriger als solche zu interpretieren. Artefakte lassen sich – sowohl in der Archäologie als auch in der ethnologischen Forschung – leichter als Zeichenträger interpretieren: „Der primäre Bedeutungsgehalt des Artefakts entspricht dem Verwendungszweck, für den es angefertigt worden ist. Das heißt allerdings nicht, dass es nicht noch zusätzliche Bedeutungen haben kann oder *später* mit sekundären symbolischen Bedeutungen versehen worden ist.“<sup>19</sup> So kann man „Gebrauchsgegenstände, Prestigegegenstände, Repräsentationsgegenstände, Tauschgegenstände“<sup>20</sup> und weitere Unterklassen bestimmen. Allerdings kann jeder Gegenstand in mehrere dieser Kategorien gehören, und dies wiederum kann gleichzeitig oder sukzessive geschehen. Aus seinen Bemerkungen zu den verschiedenen Kategorien und Hierarchien von Objekten und Artefakten schließt Karl-Heinz Kohl, dass „die materiellen Gegenstände, mit denen wir uns umgeben, keine ‚Dinge an sich‘, sondern immer ‚Dinge für uns‘ sind. Menschen verwenden sie für die unterschiedlichsten Zwecke, im elementarsten Fall für die Befriedigung ihrer biologischen Bedürfnisse und für ihren ‚Stoffwechsel‘ mit der Natur. Zugleich dienen sie als Mittel der Kommunikation“.<sup>21</sup>

Dinge, Objekte und Artefakte, so bemerkt Kohl, sind also sowohl Zeichen als auch keine Zeichen. Ihre materielle Seite schließt den Zeichencharakter nicht aus, aktiviert ihn aber auch nicht in jedem Fall. Die Zeichenhaftigkeit von Dingen lässt sich nicht abtrennen von ihrer materiellen Seite, ist aber durch sie auch nicht in ausreichendem Maße bestimmt. Gerade die Tatsache, dass oft das Materielle und das Zeichenhafte nicht korrespondieren, wirkt irritierend und hat verschiedenste Erklärungsversuche provoziert. Der Wert, die Funktion oder eben auch die Zeichenfunktion, die ein Gegenstand haben kann, variieren historisch, kulturell, sozial und individuell, sind aber – in den meisten Fällen – trotzdem nicht beliebig. Die Zeichenfunktion – und auch der Wert – von Dingen folgen unterschiedlichen Logiken und lassen sich in unterschiedliche Ökonomien einschreiben.

Dinge im modernen Film sollen ihre problematische Funktion als Zeichen und als ‚Nicht-Zeichen‘ zugleich thematisieren; sie sollen als solche auffallen und wahrgenommen werden. Es geht geradezu um die Verweigerung, symbolisch bedeutend und doch bedeutsam zu sein. Vom ‚Aufstand der Dinge‘ in der modernen Literatur und im Film ist immer wieder die Rede gewesen oder auch vom ‚Widerstand‘, der den Gegenständen fast buchstäblich eingeschrieben sei. Gerade weil sie nicht vollkommen in einer Funktion innerhalb der Handlung verschwinden, werden sie überhaupt als Dinge

<sup>19</sup>Karl-Heinz Kohl: Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte. München 2003, S. 121.

<sup>20</sup>Ebd., S. 122.

<sup>21</sup>Ebd., S. 144.

wahrgenommen. Häufig wird dies dann als Widerständigkeit, Opazität oder Bedeutungslosigkeit bezeichnet.<sup>22</sup>

### Die Ästhetik der Neuen Sachlichkeit und das Subjekt in der Moderne

In der Literatur wird eine solche Aufzählung von Dingen um der Dinge willen als ‚Kamerablick‘ bezeichnet und ist charakteristisch für modernen Realismus seit Flaubert, für die Ästhetik der Neuen Sachlichkeit und die Pop-Literatur. Exemplarisch für eine literarische Version dieses Kamerablicks kann ein Gedicht von William Carlos Williams angeführt werden:

„So viel hängt ab  
Von einer roten Schubkarre  
Glänzend von Regenwasser  
Bei den weißen Hühnern“<sup>23</sup>

Die rote Schubkarre ist da und hat keine Funktion. Sie ist nass und steht bei den weißen Hühnern. Das alles ist im eigentlichen Sinne egal oder doch von marginaler Bedeutung. Irritierend ist dabei nur der Hinweis im Gedicht, dass davon so viel abhängt, denn genau dies wird ja nun mit keinem Wort bestätigt. Viel hängt also wohl nur davon ab, dass da ist, was da ist und dass das, was da ist, auch gesehen wird. Im Vordergrund steht die Exposition des Dings als Ding, also gerade das Verschwinden der jeweiligen Inszenierung oder funktionalen Kontextualisierung.<sup>24</sup> Das entspricht der Idee, „dass sich die Gegenstände mittels der Fotografie ohne Intervention einer schöpferischen Hand [...]“<sup>25</sup> abbilden lassen würden;<sup>26</sup> und greift damit eine Vorstellung auf, die sich immer wieder in Texten und Filmen der klassischen Moderne finden lässt: Wie sehen die Dinge aus, wenn sie keiner anschaut, wenn sie keiner deutet? Wie geht es in der Welt zu, wenn sie nicht durch unsere Blicke eingeschränkt wird, wenn sie nicht konditioniert und reduziert ist auf Verständliches durch unsere Wahrnehmung und Benennung? Was würde ich sehen, wenn ich gar nicht da wäre? Wie sieht ein menschenleerer Tatort aus? Was sehe ich, wenn ich nichts sehe?

Dieser fremde ‚Blick‘ kann auch der eines Blinden sein. Gerade die Tatsache, dass der blinde Luftballonverkäufer in Fritz Langs „M“ das Gesicht des Gesuchten nicht sieht, macht es ihm einfacher, die Melodie einem bestimmten Geschehen und nicht einer bestimmten Person zuzuordnen. Diese Verfahren der Isolation und Neukombination von Fakten bzw. Indizien sind nicht in erster Linie Verfahren hermeneutischer ‚Interpretation‘, sondern gleichen eher einem strukturalistischen Vorgehen. Sie ähnelt dabei einer Poetik der Montage, die ebenfalls auf der Dekomposition und Rekombination einzelner Aspekte beruht.

Diese Verfahren werden als fundamentale ästhetische Prinzipien des Films an vielen Stellen immer wieder vorgeführt; auch in einer zentralen Szene, in der mit einer Parallelmontage gewissermaßen das Verfahren *im* Film und das *des* Films zugleich gezeigt werden: Die Polizei und die Ganoven der Stadt halten jeweils Lagebesprechungen ab. Die beiden Szenen werden ineinander geschnitten, wobei jeweils der in einer Lokalität angefangene Satz von einem Mitglied der anderen Gruppe zu Ende gesprochen wird. So werden die beiden Gruppen zwar nicht gleich gesetzt, aber doch die Verfahren der Wahrheitsermittlung als vergleichbar vorgeführt.

Die menschenleeren Orte, die Indizien und die Parallelisierung von Handlungsmustern scheinen die handelnden Subjekte aus dem Zentrum des Geschehens zu verbannen. Sie werden vielmehr als Komponenten des Geschehens, als Objekte der Geschichte oder als Statisten vorgestellt. Ebenso wie die Hauptfigur selbst, die sich als willenlos und getrieben empfindet, sind auch die anderen Figuren nicht wirklich die Akteure der Geschichte. In ihrer ‚Zuschauerrolle‘, nicht selten auch einfach dem Zufall ausgeliefert, gleichen sie sich alle.

Die Inszenierung von Dingen und Räumen als Agenten der Handlung gilt als der Übergang vom Expressionismus zur Ästhetik der Neuen Sachlichkeit. Dies bedeutet aber nicht nur, dass man hier eine periphere Veränderung von einzelnen ästhetischen Prinzipien beobachten kann. Vielmehr geht es insgesamt um eine fundamentale Umstellung von anthropologischen und medienhistorischen Konzepten. Das Verhältnis von Subjekt und Objekt wird einer Revision unterzogen. Bestimmte psychologische Modelle haben offenbar ausgedient und neue Narrative tauchen auf. Zu diesen Thesen finden wir einige Hinweise in der zeitgenössischen Filmtheorie, die – im Gegensatz zum traditionellen Roman und zum Theater – nicht das Subjekt bzw. die Subjektkonstitution in den Mittelpunkt der Gestaltung stellt.

Film, so Siegfried Kracauer, sei auf physische Realität bezogen und damit auf Kontingenz. Eine geschlossene Form von Kunstwerk anzustreben verbiete sich also sowohl für den Film wie für die Fotografie: „Eins ist gewiß: wenn ein Filmproduzent sich einem historischen Thema zuwendet oder sich ins Reich der Fantasie vorwagt, läuft er Gefahr, die Grundeigenschaften dieses Mediums zu verleugnen. Grob gesagt, es ist ihm dann nicht mehr um physische Realität zu tun, sondern um die Einbeziehung von Welten, die außerhalb des Bereichs unserer Wirklichkeit liegen.“<sup>27</sup> Die Nähe des Films zum realen Kontinuum des Lebens ist für Kracauer eine Bedingung filmischer Ästhetik. Der Filmausschnitt ist anders als der Bilderrahmen nicht die Umrandung einer *Komposition*, sondern ein *Ausschnitt* aus der Wirklichkeit, der sich als solcher in seiner Kontingenz zu zeigen hat und daher grundsätzlich und immer über sich selbst hinausweist. Anders als für den Rahmen eines Tafelbildes fungiert der Bildausschnitt nicht in erster Linie einschließend, sondern ausschließend.<sup>28</sup> Die Kontingenz und die Unabgeschlossenheit des Gegenstands verlangen einen bestimmten ‚Stil‘, der niemals

<sup>22</sup> Vgl. auch Vladimir Nabokov: Durchsichtige Dinge. Hamburg 1986.

<sup>23</sup> William Carlos Williams: Gedichte. Ausgewählt von Raoul Schrott. München 1999, S. 17.

<sup>24</sup> Vgl. dazu: Wolf: Vom Umgang mit den Dingen in der Fotografie, S. 172.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Vgl. auch: Bernd Stiegler: Theoriegeschichte der Photographie. München 2006, S. 22ff.

<sup>27</sup> Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a. M. 1985, S. 115. Vgl. dazu auch Dagmar Barnouw: Critical Realism. History, Photography and the Work of Siegfried Kracauer. Baltimore / London 1994.

<sup>28</sup> Siegfried Kracauer: Geschichte – Vor den letzten Dingen (History. The Last Things Before The last). Frankfurt a. M. 1971, S. 15-26 (= Schriften Bd.4).

die Geschlossenheit klassischer Kunstwerke anstreben, zugleich aber auch den Charakter des ‚Gemachten‘ nicht leugnen kann.

Im Film ist das Subjekt also nicht – wie im traditionellen Roman – gezeigt als eines, das den Spielraum seiner Selbstermächtigung auslotet und möglichst auch ausbaut, sondern vielmehr werden Wesen gezeigt, die sich selbst nicht kennen, sich nicht beherrschen, keinen Willen haben und vor allem nicht mit sich identisch sind: Von diesen Zeitgenossen gibt es einen tragischen Typus, das ist der Sexualmörder, und es gibt einen komischen Typ, das ist Charlie Chaplins Charlot. „Der Mensch, den Charlie Chaplin verkörpert, ist ein *Loch*“, konstatiert Kracauer und führt diese Diagnose weiter aus: „Er hat keinen Willen, an der Stelle des Selbsterhaltungstriebes, der Machtgier ist bei ihm eine einzige Leere, die so blank ist wie die Schneefelder Alaskas. Andere Menschen haben ein Ichbewußtsein [...]; ihm ist das Ich abhanden gekommen [...]“<sup>29</sup> Kracauer behauptet, dass selbst die Dinge und Tiere mehr ‚Ich‘ hätten als der kleine Tramp. Und doch ist es gerade diese ganz spezifische Ohnmacht, die die Zuschauer rührt und zum Lachen bringt. Dies ist ein Subjektentwurf, der sich als Kommentar zur modernen Welt, zu „Modern Times“ versteht und der zu all dem völlig konträr verläuft, was bisher über das Subjekt, seine Handlungsmöglichkeit, seine Freiheit, seine Determination, seine Geschichte, seine Macht und Ohnmacht etc. gesagt wurde. Es ist allerdings eine Figur, die nicht nur Affinitäten zum Kind, sondern auch zum Kranken hat.

Auch Chaplins Tramp ist ein Kind, eine oft böse Märchenfigur, die mit ihrem ausgeprägten Realitätssinn, ihrer Welterfahrenheit, ihrer Boshaftigkeit in keiner der idealistischen Kategorien entspricht. Das Kindliche der Trampfigur ist auch dem Zeitgenossen Alfred Polgar sofort aufgefallen. Polgar präzisiert diese Beobachtungen aber noch: Charlot sei nicht einfach nur kindlich, sondern eigentlich alterslos, er habe keine Vergangenheit, keine Zukunft, er „kommt aus dem Märchen und kehrt wieder heim ins Märchen, ist dem Augenblick nur wie geliehen von der Ewigkeit [...]“<sup>30</sup> Die Infantilität des Sexualmörders bei Lang ist die schreckliche Kehrseite dieser Figur, die keine echten Bindungen eingeht, keine Entwicklung haben kann und nie erwachsen wird.

Gerade die Tatsache, dass Charlot – ebenso wie Kinder – sich nicht selbst zu kontrollieren scheint, seine Gliedmaßen nicht im Griff hat, macht einen Großteil seiner Komik aus. Dass man sich dabei aber durchaus an der Grenze zum Grauen bewegt, ist in der zeitgenössischen Psychologie bekannt: Sinnlose Wiederholungen oder die Verselbstständigung von einzelnen Gliedern und Gesten gelten als Merkmale einer Dissoziation von Körper und Bewusstsein, als Inszenierungen der Auflösung des Subjekts. Sie wurden mit den Symptomen der (weiblichen) Hysterie und der (männlichen) Neurasthenie verglichen, zwei Krankheitsbildern, die als typisch moderne Phänomene auch im Zusammenhang mit der Dissoziation des Subjekts diskutiert wurden.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Siegfried Kracauer: *The Gold Rush*. In: S. K.: *Kino*. Hg. von Karsten Witte. Frankfurt a. M. 1974, S. 165. Vgl. auch Dorothee Kimmich (Hg.): *Charlie Chaplin. Eine Ikone der Moderne*. Frankfurt 2003, S. 119ff.

<sup>30</sup> Alfred Polgar: *Chaplin*. In: Dorothee Kimmich (Hg.): *Charlie Chaplin. Eine Ikone der Moderne*, S. 33-36, hier: S. 35.

<sup>31</sup> Vgl. dazu Walter Erhart: *Familienmänner*. München 2001.

Aber auch Gegenstimmen gibt es, die diese Formen der Dissoziationen nicht gleich als krank bezeichnen wollen, sondern eher als kreativ, vielleicht als modern: Gertrude Stein<sup>32</sup> hat – zusammen mit Hugo Münsterberg – in zwei Versuchsreihen 1896 und 1898 zu beweisen versucht, dass die bei hysterischen Personen zu beobachtenden Bewegungsautomatismen, Lähmungen oder sinnlosen Wiederholungen bestimmter Gesten und Wörter nicht einem kranken Unterbewussten oder einer sogenannten ‚second personality‘, also dem abgespaltenen Teil einer schizoiden Person zuzurechnen sind, sondern vielmehr in unterschiedlicher Ausprägung Teil einer jeden Person – so auch ihrer selbst – sind.<sup>33</sup> Die Desintegration bestimmter Handlungen, partieller Kontrollverlust, ‚motor automatism‘, bestimmte Formen von ‚otherness‘, also die momentane Dissoziation bestimmter Eigenschaften, sind nicht notwendig Anzeichen von Krankheit, so die Ergebnisse ihrer wissenschaftlichen Studien. In ihren literarischen Werken radikalisiert sie diese These so weit, dass die spezifische Form wandernder und desintegrierter Aufmerksamkeit, der Kontrollverlust über Körperteile und Gedanken zu einem positiven Modell mutiert und etwa in „Melanchtha“ bis zu einer expliziten Kritik an europäischer Identitätsphilosophie und -psychologie führt: „I cannot repeat this too often any one is of one’s period and this our period was undoubtedly the period of cinema and series production. And each of us in our own way are bound to express what the world in which we are living is doing“<sup>34</sup> konstatiert Gertrude Stein. Auch Steins Favorit war Charlie Chaplin.<sup>35</sup> Sie sah in ihm ihren direkten Vorgänger, sein ‚delight in dislocation‘, also die Lust an sinnloser, desintegrierter Bewegung, die Verselbstständigung von Gliedmaßen, Gegenständen, Kleidern, Accessoires und Décor haben sie fasziniert. Es ging um die Möglichkeit, die Vorstellung eines integrierten und integrierenden Ichs aufzugeben, ohne dies ‚krank‘ zu nennen; die Funktionen von Aufmerksamkeit und Zerstreuung werden neu verhandelt, Bewusstsein und Entfremdung neu bewertet.

Vergleichbares, aber doch mit einer ganz anderen Tendenz, geschieht auch in „M – eine Stadt sucht einen Mörder.“ Es ist die verbrecherische, grausame Variante von Chaplins Komik. Die Desintegration der Person des Mörders entspricht dabei in fataler Weise den ästhetischen Strategien des Films. Darin wird eine Beurteilung der Person aus moralischen Gründen erschwert, weil zugleich – aber auf einer anderen Ebene – diese Figur in ihrer Gesamtkomposition nichts anderes vorführt als das ästhetische Prinzip des Films selbst: die Dissoziation und Assoziation. Er ist sich selbst fremd und unterscheidet sich dabei nur graduell von den anderen, die ebenfalls sich und der Welt

<sup>32</sup> Dass sie zusammen mit Hugo Münsterberg bei William James Psychologie studierte, ist bekannt; gelegentlich wird auch darauf hingewiesen, dass sie selbst wissenschaftlich gearbeitet habe.

<sup>33</sup> Gertrude Stein / Leon M. Solomons: *Normal Motor Automatism*. In: *Psychological Review* 3 (1896), S. 492-512; Gertrude Stein: *Cultivated Motor Automatism. A Study of Character in its Relation to Attention*. In: *Psychological Review* 5 (Jg. 1898), S. 295-306; und Gertrude Stein: *Portraits and Repetitions*. In: G. S.: *Lectures in America*. Boston 1985, S. 165-206, hier insbesondere: S. 177, zitiert nach Susan McCabe: „Delight in Dislocation“. *The Cinematic Modernism of Stein, Chaplin, and Man Ray*. In: *Modernism/Modernity* 8.Jg. (2001), S. 429-452, hier: S. 429.

<sup>34</sup> Zit. nach McCabe: *Delight in Dislocation*, S. 429.

<sup>35</sup> Charlie Chaplin hat die Komplimente Steins übrigens zurückgegeben, indem er in seinem späten Film „*Limelight*“ von 1954 ihr „a rose is a rose is a rose“ zitiert.

entfremdet sind. Dabei ist dieses Prinzip der Entfremdung keines, das, im marxistischen Sinne, notwendigerweise die Menschen nur deformiert, sondern vielmehr eben zugleich ein Prinzip der Erkenntnis – im Sinne einer Indizienprobe – und eines der Ästhetik – im Sinne einer Verfremdungstechnik. Ein simples Urteil über die Person des Mörders verbietet sich daher. Es handelt sich bei „M – eine Stadt sucht einen Mörder“ um eine Inszenierung des modernen Indizienparadigmas am Beispiel der entsprechenden modernen Methoden der Spurensuche; ihr Prinzip ist die dissoziative und zugleich assoziative Kombinatorik und nicht die integrative Interpretation. Die Folgen für das ‚lesende‘ Subjekt sind charakteristisch: Der moderne, genialisch kombinierende Kommissar ähnelt daher dem kranken Mörder auf fatale Weise. Die traditionellen ‚Verbrecherbanden‘ wirken dagegen wie Überbleibsel aus einem vergangenen Jahrhundert und ihr Tribunal ist eine überkommene Form der Urteilsfindung.

Das Tribunal allerdings ist nicht deshalb abzulehnen, weil es von einer verbrecherischen Gruppe veranstaltet wird. Vielmehr fehlt hier – wie bei allen Tribunalen – die Öffentlichkeit bzw. die kritische Öffentlichkeit. Es gibt keine wirklichen Beobachter; alle sind zugleich Richter, Angeklagte, Betroffene und Berichterstatter. Der Angeklagte ist der einzige, der in dieser Runde in der Lage ist, sich selbst zu beobachten und sich von sich selbst redend und erklärend zu distanzieren, einen fremden Blick auf sich und seine Entfremdung zu werfen. Trotz seiner Weierlichkeit, trotz seiner Verbrechen und trotz des Grauens, das alle empfinden mögen, repräsentiert der Mörder nicht nur einen Verbrecher, sondern zugleich eben ein Prinzip, das, auf allen Ebenen des Films durchdekliniert, nicht grundsätzlich als fatal, krank oder verbrecherisch verurteilt werden kann. Das Unbehagen bleibt – trotz Verhaftung.

„Doch ist er mitten unter uns“.

Anderssein zwischen Unsichtbarkeit und Markierung in Fritz Langs „M“

Charlotte Szilagyi\*

Der Buchstabe ‚M‘ ist das zentrale Zeichen in Fritz Langs Spielfilm. Wenn er den Mörder brandmarkt, bezeichnet er ein Wesen, das dadurch zum Außenseiter in einer aufkeimenden städtischen Gesellschaft wird. Das ‚M‘ stellt ein Störelement bloß, dessen Andersheit auf verschiedenste Weise erscheint: für die Exekutivorgane ist es das Entweichen aus dem Rahmen des Gesetzes, für die Unterwelt ein Störfaktor für ihre Geschäfte, für die ängstlichen Kinder, die den Auszählreim vom „Schwarzen Mann“ singen, eine mythische Kreatur, deren reales Erscheinen ihr Spiel unterbrechen würde, für die Mütter ein Triebtäter, der ihre Kinder bedroht. Das ‚M‘ identifiziert ein Wesen, das die Gesellschaft „heimsucht, indem [es sie] beunruhigt, verlockt, erschreckt“<sup>2</sup>. Die Markierung erinnert an die Bestrafung Krimineller durch ein eingebranntes Zeichen auf ihrem Körper.<sup>3</sup> Obgleich die Kennzeichnung durch das ‚M‘ physisch weniger gewaltsam ist als die öffentliche Folter, steht sie in deren Nachfolge und bringt genauso die Einschreibung der gesellschaftlichen Macht zum Ausdruck, die sich den Körper unterwirft. Eine Nahaufnahme in „M“ ist berühmt geworden. Sie zeigt die mit dem ‚M‘ markierte Schulter im Spiegel (1:03:19). Sie scheint Beckert in seinem verwundbarsten Moment bloßzustellen. Das Zeichen unterscheidet ihn als Anderen. In der Gesellschaft und im Spiegel erkennt er sein Anderssein. Das ‚M‘ wird an dieser Stelle zum Symbol für den Diskurs des *Othering*.

Sieht man die Aufnahme mit dem Buchstaben ‚M‘ (im Folgenden als Einstellung *B* gekennzeichnet) aber im Kontext, erkennt man, dass der Diskurs des *Othering* eingeklammert erscheint. Die unmittelbar vorangehende Einstellung (*A*) stellt Einstellung *B* nämlich in Frage. Das gespiegelte ‚M‘ folgt einer Aufnahme, die den entsetzten Blick des Mörders darstellt (1:03:16). Einstellung *B* wird dadurch eine *Point-of-View-Einstellung* (im Folgenden als POV-Einstellung bezeichnet), in der die Kamera die Ich-Perspektive einer Figur einnimmt, und die, laut Edward Branigan, unvermeidlich einen Raum der Subjektivität schafft.<sup>4</sup> „Whenever a character glances – fastens upon an object – and we see the object of that glance, there exists an *inevitable subjectivization of film space*.“<sup>5</sup> Der Blick der Kamera durch Beckerts Augen vermittelt den Vorgang der

\* Ich danke Christoph Bareither, Urs Büttner, Andreas Damian, Paul Damian, und Sonja Graeber-Magocsi für ihre Hilfe bei der Übersetzung. Mein besonderer Dank gilt Prof. Eric Rentschler für sein hilfreiches Feedback zum Manuskript.

<sup>2</sup> Obiges Zitat in: Bernhard Waldenfels: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt a. M. 2006, S. 7-8.

<sup>3</sup> Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a. M. 1994, S. 37.

<sup>4</sup> Branigan beschreibt die POV-Einstellung als ein spezifisches Beispiel für die Subjektivität und somit für die einer Figur zugeschriebene Produktion eines Raums. „[W]e may define [...] subjectivity as a production of space attributed to a character.“ Edward Branigan: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. New York 1984, S. 64.

<sup>5</sup> Branigan: *Theory*, S. 130.