



**EVA-KRISTIN WINTER**

# **RAHMENSPRENGER**

Mediale (Ent-)Rahmungen in den  
historischen Filmen von Peter Watkins



**BÜCHNER**

# RAHMENSPRENGER

## Meinen Eltern

Apologie

- »2. A still is not a film. It lacks the dimensions of time and movement – indispensable components of film art – and represents only a small fraction of a single second of a given motion picture.
3. Words are not the best way to deal with a visual medium.«

– Amos Vogel in ›*Film as a Subversive Art*‹, S. 8.

Eva-Kristin Winter

# RAHMENSPRENGER

Mediale (Ent-)Rahmungen in den  
historischen Filmen von Peter Watkins



**BÜCHNER-VERLAG**

Wissenschaft und Kultur

Eva-Kristin Winter  
Rahmensprenger  
Mediale (Ent-)Rahmungen in den historischen Filmen von Peter Watkins

ISBN (Print) 978-3-96317-222-9

ISBN (ePDF) 978-3-96317-761-3

Copyright © 2021 BÜCHNER-Verlag eG, Marburg

Zugl.: Univ. Diss., Ludwig-Maximilians-Universität München

Satz und Umschlaggestaltung: DeinSatz Marburg

Bildnachweis Umschlag: Setfotografie. Mit freundlicher Genehmigung von Peter Watkins und Project X Distribution Limited.

Setfotograf konnte trotz intensiver Recherche nicht ausfindig gemacht werden.

Das Werk, einschließlich all seiner Teile, ist urheberrechtlich durch den Verlag geschützt. Jede Verwertung ist ohne die Zustimmung des Verlags unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:

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

[www.buechner-verlag.de](http://www.buechner-verlag.de)

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>CREDITS</b>	<b>9</b>
<b>I FILM AB: Peter Watkins – Der Wahrsager</b>	<b>11</b>
<b>EXKURS: Das Medienstatement</b>	<b>35</b>
<b>II DAS WORT: »Am Anfang war das Wort.«</b>	<b>51</b>
1 Adaptation und Paratext nach Gerard Genette	52
2 EDVARD MUNCH: »taken directly from the diaries of Munch«	54
2.1 Adaptationen der Tagebücher als Ausdruck der Subjektivität des Gefühls	57
2.2 Strukturelle Transposition der Tagebücher	62
2.3 Aktualisierungen der Topoi der Künstlerbiografie	70
2.4 Das <i>voice-over</i> als subjektiver Kommentar	79
3 THE FREETHINKER (FRITÄNKEREN): »A writer is only a reporter of what he has lived«	90
3.1 Autobiografisches Schreiben zwischen Fakt und Fiktion	93
3.2 Adaptationen der autobiografischen Texte als thematische Einstiege	96
3.3 Strukturelle Transposition der Künstlerpsyche	104
3.4 Vom <i>voice-over</i> zum Zwischentitel	111
4 LA COMMUNE (PARIS, 1871): »History will tell...«	117
4.1 Adaptationen wissenschaftlicher Literatur	120
4.2 Adaptationen zeitgenössischer Literatur	126
4.3 Das Narrativ der Commune	135
4.4 Zwischentitel als wissenschaftliche Anmerkungen	142
5 Zusammenfassung	147

<b>III DAS BILD: »Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte.«</b>	<b>151</b>
1 Metapoietische Bilder: Mit Deleuze über Medien reflektieren	154
2 EDVARD MUNCH: Über das Kunst-Bild	159
2.1 Das Kunstwerk als dekoratives und beschreibendes Objekt	160
2.2 Das Gesicht des Künstlers als Mittel der Selbstinszenierung	161
2.3 Die Idee hinter dem Schaffensprozess	168
2.4 Der Umgang mit dem Material	176
2.5 Die Rolle der Kunst als Indikator	186
2.6 Der direkte Blickkontakt	187
3 THE FREETHINKER (FRITÄNKEREN): Über das Foto-Bild	191
3.1 Strindbergs grundlegende Esoterik	194
3.2 Die Spitze der Fotografie	197
3.3 Die Episoden der Handlung	209
4 LA COMMUNE (PARIS, 1871): Über das Geschichts-Bild	215
4.1 Die Revision des Geschichtsbildes	218
4.2 Die Farbe des Filmbildes	224
4.3 Vom Schnitt zur Plansequenz	227
5 Zusammenfassung	234
<b>IV DIE INTERAKTION: »All the world's a stage...«</b>	<b>237</b>
1 Kommunikation und Interaktion im gesellschaftlichen Rahmen von Erving Goffman	239
2 EDVARD MUNCH: Im (Nicht-)Theater	241
2.1 Der Rahmen der Gesellschaft	242
2.2 Der Rahmen der schauspielerischen Darstellung	248
2.3 Das Interview als Rahmenbruch zwischen Darsteller_in und Betrachter_in	254
3 THE FREETHINKER (FRITÄNKEREN): Im Theaterraum	258
3.1 Das Theater als inszenatorischer Rahmen	259
3.2 Das Theater als extradiegetischer Rahmen	263
3.3 Das Theater als öffentlicher Rahmen	267

4 LA COMMUNE (PARIS, 1871): Im partizipativen Raum	274
4.1 Die (In-)Authentizität des Raumes	275
4.2 Das Reenactment als transformativer Rahmen	280
4.3 Das Reenactment als Erlebnis und Prozess	287
4.4 Das Fernsehen als produktiver Anachronismus	296
5 Zusammenfassung	302
<b>V THE END: Schlussbetrachtung</b>	<b>305</b>
<b>VI BIBLIOGRAFIE</b>	<b>311</b>
1 Monografien und Aufsätze	311
2 Internetquellen	342
<b>VII FILMOGRAFIE</b>	<b>347</b>
1 Peter Watkins' Filme	347
2 Weitere erwähnte Filme	350
<b>VIII ABBILDUNGEN</b>	<b>353</b>



# CREDITS

Das vorliegende Buch wurde 2019 als Dissertation mit dem Titel *OUT OF THE FRAME. Mediale (Ent-)Rahmungen in den historischen Filmen von Peter Watkins* am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität in München angenommen. Die Arbeit daran überspannte fast acht Jahre. Sie nahm ihren Anfang in meinen Recherchen zu Genie und Wahnsinn im Künstlerfilm und einer Magisterarbeit zu Reenactment und Adaptation. Mein erster Dank geht daher an Prof. Dr. Hubertus Kohle (München), der nicht nur meine erste Abschlussarbeit betreute, sondern anschließend auch die Betreuung einer filmwissenschaftlichen Doktorarbeit übernahm. Ebenso wertvoll wie anregend waren die Hinweise, die ich von PD Dr. Jörg von Brincken (München) und Prof. Dr. Christof Decker (München) erhielt. Mein Dank geht ebenfalls an Prof. Dr. Fabienne Liptay (Zürich), die EDVARD MUNCH von Peter Watkins als bestes Biopic bezeichnete und mich somit auf Peter Watkins' Spuren brachte.

Sich mit einem so marginalisierten Filmemacher wie Peter Watkins zu beschäftigen, heißt unweigerlich, sich immer wieder erklären zu müssen und eine gewisse wissenschaftliche Einsamkeit zu erfahren. Alle zu erwähnen, die diese Erklärungen hören wollten (und damit die Einsamkeit linderten), ist fast unmöglich. Erste Ideen durfte ich im November 2013 auf meiner ersten internationalen Konferenz in Iași, Rumänien, präsentieren und erhielt dort hilfreichen Input. Ebenso boten die jährlich stattfindenden Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquien stets eine Plattform des Austausches. Mein Dank gilt all denjenigen, die nachfragten, sich interessierten und zu meinen Ausführungen und Vorträgen kamen: Allen voran dem Kohle-Kolloquium und der FilmDocs-Gruppe. Euer Interesse, eure Neugierde und kritischen Fragen trieben mich an und ließen mich weiter forschen. Gleichmaßen bin ich all den Wissenschaftler\_innen zu Dank verpflichtet, die sich ebenfalls mit Peter Watkins' Filmen auseinandersetzten, sowie dem Filmemacher

selbst, Peter Watkins, und Oliver Groom von *Project X Distribution Limited*, die mir insbesondere die Rechtklärung im Zuge der Veröffentlichung massiv erleichterten.

Unterstützung erhielt ich von meinen Kollegen und Kolleginnen an der Hochschule für Fernsehen und Film in München: Von der gesamten Abt. III – insbesondere aber Prof. Andreas Gruber, Mirjam Orthen, Mareike Lindenmeyer, Sebastian Stern, Hans-Joachim Köglmeier –, die sich nie wunderten, dass ich eigentlich irgendwie immer da war und doch so oft abwesend sein musste, von der HFF-Kaffeerunde – Gunther, Lisa, Thomas, Claudia, Vera –, die mir einen halbwegs geregelten Tagesablauf gab, von Prof. Dr. Michaela Krützen, die sich meine Sorgen und Ängste geduldig anhörte, sowie von den Studierenden der Abt. III, die mich, ohne sich der Bedeutung bewusst zu sein, durch ihre Filme und Geschichten in andere Welten entführten.

Für ihre Bereitschaft, zu diskutieren, meine ersten Roh- und Endfassungen zu lesen und mit Adleraugen zu korrigieren, bedanke ich mich bei Dr. Franziska Amirov, Zita Cesur, Dr. Julia Netrval, Ariane Gehr, Juliane Frauenrath und Dr. Holly Ann Yanacek. Wie es angeblich ein Dorf braucht, um ein Kind aufzuziehen, so brauchte es Freundschaften, um diese Arbeit zu schreiben. Für den stetigen, emotionalen Support bedanke ich mich bei meinen Freunden und Freundinnen, die nie endendes Verständnis für meine Launen aufbrachten und mir die nötigen Verlockungen boten, um mich aus dem Elfenbeinturm der Wissenschaft hervorzulocken.

Gewidmet ist die Arbeit meiner Familie, allen voran jedoch meinen Eltern, die mich finanziell aber vor allem emotional stützten und immer dann aufgingen, wenn es am dringendsten war. Mein Dank lässt sich nicht in Worte fassen.

München, Januar 2021

Eva-Kristin Winter

# I FILM AB: Peter Watkins – Der Wahrsager

John Lennon und Yoko Ono geben 1969 ein Presseinterview anlässlich ihrer *Bed-Ins for Peace*. Den Beginn dieser friedlichen Proteste führt John Lennon auf einen Brief zurück, den er kurz vorher von einem britischen Filmemacher erhalten hatte. Der Autor des Briefes, Peter Watkins, fordert eine Stellungnahme und erläutert anlässlich des Kinostarts seines Films *THE WAR GAME*, welche Kontrolle Medien auf Gesellschaft und Individuum ausüben. Lennon erzählt weiter:

He [Peter Watkins, Anm.d.A.] said ›People in your position have a responsibility to use the media for world peace. And we sat on the letter for about three weeks thinking ›Well, we're doing our best. All you need is love, man.‹ That letter just sort of sparked it all off. It was like getting your induction papers for peace!<sup>1</sup>

*THE WAR GAME* gewinnt nach seinem kommerziellen Kinostart in Europa und den USA den *Academy Award* für den besten Dokumentarfilm des Jahres 1966. Diese Auszeichnung ist insofern bedeutsam, als dass ein Film ausgezeichnet wird, bei dem es sich nicht um ein dokumentarisches Werk handelt, sondern um die fiktionale filmische Darstellung einer möglicherweise zukünftigen Bedrohung durch atomare Waffen. Der Film, Watkins' zweite Arbeit unter der BBC, wird kurz nach seiner Fertigstellung in Großbritannien verboten, aus Angst, der Bevölkerung eine derart realistische Darstellung nicht zumuten zu können.<sup>2</sup>

---

1 John Lennon in einer Pressekonferenz in Toronto 1969/70. Nachzulesen bei: Giuliano 1986, S. 144.

2 Es handelt sich bei *THE WAR GAME* wohl um den kontroversesten Film Großbritanniens. Zunächst sollte dieser 1965 am zwanzigsten Jahrestag der Bombardierung Hiroshimas ausgestrahlt werden, jedoch wurde diese

Tatsächlich lassen sich aus diesen kurzen Geschichten zentrale Eigenschaften des Gesamtwerks des Filmemachers ableiten: Diese fordern zum einen ein (nicht immer nur) politisches Engagement ihrer Betrachter\_innen und Teilnehmer\_innen, das durch das schriftliche Werk des Künstlers – in Lennons Fall ein Brief, sonst sein Medienstatement – angetrieben und verstärkt wird. Zum anderen lassen sich Watkins' Filme nur schwer einordnen und bewegen sich gerne auf und über Grenzen: Der Gewinn des Oscars für den besten Dokumentarfilm 1966 verwundert zunächst und steht doch exemplarisch für ein Gesamtwerk, dessen Filme sich weder klar als dokumentarisch oder fiktional noch als Kino- oder Fernsehfilm einordnen lassen. Peter Watkins ist vermutlich einer der meist übersehenen zeitgenössischen Regisseure Europas, der sich seit dem Ende der 1970er Jahre nicht nur filmisch, sondern auch schriftlich kritisch mit der internationalen Medienlandschaft auseinandersetzt.

Watkins' Stil wird aufgrund seiner absichtlichen Amateurhaftigkeit gerne mit dem italienischen Neorealismus verglichen: Er arbeitet in seinen Filmen hauptsächlich mit Amateurdarsteller\_innen und Menschen, die er anhand von Zeitungsartikeln zu Treffen und Castings auswählt. Watkins selbst lehnt diese filmischen Vorbilder jedoch aus dem simplen Grund ab, dass er sie bei der Entstehung seiner ersten Filme noch nicht gekannt habe.<sup>3</sup> Er verweist vielmehr auf die Einflüsse unterschiedlicher Medien auf sein Schaffen: So habe er die Technik des *newsreels* und den Umgang mit den Blicken seiner Protagonist\_innen hauptsächlich anhand von Fotografien in der Zeitschrift

---

Ausstrahlung durch die BBC verschoben und dies mit dem schaurigen Inhalt des Films begründet. Noch während der Postproduktion hatte sich Watkins für eine Kürzung des Films von 90 auf 45 Minuten entschieden und den Anfragen der Produzenten Cawston und Wheldon zugestimmt, wiederholt im Film auf die Fiktion des Gezeigten hinzuweisen. Trotz dieser Zugeständnisse von Seiten des Filmemachers wurde der Film verboten und zog die freiwillige Kündigung Watkins' und Versuche desselben, den Film anderweitig zu zeigen, nach sich. Aufgrund dessen und aufgrund öffentlicher Proteste und Forderungen, wurde der Film 1966 durch das British Film Institute im Kino veröffentlicht und in den folgenden Monaten in Europa und den USA gezeigt. Der internationale Erfolg des Films führte jedoch nicht zu einer Aufhebung des Verbots und die BBC weigerte sich, Ausstrahlungsrechte an internationale Fernsehsender zu verkaufen. Wenngleich die BBC stets den Einfluss der Regierung auf diese Entscheidung dementierte, so wurde die Beeinflussung 1980 bestätigt. Vgl. Welsh 1994, S. 125–128; Gomez 1979, S. 46–55.

3 Vgl. Rose 1964; Armitage 2013.

*Paris Match* erarbeitet, die er »auf dem Boden liegend immer und immer wieder betrachtete. Diese ein bis zwei Ausgaben und etwa zwölf Fotografien, die Art der Kameraführung und wie die Objekte im Vordergrund leicht verschwommen waren, gaben ein völlig anderes Gefühl als die Hochglanzfotografien Hollywoods ab.«<sup>4</sup> Die beiden Stile – Hollywood und den Fotojournalismus der 1960er – miteinander vergleichend, beschließt Watkins, Filme dieses anderen Gefühls machen zu wollen.

Watkins' Wurzeln liegen im Theater. Noch während seines Militärdienstes in Canterbury wird er Mitglied der Amateurschauspielgruppe *Playcraft Group*, in der er sich erstmals als Regisseur ausprobiert. Erste Aufführungen der Gruppe finden in den eigenen Wohnzimmern und auf improvisierten Bühnen statt. Dort entwickelt Watkins seine Detailverliebtheit, die Nähe zum Publikum und die Erfahrung des Theaters als *living history*. Anschließend entschließt er sich dazu, Filmemacher zu werden, und kauft eine 8mm Kamera. Im Umkreis der *Playcraft Group* entstehen auch seine ersten Amateurfilme.<sup>5</sup> Bereits in diesen ersten Filmen konzentriert sich Watkins auf die Gesichter der Darsteller\_innen und lehnt den *look* der Hollywood-Filme zugunsten einer realistischeren Darstellung ab. Watkins arbeitet in dieser Zeit in London bei einer Werbeagentur und als Editor bei der Produktionsfirma, wo er vor allem die Bedeutung der Montage lernt.<sup>6</sup> Auf Grundlage dieser Amateurfilme erhält Watkins, ähnlich wie John Schlesinger oder Ken Russell vor ihm, 1963 eine Anstellung als Produktionsassistent bei der BBC und wird maßgeblich durch das Fernsehen und den britischen Dokumentarfilm geprägt. In dieser Zeit wird sein erster Vorschlag abgelehnt, einen Film über einen atomaren Angriff zu machen, die historische Verfilmung der Schlacht von Culloden wird jedoch unterstützt. Es beginnt seine Beschäftigung mit historischen Ereignissen, die er stets in Bezug zur aktuellen Gegenwart setzt.<sup>7</sup> Mit *CULLODEN* (1964) interpretiert er die gleichnamige Schlacht neu und verfilmt sie nach einer Vorlage von John Prebble als historisches Reenactment mit Amateurdarsteller\_innen. Der Film simuliert eine anachronistische Nachrichtenberichterstattung live

4 Duarte 2016, S. 125.

5 *THE WEB* (1956), *THE FIELD OF RED* (1958), *THE DIARY OF AN UNKNOWN SOLDIER* (1959).

6 Vgl. Gomez 1979, S. 19–24.

7 Einen weiteren Typus seiner Filme bilden die dystopischen oder futuristischen Filme, die sich vor allem mit Gewalt und Krieg auseinandersetzen.

vom Schlachtfeld und bezieht sich dadurch direkt auf damalige Berichterstattungen zum Vietnam-Krieg. Nach dem Erfolg von *CULLODEN* erhält Watkins schließlich die Erlaubnis das seit 1961 geplante Projekt *THE WAR GAME* umzusetzen. Der Film löst einen Skandal in der britischen Medienlandschaft aus, der dazu führt, dass die Ausstrahlung durch die britische Regierung und den Vorstand der BBC verboten wird. Infolgedessen kündigt Watkins seine Stellung bei der BBC und macht sich selbstständig. Watkins entwickelt ausgehend von den kontroversen Diskussionen eine eigene kritische Haltung gegenüber dem Fernsehen und den Medien, die sich vor allem in den zu dieser Zeit entstehenden Interviews nachverfolgen lässt.

Sein nächster Film, *PRIVILEGE* (1966), ein von *Universal* produziertes metaphorisches Biopic, stellt die traditionellen dokumentarischen Techniken infrage und beschäftigt sich mit der Ausbeutung der Gesellschaft und eines Popstars in der Medienlandschaft. *PRIVILEGE* ist Watkins' erster Farbfilm auf 35mm und hebt sich damit deutlich von den vorhergehenden Filmen ab, die er als Amateurfilme konzipiert und ausführt hatte. *THE GLADIATORS (GLADIATORERNA)* (SWE 1969) entsteht in Zusammenarbeit mit einer schwedischen Produktionsfirma, sodass Peter Watkins England in dem Glauben verlässt, dort nie mehr arbeiten zu wollen. *THE GLADIATORS (GLADIATORERNA)* führt diejenigen filmischen Experimente fort, die Watkins mit *PRIVILEGE* begonnen hatte, wie die Auflösung dokumentarischer Techniken und die metaphorische Darstellung des Systems der Massenmedien. Nach diesem Projekt zieht Watkins mit seiner Familie zunächst nach Paris und schließlich in die USA, wo er ursprünglich an anderen Projekten arbeitet, bevor er die Idee von *PUNISHMENT PARK* (USA 1970) umsetzt. Dieser Film ist die Darstellung der steigenden Polarisierung politischer Meinungen in den USA, die Watkins dokumentarisch in der dystopischen Handlung eines Gefangenenlagers umsetzt. Da der Film in den USA auf große Ablehnung stößt und Watkins 1971 schließlich eine Finanzierung für *EDVARD MUNCH* (NO 1973) erhält, verlässt er die USA und zieht nach Skandinavien.<sup>8</sup>

Mit *EDVARD MUNCH* setzt Peter Watkins ein Projekt um, das er bereits seit 1968 verfolgt hatte: Die subjektive und persönliche Darstellung eines Künstlerlebens, dem er bei der Diskussion seiner Filme *CULLODEN* und *THE WAR GAME* im Munch Museum begegnet war. Wie schon in seinen vorheri-

---

8 Vgl. Gomez 1979, S. 33–123.

gen Projekten arbeitet er hauptsächlich mit Amateurdarsteller\_innen, die ihre eigenen Meinungen und Emotionen ausdrücken sollen, wendet die bereits bekannte Interview-Technik aus CULODEN an und den *Watkins-Erzähler*, der die einzelnen Episoden des Künstlerlebens miteinander verbindet. Erstmals editiert er Szenen und (bis zu vier) Tonebenen so subjektiv und spontan, dass sich Gegensätze zwischen der Bild- und Tonspur ergeben, die die psychologischen Prozesse der künstlerischen Kreativität darstellen sollen. Dieser Film wird nach seiner Erstaussstrahlung im norwegischen Fernsehen weitestgehend ignoriert und nur aufgrund von Watkins' Protesten auf Filmfesten und im Kino gezeigt. Peter Watkins bleibt vorerst in Skandinavien und verwirklicht eigenständig einige Aufträge für den dänischen und den schwedischen Rundfunk.<sup>9</sup> Mit diesen Projekten entwickelt Watkins seine Technik der Montage weiter.<sup>10</sup> In den darauffolgenden Jahren scheitern zahlreiche Projekte in Europa, wie die Erweiterung der Munch Biografie in eine Trilogie der Moderne mit Filmen über Alexander Scriabin und Filippo Tommaso Marinetti, sodass sich Watkins mehr seiner Medientheorie zuwendet.<sup>11</sup> Auch die Biografie über August Strindberg, die er erst 1992 als Videoprojekt umsetzen kann, scheitert in den 1980er Jahren zunächst, sodass er nach 1980 theoretisch arbeitet und sein monumentales, eigenständig finanziertes Projekt *THE JOURNEY (RESAN)* umsetzt.

*THE FREETHINKER (FRITÄNKEREN)* (SWE 1992), die als Videoprojekt aufgegriffene Biografie August Strindbergs, entsteht in Zusammenarbeit mit 24 Studierenden einer schwedischen Hochschule, die unter Anleitung des Filmemachers das Filmprojekt von Anfang bis Ende begleiten. Der bis dato letzte Film *LA COMMUNE (PARIS, 1871)* (FR 2000) entsteht als ein historisches Reenactment des blutig niedergeschlagenen Aufstands in Paris, das als Fernsehfilm von *Arte* und dem *Musée d'Orsay* produziert wird und von selbigen im Fernsehen und im Museum ausgestrahlt wird. Watkins verlässt vollständig die abgesteckten filmischen Kategorien: Das auf Video aufgezeichnete Reenactment des historischen Aufstands in Paris lässt zweifeln, ob es sich tatsächlich noch um einen (Fernseh-)Film handelt oder schon um ein Projekt der partizipativen Kunst.

9 THE SEVENTIES PEOPLE (70'ERNES FOLK) über die hohe Selbstmordrate in Dänemark, THE TRAP (FÄLLAN) über einen brüderlichen Konflikt in einer dystopischen Umgebung, EVENING LAND (AFTENLANDET) über einen politischen Konflikt zwischen Regierung und Streikenden.

10 Vgl. Gomez 1979, S. 124–129.

11 Vgl. Gomez 1979, S. 189–191.

Als praktisch-handelnder Filmemacher, dessen theoretisches Werk hinter das filmische zurücktritt und in diesem meist referenziert wird, schafft Watkins Filme, die sich sowohl auf der Ebene der Produktion als auch in ihrer Form und Ästhetik vom gewohnten Rahmen des Mainstream-Kinos abheben. Watkins' Filme wollen eines eben nicht bedienen: Die gewohnte Seherfahrung des Fernsehens oder Kinos. Indem Watkins vorzugsweise für das Fernsehen arbeitet, hat er den Anspruch, ein großes Publikum zu erreichen und dieses aus der vorherrschenden Passivität – der Rolle in einer einseitigen Kommunikation – zu emanzipieren.

Dieses Buch ist ein Forschungsdesiderat. Zwar sind Teilaspekte des Werkes Peter Watkins' gut dokumentiert, allerdings handelt es sich einerseits oftmals lediglich um Beiträge zu einzelnen Filmen und andererseits um Veröffentlichungen, die den Filmemacher unter allen Umständen in ein bestehendes System einbinden wollen. Sowohl in Europa als auch in den USA sind inzwischen zahlreiche Publikationen zum Schaffen Peter Watkins' entstanden, jedoch handelt es sich selten um Monografien. Eine deutschsprachige Monografie existiert bislang nicht. Zwischen 2009 und 2012 entstehen an internationalen Universitäten größtenteils unveröffentlichte Abschlussarbeiten, die das theoretische und filmische Werk Peter Watkins' anhand einzelner Beispiele aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachten.<sup>12</sup> Diesen Abschlussarbeiten ist gemein, dass sie sich – wohl aufgrund ihres Umfangs – stets nur mit einem Aspekt des Werkes auseinandersetzen. Eine umfassende vergleichende Analyse sucht man in diesem Zusammenhang vergeblich. Zu erwähnen ist die Dissertationsschrift, die Nenad Jovanovic 2011 an der *University of Toronto* verfasst. Darin untersucht er stilistische Veränderungen in den Werken ausgewählter Filmemacher, deren Filme auf Brechts Theatertheorie basieren. Ein Kapitel der Arbeit beschäftigt sich mit der Montage der Filme Peter Watkins' und stellt eine stilistische Veränderung mit dem letzten Film, *LA COMMUNE (PARIS, 1871)* fest.<sup>13</sup> Im Zeitraum der aktiven Phase des Filmemachers zwischen

---

12 Vgl. zur Darstellung des Künstlermythos: Doré Lemonde 2008; zur Position des Erzählers bei EDVARD MUNCH: Dion 2009; zu Peter Watkins' Medienstatement: Duarte 2009; zur Politisierung in *LA COMMUNE (PARIS, 1871)*: Köppel 2009; zu Re-enactment und Adaptation in EDVARD MUNCH: Winter 2012.

13 Vgl. Jovanovic 2011 sowie Jovanovic 2014.

1963 und 1992 entstehen zahlreiche Interviews,<sup>14</sup> wohingegen er ab 1992 den Kontakt zur Presse, Filmwissenschaftler\_innen und Kritiker\_innen abzulehnen scheint und nur noch selten für Interviews zur Verfügung steht.<sup>15</sup> Eine Ausnahme bildet das 2016 geführte und auf Spanisch und Englisch veröffentlichte Gespräch mit German A. Duarte, in dem sich der Filmemacher zum Potenzial neuer Medien äußert.<sup>16</sup> Nach 2001, dem Kauf der Filmrechte und der Veröffentlichung der Filme auf DVD, geraten Filmemacher und Werk wieder in den Fokus der akademischen Bearbeitung, in die teilweise auch das medienkritische Werk des Filmemachers einbezogen wird.<sup>17</sup>

Als erste englischsprachige Monografie ist Joseph Gomez' 1979 erschienenes Buch zu nennen, das in Zusammenarbeit mit dem Filmemacher entsteht und die bis zu diesem Zeitpunkt entstandenen Filme in einzelnen Kapiteln analysiert. Gomez konzentriert sich dementsprechend vor allem auf das Frühwerk bis 1978 und zeichnet sich durch die zitierten Konversationen und Schriftwechsel zwischen Autor und Filmemacher aus. Neben einer Chronologie der frühen Jahre enthält Gomez' Buch eine genaue und kritische Analyse der Amateurfilme sowie der Filme, die in Zusammenarbeit mit der BBC entstanden sind.<sup>18</sup> Das Kapitel zu EDVARD MUNCH findet sich im Booklet der DVD von 2007 wieder. Darin betont er die Bedeutung des Films für das Genre des Biopics.<sup>19</sup> Eine vorläufige Sammlung aller Quellen zum Werk Peter Watkins' erstellt James Welsh 1986.<sup>20</sup> Welsh führt darin nicht nur den biografischen Hintergrund Watkins' aus, sondern beurteilt auch dessen Filme kritisch und weist in einer ausführlichen Bibliografie auf die Bewertungen der

---

14 Hervorzuheben sind die Interviews von Vaughn 1973; Rosenthal 1988; Welsh/Kramer 1977; Béhar 1976; Gomez/Gomez 1977; Béhar 1978; MacDonald 1982; Friedman 1983; MacDonald 1992.

15 Vgl. Interviews nach 2000: Lennon 2000; Bas 2000; Chevrier 2002; De Baecque 2005. Weitere Publikation sind beispielsweise Cunningham 1980; MacDonald 1993;

16 Vgl. Duarte 2016.

17 Vgl. Cull 2001; Barot 2009; Cabaret/Lagarde 2010; Muntean 2010.

18 Vgl. Gomez 1979. Bereits 1976 veröffentlicht Gomez im *Film Quarterly* den Artikel *Peter Watkins's Edvard Munch*, der die Grundlage für das Kapitel im Buch bildet. Vgl. Gomez 1976–1977.

19 Vgl. Gomez 2011.

20 Vgl. Welsh 1986. Bereits 1977 veröffentlicht Welsh einen Aufsatz zu EDVARD MUNCH. Darin untersucht er den Stil des Films und vergleicht die beiden Versionen des Biopics. Vgl. Welsh 1977.

Filme durch die Presse hin. Die Publikation enthält zudem eine Sammlung des Pressespiegels zu den unterschiedlichen Filmen und bietet somit einen umfangreichen Überblick über die Rezeption des Werkes bis 1985. Vom gleichen Autor erscheint 10 Jahre später dessen Dissertation an der *University of Kansas* mit dem Titel *Narration and authorship in the cinema of Peter Watkins*, in der er Erzählstil und Position des Erzählers in den Filmen Peter Watkins' vergleicht. Welshs Dissertation ist die erste ausführlichere Arbeit, die sich mit Watkins' Erzählstil beschäftigt und insofern von Bedeutung, als dass er ebenfalls auf die Spannung zwischen Bild und Ton hinweist. Er konzentriert sich bei seinen Untersuchungen auf *CULLODEN*, *THE WAR GAME* und *EDVARD MUNCH* und geht auf die anderen Filme des Filmemachers nur am Rande ein.<sup>21</sup> Michèle Lagnys Monografie zu *EDVARD MUNCH* greift unterschiedliche Ansätze der Geschichtsforschung auf. Sie untersucht den Film auf drei unterschiedlichen Ebenen der Analyse und zeigt, wie Watkins' Arbeitsweise zwischen der »historischen« Geschichte und der Geschichte der Erinnerung vermittelt. Anstatt Geschichte nachzustellen, projiziere Watkins Zeichen und Beobachtungen aus dem vergangenen Jahrhundert auf die Gegenwart. Auf Walter Benjamin und Siegfried Kracauer verweisend argumentiert Lagny, dass es sich bei diesem Film um Relikte der Bilder und um die Wiedererinnerung der Vergangenheit handelt, durch die sich die Betrachter\_innen hinterfragen müssen, anstatt dass sie unterhalten werden.<sup>22</sup>

2005 widmet sich eine Ausgabe der *Cahier du Cinéma* dem Film *EDVARD MUNCH*. In Thierry Mérangers Interview, das er im Dezember 2004 führt, erläutert der Filmemacher seinen Begriff des Dokumentarfilms und sein Verhältnis zur Brecht'schen Theatertheorie. Er vergleicht darin *EDVARD MUNCH* mit dem Projekt *LA COMMUNE (PARIS, 1871)*.<sup>23</sup> 2012 untersucht eine Ausgabe der *Décadrages* die Filme Peter Watkins'. Der sich darin befindende Aufsatz von François Bovier und Hamid Taleb beschäftigt sich mit Watkins' Repor-

21 Vgl. Welsh 1994.

22 Vgl. Lagny 2011.

23 In derselben Ausgabe erläutert Hubert Damisch in einem kurzen Beitrag Peter Watkins' Verständnis der Kunstgeschichte als kontextuell, da dieser die Entstehung der Kunstwerke Edvard Munchs aus allen Aspekten zu betrachten versuche, Jean-Pierre Rehms kurze Filmkritik konzentriert sich vor allem auf die Struktur des Films, die der Autor mit den Innovationen des Künstlers vergleicht und Cyril Béghin stellt in seinem Beitrag fest, dass es in Watkins' Filmen vor allem um Gruppen gehe. Vgl. Méranger 2005; Damisch 2005; Rehm 2005; Béghin 2005.

tagen und der radikalen Kritik an den Massenmedien, die sie mit der Kritik Horkheimers und Adornos vergleichen. In der gleichen Ausgabe untersuchen François Bovier und Cédric Fluckiger Peter Watkins' letzten Film *LA COMMUNE (PARIS, 1871)* in Hinblick auf das Reenactment und die Dramaturgie des politischen Handelns der Teilnehmer\_innen. Die Autoren weisen des Weiteren auf die Wirkung der Anachronismen und Schrifttafeln als Reflexion über Medien hin. Alain Freudiger vergleicht in seinem Beitrag die Biografien von Peter Watkins, Edvard Munch und August Strindberg, stellt infrage, was eine Biografie ist, und fragt danach, wie die Filme von Watkins recherchiert werden. Mathias Lavins Beitrag untersucht die Bedeutung der Physiognomien in Watkins' Filmen und der Verwendung des *voice-overs*.<sup>24</sup> Ein gestiegenes Interesse vor allem an Watkins' Medienstatement lässt sich anhand eines Sammelbandes nachvollziehen, der 2010 anlässlich einer Konferenz an der *Université de Bordeaux* herausgegeben wird.<sup>25</sup> Die darin enthaltenen Beiträge untersuchen drei Themenbereiche: Die Einstellung des Filmemachers zum Umgang mit Medien,<sup>26</sup> dessen Umgang mit Geschichte<sup>27</sup> und die dokumentarischen Formen in seinem Werk.<sup>28</sup> Inhaltlich konzentriert sich der Band auf die politischen Dimensionen des Medienstatements und der Filme, das einleitende Kapitel verweist auf die stets vorhandene Akzeptanz der Filme in Frankreich und ordnet das Gesamtwerk als generell unpolitisch ein, da es außer der zugrundeliegenden Medienkritik keinen politischen Hintergrund gäbe.<sup>29</sup> Von Mai bis Juli 2018 findet eine Retrospektive seiner Filme in Berlin statt. Der zu diesem Anlass erschienene Sammelband enthält unter anderem einen Beitrag des Filmemachers, den er als Neuauflage des Medienstatements versteht sowie einführende Beiträge über die einzelnen Filme.<sup>30</sup>

Die Bearbeitung des Films *EDVARD MUNCH* lässt sich aufgrund seiner seltenen Ausstrahlung in zwei Phasen einteilen: Es erscheinen Veröffentlichungen nach der Ausstrahlung des Films in den europäischen und amerikanischen Kinos zwischen 1976 und 1980 und nach Erscheinen der restaurierten Fernseh- und Kinoveritionen 2007. Kenneth S. Nolley greift 1987 das Thema der Erzähltech-

24 Vgl. Bovier/Taieb 2012; Bovier/Fluckiger 2012; Freudiger 2012; Lavin 2012.

25 Vgl. Denis/Bertin-Maghit 2010.

26 Vgl. Dubois 2010; Lagny 2010; Sapiega 2010; Marinone 2010; Denis 2010.

27 Vgl. Layerle 2010; Nolley 2010; Gomez 2010; Cook 2010; Niney 2010.

28 Vgl. Lagny 2010a; Coppola 2010; Denis 2010a.

29 Vgl. Denis/Bertin-Maghit 2010a.

30 Vgl. Kloos/Malaszczak/Woods 2018.

nik in EDVARD MUNCH auf und verfasst im *Literature/Film Quarterly* den Artikel *Narrative Innovation in ›Edvard Munch‹*. Nolley analysiert einzelne Szenen hinsichtlich des Zusammenspiels zwischen Bild und Ton.<sup>31</sup> John R. Cook weist in seinem Artikel *The Past is Myself: Peter Watkins' Edvard Munch (1973)* auf das Zusammenspiel der für Watkins charakteristischen dokumentarischen Bearbeitung und des sehr persönlichen Zugangs hin. Cooks Aufsatz entsteht ebenfalls in Kontakt mit Watkins und enthält zusätzliche Informationen zur Entstehung des Films.<sup>32</sup> Eine Mehrzahl der erschienenen Artikel und Beiträge beschäftigt sich mit der Darstellung von Geschichte, Watkins' Arbeitsweise an historischen Filmen oder seiner Verwendung Brecht'scher Theatertheorien.<sup>33</sup> Des Weiteren wird gerade EDVARD MUNCH auf die Darstellung der Kunstwerke im Film hin untersucht.<sup>34</sup> 2012 reist Jonty Claypole für ein Wiedersehen des Casts des Films EDVARD MUNCH nach Oslo, um herauszufinden, welchen Einfluss der Film im Nachhinein auf die Teilnehmer\_innen hatte, und hält diese Eindrücke im *frieze* Magazine fest. Für Claypole liegt das größte Potenzial des Films darin, ein Medium der Kommunikation und Katharsis sowohl für die Schauspieler\_innen als auch für das Publikum zu sein.<sup>35</sup> Ein Aufsatz der Autorin, der im Rahmen einer Konferenz in Rumänien erschienen ist, beschäftigt sich mit der Adaptation der Kunstwerke und des künstlerischen Prozesses auf der Leinwand in Peter Watkins' EDVARD MUNCH. Ein weiterer Aufsatz, der 2016 erscheint, untersucht die Darstellung der Kunstwerke Edvard Munchs durch die Augen des Künstlers und als dessen Wahrnehmung sozio-ökonomischer Einflüsse wertet.<sup>36</sup>

Eine wissenschaftliche Bearbeitung des studentischen Videoprojekts THE FREETHINKER (FRITÄNKEREN) fand bisher kaum statt. Es finden sich allenfalls kurze Erwähnungen in Aufsätzen zu Watkins' Praxis des Filmemachens oder die Verwendung als Referenz bei der Analyse anderer Filme. Der Zusammenbruch des ursprünglich geplanten Projekts 1981 lässt sich anhand von Zei-

---

31 Vgl. Nolley 1987. 2015 weist Max Nelson in einem Kommentar im *film comment* auf die vielschichtige Collage des Soundtracks und Tons in EDVARD MUNCH hin. Vgl. Nelson 2015.

32 Vgl. Cook 2007.

33 Vgl. Lajtha 1981; Rapfogel 2007; De Baecque 2008; Rinaldi 2010; Niney 2011.

34 Vgl. Vancheri 2007; Thiéry 2007; Mazierska 2009; Liptay 2011; Spike Magazine 2011; Bauer 2011; Peacock 2014.

35 Vgl. Claypole 2012.

36 Vgl. Winter 2015; Winter 2016.

tungsartikeln in den *Dagens Nyheter* rekonstruieren.<sup>37</sup> Auch der Verlauf des Projekts zwischen 1992 und 1994 kann anhand von Meldungen in der schwedischen Zeitung *Dagens Nyheter* nachvollzogen werden.<sup>38</sup> Anlässlich des 100. Todestags August Strindbergs erscheint ein kurzer Artikel von Edvin Högdal zum Film in *Kulturdelen*. Dieser konzentriert sich hauptsächlich auf THE FREETHINKER (FRITÄNKEREN) als Watkins' unbekannte Biografie des schwedischen Literaten und geht auch auf die anderen Projekte nach dem Kalten Krieg sowie das Medienstatement ein.<sup>39</sup> Zu THE FREETHINKER (FRITÄNKEREN) erscheinen zwei Aufsätze der Autorin: 2017 zur Theaterdarstellung im Film und 2018 ein einführender Beitrag zu einer Retrospektive in Berlin.<sup>40</sup>

Watkins' letzter Film, das 2000 verfilmte Reenactment LA COMMUNE (PARIS, 1871), ist hingegen vor allem in der französischsprachigen Literatur häufiger rezipiert. Die Kritiken des Films betonen vor allem die Spontaneität der Darstellung und analysieren das Verhältnis der Textstellen zum Filmbild.<sup>41</sup> 2002 erscheint Michael Waynes Beitrag *The Tragedy of History: Peter Watkins's La Commune* in *Third Text*. Wayne ordnet den Film in das Umfeld des *Third Cinemas* sowie in den Kontext der zeitgenössischen französischen Politik, des französischen Kinos der 1990er Jahre und der Geschichte der Commune selbst ein.<sup>42</sup> Michaela Pöschl nimmt in ihrem Aufsatz »...*beyond the limitations of the rectangular frame*« ein Zitat Watkins' als Ausgangspunkt, um zu zeigen, dass der Film in Bezug auf seine Form, seinen Produktionsprozess und seiner Distribution aus den tradierten Rahmen fällt. Sie schließt daraus, dass sich Sprach-, Handlungs- und Reflexionsräume ergeben, die hierarchische Strukturen der Filmproduktion unterlaufen.<sup>43</sup> Der Film LA COMMUNE (PARIS, 1871) wird größtenteils bezüglich seiner Inszenierung als Reenactment untersucht. Während Roxanne Panchasi den Film als kreatives Experiment sieht, mit dem eine alternative Geschichte durch den anachronistischen Einsatz von Medien erzählt wird, erkennt Thomas Riegler, dass dadurch solidarisches Handeln

37 Vgl. Geijerstam 1981; Tengvall 1981; Watkins 1982;

38 Vgl. Wennö 1992; Dagens Nyheter 1992; Skawonius 1993; Persson 1993; Dagens Nyheter 1994; Hjerten 1994.

39 Vgl. Högdal 2012.

40 Vgl. Winter 2017 sowie Winter 2018.

41 Vgl. Bouquet 2000; LaFosse 2000; Milovanoff 2000; Kehr 2003; Arthur 2003.

42 Vgl. Wayne 2002.

43 Vgl. Pöschl 2004.

ästhetisiert wird.<sup>44</sup> Für Joram ten Brink stellt das Reenactment hingegen eine Erfahrung dar, durch die komplexe geschichtliche Zusammenhänge verstanden werden können, wohingegen Hamish Ford betont, dass das politische Reenactment im urbanen Raum Zeit und Raum durch eine Mischung materieller, mythischer und theatraler Bilder präsentiert.<sup>45</sup> Michael Cramer wirft einen Blick auf Watkins' Filme und insbesondere auf *LA COMMUNE (PARIS, 1871)*, die er auf utopisches Gedankengut anhand neuer Technologien untersucht. Er stellt eine Entwicklung Watkins' hin zu einer Ablehnung traditioneller visueller Darstellungsformen fest, die sich mit seiner Beschäftigung mit politischen Themen begründen lassen.<sup>46</sup>

Watkins ist, so lautete auch der Titel der bereits erwähnten Retrospektive 2018 in Berlin, ein Wahrsager im Film: Ein Wahrsager, der die Wahrheit sagt, mag diese noch so unbequem und für das Umfeld unbegreiflich sein. Watkins' Karriere ist gefüllt mit solchen Anlässen, bei denen er auf Missstände hinweist oder, wie gegenüber John Lennon und Yoko Ono, eine Stellungnahme und Reaktion fordert. Die zweite Bedeutung des Wahrsagers ist die des Zukunftsweisenden, dessen Visionen oder Vorhersagen unweigerlich einzutreten scheinen. Auch dies trifft auf Watkins zu: Seine Filme behalten auch 20, 30 oder 50 Jahre später noch ihre Aktualität – die darin angedeuteten Missstände und gesellschaftlichen Thematiken sind größtenteils eingetreten oder noch immer in aller Munde. Kris Woods fasst diese Themen, die die tägliche Realität bestimmen, mit »an increasing scepticism of scientific objectivity, a proliferation of fake news and conspiracy theory, the defeat of labour by capital, the pacification and manipulation through the use of popular culture«<sup>47</sup> zusammen.

Diese Monografie untersucht Peter Watkins' Medienstatement in Verbindung mit seinen Filmen. Sie fragt nach dem Aspekt der Rahmung, des *framings*, in Watkins' Werken: Wie äußert sich Watkins über Medien – sowohl schriftlich als auch filmisch? Auf welche Weise nutzt er den Betrachter\_innen bekannte mediale Strukturen und Rahmungen, um damit eine, genauer seine eigene, Sicht auf die Rolle und Funktion der Medien auszudrücken? Welche vorgege-

---

44 Vgl. Panchasi 2006; Riegler 2010. Ebenso Rushton 2005; Levine 2008; Cook 2010a; Montero Martínez 2011; Ramos-Martínez 2016.

45 Vgl. Brink 2012; Ford 2016.

46 Vgl. Cramer 2017.

47 Woods 2018, S. 5–7.

benen *frames* bedient er, welche widerlegt er? Ob seiner vehementen Kritik an audiovisuellen Massenmedien wird davon ausgegangen, dass er audiovisuellen sowie auch literarischen, bildenden oder performativen Medien/Künsten einen großen Stellenwert einräumt und sie als Bezugsrahmen einsetzt. Jeder der im Folgenden behandelten Filme setzt sich, so die These, mit Medien auseinander, rahmt diese oder erfährt eine strukturelle oder inhaltliche Rahmung durch diese. Seine formulierte Medienkrise basiert auf der Anklage, dass Medien instrumentalisiert und missbraucht werden, um Meinungen hierarchischer Instanzen in der Gesellschaft zu verbreiten. So erfährt die Gesellschaft massenmediale Nachrichten nur von innerhalb und in der Rahmung des hierarchischen Verhältnisses zwischen den Medien und der Öffentlichkeit. Damit meint Watkins nicht nur die ausgestrahlten Bilder, sondern ebenso die gesamte soziale und politische Interaktion zwischen Medien und Zuschauer\_innen. Für Watkins ist diese Interaktion durch eine unsichtbare Rahmung umgeben, die als ergänzender Code die Art beeinflusst, wie das System der Massenmedien kommuniziert. Auch die Monoform bezeichnet Watkins als einen versteckten Rahmen im Hintergrund und als eine Sprachform, die nicht nur soziale Konsequenzen, sondern auch das Aufkommen fast aller alternativer Formen verhindert hat.<sup>48</sup>

Medien evozieren einen Deutungsrahmen, einen *frame*, der bereits im Gehirn der Betrachter\_innen vorherrscht und, so die Annahme, durch bestimmte Medien aktiviert werden. Mit ihnen assoziieren Betrachter\_innen bestimmte Botschaften und Emotionen: Es handelt sich um verkörperte Kognition, bei der das Gehirn eine gelernte Emotion simuliert, sobald es bestimmte Medien, wie Sprache oder Bilder, erkennt und verarbeitet. Um über die Umwelt nachdenken zu können und diese besser zu verstehen, rekrutiert das Gehirn Metaphern, mit denen es abstrakte Einflüsse leichter begreifen kann. Diese *frames*, die unbewussten Vorgänge in den Betrachter\_innen, machen abstrakte Begriffe verständlicher, erfahrbarer und fühlbarer, gleichzeitig lassen sich diese Vorgänge jedoch auch bewusst steuern. *Frames* sind Konstruktionen der Realität, die gerade als Schlagwörter im Journalismus oft objektiv bewertet werden und dennoch bereits eine Interpretation enthalten. Ein *frame* kann nicht aktiv abgelehnt werden, wenn er erstmal durch die häufige Wiederholung im Gehirn verankert ist.<sup>49</sup>

48 Vgl. Watkins 2015, 8. S. 170–173.

49 Vgl. Wehling 2016.

Rahmen – *frames* – sind gleichermaßen Interpretationshilfen, die es ermöglichen, Material neu zu lesen oder kulturelle Konzepte weiter zu verstehen. Sie können sowohl als inhaltliche als auch als kompositionelle Konzepte verstanden werden oder kulturelle und diskursive Bedeutungen enthalten. Ein Rahmen kann etwas festhalten, aber auch isolieren, subversieren und ästhetisieren. Häufig verwendete Rahmungskonstruktionen sind mehrschichtige Fotografien, anachronistische Zeitverläufe, Rückblenden, die Verwendung von *voice-over* oder unzuverlässiger Erzähler\_innen sowie die hybride Assemblage unterschiedlicher Medien oder Genre. MacLachlan und Reid führen aus, dass *framing* im Fall von geschriebenen und gesprochenen Texten von extratextuellen Informationen abhängen kann, da man sich, um die *frames* zu verstehen, auf Wissen besinnt, das man in der Umwelt und Gesellschaft erlangt hat. Im Gegensatz dazu steht das intratextuelle *framing*, bei dem man sich auf den Inhalt und die Wortwahl eines Textes konzentriert oder verschiedene Texttypen miteinander in Beziehung setzt. Im Falle eines *circumtextual framings* geben *frames* einen Kontext vor und stellen eine Referenz, beispielsweise einen Paratext.<sup>50</sup> Die Begriffe des Rahmens bzw. der Rahmung sowie des *framings* und des *frames* entstammen der Alltagssprache, werden als Metapher verwendet und zu einem Fachbegriff transferiert. Während der Rahmen eine äußere Begrenzung von Objekten bezeichnet, beinhaltet der *frame* die zusätzliche Bedeutung einer inneren Struktur, die stützend und zusammenhaltend fungiert. *Framing* versteht sich in diesem Fall als der Prozess, der sich mit den *frames* als Objekten beschäftigt.<sup>51</sup>

Wenn man Rahmungen nicht als Grenzen, sondern als Grenzregionen versteht, so ergibt sich die Möglichkeit, diese als ausdehnungsfähige Streifen zu verstehen. »Aus dem Einschnitt, der ein Diesseits von einem Jenseits trennt, wird«, so Till Dembeck, »ein Streifen, von dem gefragt werden kann, ob er nun als ganzer die Grenze darstellt, also eine Art Übergangszone bildet, die weder Diesseits noch Jenseits ist; oder ob er irgendwo in sich die »eigentliche« Grenze birgt, die vielleicht nur nicht sauber markiert ist.«<sup>52</sup> Als Grenzregion leitet der Rahmen den Fokus der Aufmerksamkeit. Die folgende Untersuchung untersucht dementsprechend die Wirkkraft verschiedener Medien in den Filmen von Peter Watkins – eine Wirkkraft, die der Filmemacher im

50 Vgl. MacLachlan/Reid 1994, S. 1–18.

51 Vgl. Dahinden 2006.

52 Dembeck 2007, S. 1.

eigenen Medienstatement stets betont – und wie dieser diese Wirkkraft auf die Betrachter\_innen zu steuern versucht.

Diese Fragestellung wird in einer formalen, inhaltlichen und ästhetischen Analyse dreier seiner historischen Filme beantwortet, deren Entstehungszeitraum von 1974 bis 2000 reicht und in deren Zentrum historische und biografische Themen stehen. EDVARD MUNCH stellt inhaltlich das Leben des norwegischen Künstlers<sup>53</sup> dar und begleitet dessen Werdegang von 1883 bis 1908.<sup>54</sup> In Rückblenden erzählt der Film maßgebliche Einflüsse auf das Schaffen des Künstlers, ein besonderer Fokus liegt auf dem frühen Tod der Mutter und Schwester, der eigenen von Krankheit gezeichneten Kindheit und der unglücklichen Beziehung zu einer älteren und verheirateten Frau. Gleichzeitig betont Watkins Munchs Einfluss auf die moderne Kunst und gibt zeitgenössische Rezensionen und Reaktionen auf Munchs Bilder wieder. EDVARD MUNCH ist jedoch mehr als ein reines Biopic: Als *Docudrama*, die fiktive Dokumentation des Künstlerlebens basiert der Film auf ausführlichen (wissenschaftlichen) Recherchen, mit denen die biografische Darstellung untermauert werden und gleichzeitig faktisches Wissen vermittelt werden soll.

Mit THE FREETHINKER (FRITÄNKEREN) wendet sich Watkins einer ähnlich kontroversen Persönlichkeit – August Strindberg – zu.<sup>55</sup> Der Film umfasst das gesamte Leben des schwedischen Schriftstellers, wobei Watkins sich stark auf die konflikträchtigen Abschnitte des Künstlerlebens fokussiert und mit Bildern aus den politischen und sozialen Lebensumständen in Schweden vermischt. THE FREETHINKER (FRITÄNKEREN) ist kühler und dokumentarischer als EDVARD MUNCH und lässt die emotionale Bindung, die sich noch bei EDVARD MUNCH findet, zurück.<sup>56</sup> In den 20 Jahren zwischen den bei-

53 Siehe zu Munchs Biografie: Przybyszewski/Meier-Graefe/Pastor/Servaes 1894; Méchain 2012, S. 313–315; ebenso Gilman 2006, S. 220–238 beziehungsweise ausführlicher Prideaux 2005.

54 Watkins plante ursprünglich in einem weiteren Teil die zweite Lebensphase des Künstlers darzustellen. Dieses Projekt kam allerdings nicht zustande. Vgl. Gomez 1979, S. 189–192.

55 Zur Biografie Strindbergs siehe: Feuk 1998, S. 163–166; Prideaux 2012; Szalczner 2011.

56 Auch wenn sich Watkins mit Strindberg weniger identifizieren kann als mit Munch, liegt eine Gemeinsamkeit zwischen Filmemacher und Protagonist darin, dass beide wegen der Kritik an ihrer Regierung das Land verlassen mussten. Vgl. MacDonald 1982, S. 51–54; Vgl. Högdal 2012. Bei Watkins war das Exil jedoch weniger dringlich als bei Strindberg, der vor einer Anklage stand.

den Filmbiografien entwickelt sich Watkins maßgeblich weiter: Nach dem Ende des Kalten Krieges fokussiert der Filmemacher stärker die Bedrohung der Gesellschaft durch die Medienkrise, die er parallel zum Durchbruch der Moderne im 19./20. Jahrhundert thematisiert. Somit deutet der Film an, dass die Probleme der zeitgenössischen Medien historische Wurzeln besitzen.<sup>57</sup> Zur biografischen Ebene des Films kommt eine gesellschafts- beziehungsweise medienkritische Metaebene hinzu: *THE FREETHINKER (FRITÄNKEREN)* thematisiert wiederholt vorherrschende Zensuren der Werke Strindbergs und regt die Betrachter\_innen damit zur Reflexion über die Verbote und Einschränkung, die Watkins erfahren musste, an.

*LA COMMUNE (PARIS, 1871)* stellt ein häufig übersehenes Kapitel der französischen Geschichte des 19. Jahrhunderts nach und variiert in seiner Handlung teils bewusst, teils unbewusst zwischen den Jahren 1871 und 1999.<sup>58</sup> Als direkte und anachronistische Fernsehreportage folgt die Handlung zwar dem Verlauf der Commune in Paris, lässt aber immer wieder Raum für Diskussionen der Teilnehmer\_innen zu Künstlichkeit und Wahrheit, Vergangenheit und Gegenwart, den Medien und dem Leid der Aufständischen und den *sans papiers*<sup>59</sup> 1999 in Paris.<sup>60</sup> Watkins nähert sich dem Thema über die Methode des Reenactments, der Neuinszenierung eines Ereignisses.<sup>61</sup>

Im Folgenden werden die beiden ersten Beispiele – *EDVARD MUNCH* und *THE FREETHINKER (FRITÄNKEREN)* – als Biopics bezeichnet. Der Begriff lehnt sich an die Definition von Henry Taylor an, der damit Filme meint, die »in fiktionalisierter Form die historische Bedeutung und zumindest in Ansätzen das

---

57 Vgl. Högdal 2012. Högdal nennt beispielsweise die Industrialisierung, den Anstieg der Zeitungsverlage, den Rückgang kritischen Journalismus und das Aufkommen von Medienbaronen wie Robert Murdoch.

58 Vgl. Webseite Watkins LC; Für einen umfassenderen Verlauf siehe Duncker 1931; Lissagaray 1971 [1877]; Villain 1971.

59 Es handelt sich bei den *sans papiers* um illegale Einwanderer in Frankreich, siehe genauer: Lindemann 2001.

60 Vgl. De Baecque 2008, S. 207–261.

61 Hier ist anzumerken, dass auch *EDVARD MUNCH* und *THE FREETHINKER (FRITÄNKEREN)* Elemente des historischen Reenactments enthalten, vor allem in Szenen, deren Inhalte durch Quellen belegt sind und nachgestellt werden. Vgl. bei *EDVARD MUNCH*: Winter 2012, S. 22.

Leben einer geschichtlich belegbaren Figur [behandeln].«<sup>62</sup> Dieser führt weiter aus, dass »deren realer Name in der Diegese zumindest verwendet [wird und] nicht eine ganze, geschlossene Lebensgeschichte (von der Geburt bis zum Tod) erzählt werden [muss]; vielmehr genügt es, wenn der »rote Faden« der Handlung durch einen oder mehrere Lebensabschnitte einer historischen Person gebildet wird, deren Portraitureung im Mittelpunkt steht.«<sup>63</sup> Das Biopic, das gemeinhin dem Bereich des fiktionalen Films zugeordnet wird, soll sich in diesem Fall auch auf das Hybrid des *Docudramas* beziehen, dem die beiden biografischen Filme generell zugeordnet werden und dessen genaue Benennung Alan Rosenthal als schwierig beschreibt. Diese führe zu verwirrenden Bezeichnungen wie »Dramatic reconstruction. Faction. Reality-based film. Murdofact. Fact-based drama. Biopic.«<sup>64</sup> Eben die Kombination dramatischer und dokumentarischer Elemente birgt Probleme: Das Genre des *Docudramas* setzt sich stets der Kritik der Lüge aus und erregt, wie Derek Paget beschreibt, Besorgnis bei Medienschaffenden und Rezipient\_innen gleichermaßen.<sup>65</sup> Das dritte Beispiel *LA COMMUNE (PARIS, 1871)* soll im weiteren Verlauf als historisches Reenactment bezeichnet werden. Reenactments sind »verkörperte Vergegenwärtigungen vergangener Ereignisse [...], die hier und jetzt vollzogen werden, ein je spezifisches Verhältnis zur Vergangenheit herstellen und damit zugleich ein je besonderes Verständnis von Geschichte implizieren oder auch deutlich artikulieren.«<sup>66</sup>

Grundlegend für ein Buch über Medien ist die Definition des Begriffs *Medium*. Während Watkins' Medienbegriff das Medium als Übermittler oder Träger einer Botschaft versteht, die Sendende/Produzent\_innen an Empfän-

---

62 Taylor 2002, S. 22. Henry M. Taylor entnimmt diese Definition einer unveröffentlichten Liste von Genre-Definitionen, die Christine Noll-Brinckmann am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich erstellt hatte.

63 Taylor 2002, S. 22.

64 Rosenthal 1999, S. xiv.

65 Pagets Begriff des *Docudramas* bezieht sich auf das Medium des Fernsehens, ein ähnliches Format im Kino bezeichnet er als *Drama-Documentary*. Vgl. Paget 1998, S. 1–12. Auch bei der Bezeichnung des *Docudramas* handelt es sich um eine Hybridform, wobei die Diskussion um Hybridisierung, die Neukombination der Genres sowie Vermischung von Gattungen, weitreichend ist und im Rahmen dieser Arbeit nicht geführt werden kann. Es ist lediglich zu erwähnen, dass Watkins eine Unterscheidung von fiktionalen und dokumentarischen Inhalten als obsolet betrachtet und ablehnt. Vgl. Watkins 2015, S. 96–100.

66 Fischer-Lichte 2012, S. 13.

ger\_innen/Rezipient\_innen schicken, ist es gewinnbringender von einem erweiterten Medienbegriff auszugehen. Dass »[immer] wieder [...] auf den inflationären und vieldeutigen Gebrauch [des Begriffs] verwiesen [wird] sowie auf das begriffliche Chaos« und dies »einerseits die Mehrdimensionalität und Komplexität [des Gegenstandsbereichs] und andererseits die verschiedenen Hinsichtnahmen auf den Begriff« verschulde, merkt Marcus S. Kleiner an.<sup>67</sup> Er verweist auf Knut Hickethier, der drei Aspekte der Medien definiert: »a) ihre spezifischen medialen (ästhetischen) Eigenschaften, die im Begriff der ›Medialität‹ zusammengefasst werden, b) ihre Technik und c) ihr Gebrauch und ihre Institutionalisierung innerhalb der Gesellschaft. Sie bilden den Zusammenhang, durch den Bedeutungen, Themen, Inhalte medienspezifisch aufbereitet und vermittelt werden.«<sup>68</sup>

»Medien [dienen] nicht nur der Übermittlung von Botschaften [...]«, so Sybille Krämer. »[Sie müssen] vielmehr am Gehalt der Botschaften – irgendwie – selbst beteiligt sein [...] Denn nur soweit Medien überhaupt eine sinn-erzeugende und nicht bloß eine sinntransportierende Kraft zugesprochen wird, entpuppen sie sich als interessante Gegenstände geistes- und kulturwissenschaftlicher Arbeit.«<sup>69</sup> Auch Werner Wolf versteht das Medium als »a conventionally and culturally distinct means of communication, specified not only by particular technical or institutional channels (or one channel) but primarily by the use of one or more semiotic systems in the public transmission of contents that include, but are not restricted to, referential ›messages‹. Generally, media make a difference as to what kind of content can be evoked, how these contents are presented, and how they are experienced.«<sup>70</sup> Bernhard Waldenfels verweist auf den vermittelnden Charakter der Medien: Als Zwischeninstanzen greifen sie ein, »ohne dass sie das Geschehen, in das sie eingreifen, umgreifen«<sup>71</sup> und ermöglichen so Erfahrung.

Durch ihre Beschaffenheit sind Medien als Träger von Bedeutung niemals neutral, sondern ein »instabiles Ensemble heterogener Texte, Bilder, Gespräche, Narrative, Stile und Selbstinszenierungen im Medium und über

---

67 Kleiner 2010, S. 42–43.

68 Hickethier 2010, S. 25.

69 Krämer 1998, S. 73–74.

70 Wolf 2011.

71 Waldenfels 2004, S. 113.

das Medium.«<sup>72</sup> Medien haben stets eine Wirkung. Boenisch fasst mit »media as an *agency*«<sup>73</sup> zusammen, dass »media are by no means a neutral means to communicate or express something, but, on the contrary, they essentially shape what can be thought, said and stated at all times. Far from being merely tools or machines, media play a central role in human communication and understanding. They are, in fact, a crucial foundation of our culture, of cultural change, diversity, and distinction.«<sup>74</sup> Ähnlich formulieren dies Jay David Bolter und Richard Grusin, für die »a medium is that which remediates. It is that which appropriates the techniques, forms, and social significance of other media and attempts to rival or refashion them in the name of the real. A medium in our culture can never operate in isolation, because it must enter into relationships of respect and rivalry with other media.«<sup>75</sup> Ein Medium verweist für Bolter und Grusin im Prozess der Remediation stets auf bereits bestehende Medien. Der Begriff des Mediums umfasst dementsprechend ein weites Feld und verschiedene Kunstformen: Er bezieht sich auf technische Medien, wie die Fotografie, auf die Funktionalität bezüglich der Speicherung durch Schrift oder Ton, auf Darstellungsmedien, wird auf symbolische und massenmediale Prozesse erweitert, wie Sprache oder Kommunikation, und beinhaltet ebenso ihre materiellen Träger und Strukturen, wie Presse, Radio oder das Fernsehen.<sup>76</sup>

Eine Besonderheit stellt das Theater dar, bei dem die Frage, ob es sich um ein Medium handelt oder nicht, seit Jahrzehnten Medien- und Theaterwissenschaftler\_innen beschäftigt. Es als Medium zu verstehen, steht im Kontext einer wissenschaftlichen Perspektive, die Theater im Rahmen der Kulturwissenschaften diskutiert. Über die Begriffe der Theatralität und Performativität, so Christopher Balme, öffnet sich die Theaterwissenschaft für andere theatrale Phänomene, die die reine Kunstfunktion des Theaters übersteigen. Somit muss sich die Theaterwissenschaft als »multipolare Wissenschaft« auch als Kunst-, Medien- und Kulturwissenschaft positionieren. Das Verständnis des Theaters als Medium bedeute jedoch »nicht einfach ein Interesse an der Beziehung zu anderen Medien«, sondern »zunächst eine sinnliche Erwei-

---

72 Bruns/Reichert 2007, S. 15.

73 Boenisch 2006, S. 105.

74 Boenisch 2006, S. 105.

75 Bolter/Grusin 1999, S. 65.

76 Vgl. Brandstetter 2008, S. 85.

terung der theatralen Darstellungsmittel« um visuelle Komponenten wie Beleuchtung und Bühnenbild.<sup>77</sup> In der Diskussion, ob es sich beim Theater um ein Medium handelt, treffen zwei Meinungen aufeinander: Die einen sprechen von einer »*relationellen Mediengeschichte des Theaters*«<sup>78</sup>, die es schon immer gegeben habe, die anderen sehen zwar »*Theatergeschichte nur sinnvoll in ihrem unauflösbaren Zusammenhang mit Mediengeschichte*«<sup>79</sup>, verlangen jedoch eine gesonderte Betrachtung: Theater sei kein Medium, da das »darstellerische Ereignis, in dem der Gesamtvorgang, die Darstellung (Produktion) und seine Rezeption (Wahrnehmung/Erfahrung) in unmittelbarer ›Gesellungs‹, als Ganzes eben nicht ›mediatisiert‹ verläuft.«<sup>80</sup>

Im Folgenden soll Theater als Medium verstanden werden, da es, so Christopher Balme, »keine Mediendefinition [gibt], die nicht auf das Theater paßt. Man findet immer irgendwie eine Möglichkeit, sie auf das Theater anzuwenden.«<sup>81</sup> Aufgrund der Einbindung anderer Medien und Technologien in das Theater bezeichnet Chiel Kattenbelt dieses als *Hypermedium*, das alle anderen Medien beinhalten kann,<sup>82</sup> auch Balme führt aus, »Theater ist und war schon immer ein Hypermedium, das in der Lage ist, alle anderen Medien zur Darstellung zu bringen, sie zu thematisieren und zu realisieren.«<sup>83</sup> Es öffnet einen Raum, in dem Kunstformen aufeinandertreffen, interagieren und sich mit Medien, wie Kino, Fernsehen oder Video verflechten können, sodass »profusions of texts, inter-texts, inter-media and spaces in-between« entstehen können.<sup>84</sup> Diese, nach Bolter und Grusin, Remediatierung anderer Medien thematisiert damit gleichzeitig die »je spezifische, eigene Medialität.«<sup>85</sup> Dass das Theater bereits im Prolog seine Grundsituation reflektiert, merkt auch Christopher Balme an und resümiert, dass es sich um »das beste Beispiel [handle], dass Theater ein Medium ist[, denn anscheinend] gehört es zu den Medien, zumindest zu den darstellenden, den fiktionalen, dazu, dass sie meta-

---

77 Balme 2007.

78 Christopher Balme zitiert in Leeker 2001, S. 408.

79 Joachim Fiebach zitiert in Leeker 2001, S. 413.

80 Joachim Fiebach zitiert in Leeker 2001, S. 412.

81 Christopher Balme zitiert in Leeker 2001, S. 406.

82 Kattenbelt 2008, S. 23.

83 Balme 2004. S. 29–30.

84 Chapple/Kattenbelt 2006, S. 24.

85 Haas 2008, S. 44.

reflexiv funktionieren oder zumindest eine Grundtendenz dazu haben.«<sup>86</sup> Die folgende Untersuchung wird das Theater demnach als ein Medium verstehen, dass sich multimedial verhält: Es gliedert sich in die Reihe anderer Kunstformen ein, nimmt diese jedoch ebenso in sich auf.

Basis und Ausgangspunkt der als Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität angenommenen Untersuchung bildet die Magisterarbeit *Künstler im Film: Edvard Munch. Re-enactment und Adaptation des Lebens und Werkes in Peter Watkins' Edvard Munch*, die 2012 am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München eingereicht wurde.<sup>87</sup> Diese ist unpubliziert und wird zusammen mit einzelnen, die Forschungen begleitenden Sammelbandbeiträgen entsprechend gekennzeichnet zitiert.<sup>88</sup> Da sich diese Arbeit vor allem inhaltlich auf nur einen der ausgewählten Filme, EDVARD MUNCH, bezog, wird sie im Kontext der genaueren Analyse des Filmes als Grundlage herangezogen.

Die vorliegende Untersuchung beginnt mit einem Exkurs in die Medientheorie des Filmemachers, die Peter Watkins zwischen 1980 und 2015 schriftlich festhält und konstant aktualisiert. Seine theoretischen Texte begleiten die filmischen Werke stets und bedingen sich gegenseitig. In dieser Theorie kritisiert Peter Watkins die generelle Kontrolle der Gesellschaft durch Massenmedien und nennt Folgen, die sich nur durch aktive Partizipation und Diskussion umkehren lassen. Im Laufe seines Schaffens entwickelt er alternative Darstellungsweisen, die er nutzt, um subversiv Sehgewohnheiten und Wahrnehmungen gesetzter Rollen und Mitteln in den Medien und der Gesellschaft zu unterwandern. Anschließend erfolgt eine Gliederung in drei Kapitel des Hauptteils, die sich mit jeweils einem Medium beschäftigen: Schrift/Text, Bild und Theater. Das erste Kapitel untersucht dementsprechend wie textbasierte Werke in Watkins' Filmen verwendet werden. Dem zugrunde liegen zwei Konzepte des französischen Literaturwissenschaftlers Gerard Genette: Hypertextualität (Adaptation) und Paratextualität. Während die Adaptation eines literarischen Werkes einen eher inhaltlichen und formalen Rahmen vorgibt, lässt sich Genettes Begriff des Paratextes konkret auf textuelle Grenzregionen anwenden. Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek formulieren gar die grundlegende These,

86 Balme 2008, S. 559.

87 Vgl. Winter 2012.

88 Vgl. Winter 2015; Winter 2016; Winter 2017.

dass Paratexte die Kommunikation von Texten überhaupt organisieren.<sup>89</sup> Titel, Zwischentitel, Vor- und Abspann oder Filmplakate und -stills lassen sich in diese Kategorie einordnen. Insbesondere die Frage »Wer spricht« bekommt im Film im Vergleich zum Text eine neue Bedeutung, da sich Filme selten auf nur eine\_n Autor\_in zurückführen lassen.<sup>90</sup> Während ein Buch jedoch räumlich strukturiert ist, muss sich ein Film als zeitliches Medium organisieren, ein klares Grenzverhältnis zwischen Innen und Außen gibt es nur selten. Paratexte produzieren Rezeptionshaltungen, sie leiten die Lektüre und »steuern damit die individuelle Rezeption.«<sup>91</sup> Das zweite Kapitel greift methodisch auf die Filmphilosophie Gilles Deleuzes zurück: Das Bild wird nicht als statisch gerahmtes Abbild verstanden, sondern als die sich in Bewegung befindende Einstellung. Nach Deleuze kommt es zu einem Bruch des Bewegungsbildes und einem Umbruch hin zum Zeitbild, das raum-zeitliche Bewegungsfolgen zurücklässt.<sup>92</sup> Das Kapitel untersucht die These, dass Watkins mit seinen Bildern über Medien und das Erschaffen von Medien reflektiert und einen Diskurs anstrebt, der gleichermaßen auf die von ihm ausgerufene Medienkrise reagiert. Kapitel Drei beschäftigt sich grundlegend mit dem Theater sowie der damit verbundenen Kommunikationssituation. Methodisch wird mit der Rahmenanalyse des Soziologen Erving Goffman gearbeitet. Der Begriff des Rahmens kann ein Organisationssystem meinen, welches situative Grenzen und den Umgang mit solchen reguliert und das Goffman als *frames* bezeichnet.<sup>93</sup> In diesem Fall handelt es sich weniger um eine Grenzregion als um ein abstraktes Klassifizierungssystem unsichtbarer Situationsbestimmungen.<sup>94</sup> Jedem der drei Kapitel wird einleitend ein Abschnitt vorangestellt, der sich inhaltlich mit der verwendeten Methode beschäftigt. Daran angegliedert wird die chronologische Analyse der Filme – EDVARD MUNCH, THE FREETHINKER (FRITÄNKEREN) und LA COMMUNE (PARIS, 1871), bevor eine kurze Zusammenfassung auf die gewonnenen Erkenntnisse zurückblickt.

89 Vgl. Kreimeier/Stanzitzek 2004, S. vii–viii.

90 Vgl. Stanzitzek 2004, S. 3–19, vor allem S. 12–14. Stanzitzek führt auch aus, dass für die Anwendung des Paratext-Begriffs auf das filmische Medium ein erweiterter Textbegriff nötig ist.

91 Böhnke 2007, S. 9.

92 Vgl. Deleuze 1989; Deleuze 1997.

93 Andreas Böhnke verweist darauf, dass auch Paratexte kognitive Rahmen im Sinne Goffmans materialisieren, vgl. Böhnke 2007, S. 9.

94 Vgl. Dembeck 2007, S. 3.

Die vorangestellte Apologie des amerikanischen Filmwissenschaftlers Amos Vogel soll auch für dieses Buch gelten: Kein *film still* kann die Dimensionen des bewegten Bildes ersetzen, kein Text genügt, um ein visuelles Medium zu beschreiben. Aus diesem Grund werden die die Argumentation unterstützenden Filmszenen stets in den Fußnoten mit den ungefähren *time codes* angegeben. Was die Formalia dieser Dissertation betrifft, so wird die originale Orthografie und Interpunktion der einzelnen Zitate beibehalten und nur durch ein [sic] auf Fehler hingewiesen. Die Schreibweise der Filme wird im gesamten Text vereinheitlicht – EDVARD MUNCH, THE FREETHINKER (FRITÄNKEREN) und LA COMMUNE (PARIS, 1871) – ebenso werden alle Filmtitel in Majuskeln geschrieben, um sie von Eigennamen, Werks- und Buch- sowie Zeitschriftentiteln abzuheben.



## EXKURS: Das Medienstatement

Bei Watkins geht die Praxis des Filmemachens einher mit dem Verfassen eines Medienstatements, in dem er eine globale Medienkrise ausruft. Watkins kritisiert die generelle Kontrolle der Gesellschaft durch Massenmedien und erkennt Folgen, die sich nur durch aktive Partizipation und Diskussion umkehren lassen. In seinen Filmen implementiert er politische Inhalte oftmals nur subtil und betont stattdessen zunächst Einzelschicksale oder impliziert eine historische Verbindung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und der nahen Zukunft. Im Laufe seines Schaffens bildet er so alternative Darstellungsweisen heraus, die er dazu nutzt, subversiv Sehgewohnheiten und Wahrnehmungen gesetzter Rollen und Mitteln in den Medien und der Gesellschaft zu unterwandern. Im Gegensatz zu theoretischen Ausführungen und Aufsätzen anderer Filmemacher\_innen oder Filmtheoretiker\_innen handelt es sich bei Peter Watkins' Medienstatement um einen sich stetig entwickelnden Text. Dieser wird von 2003 bis 2018 auf dessen englischsprachiger Webseite veröffentlicht und erscheint 2004 erstmals gedruckt auf Französisch.<sup>95</sup>

Watkins' initiale Beschäftigung mit dem System der Medien resultiert aus dem Skandal, den sein erster langer Film, *THE WAR GAME*, 1965 in England und innerhalb der BBC auslöst. Watkins verlässt Großbritannien mit dem festen Vorsatz, nie mehr innerhalb der britischen Film- und Fernsehlandschaft zu arbeiten, und reist in Erwartung neuer Projekte nach Schweden und in die USA. Zwischen 1968 und 1979 unternimmt er zahlreiche Reisen zu Vorstellungen seiner Filme, um dort öffentliche Diskussionen über den Einfluss der Massenmedien auf die Verschleierung der Gefahr von Nuklearwaffen zu leiten. Unter anderem hält er Konferenzen an zahlreichen Gymnasien und

---

95 Vgl. Watkins 2015. Die englischsprachige Webseite ist seit etwa Dezember 2018 offline.

Universitäten in Europa, Nordamerika, Skandinavien und Australien. Dazu entwickelt Watkins Kurse, in denen die Teilnehmer\_innen Fernsehaufzeichnungen analysieren und eigene Kommunikationssysteme suchen. Anfang der 1970er Jahre beginnt er sich zum Medienkonsum kritisch zu äußern und verwendet Ansätze und Formulierungen, die sich später in der Verschriftlichung des Medienstatements finden.<sup>96</sup>

Während zweier Sommerkurse 1975 und 1977 an der Columbia University in New York analysiert Watkins zusammen mit den Studierenden die Montage und Inhalte von Serien und Nachrichtensendungen und identifiziert die vorherrschende Filmsprache der Monoform. Diese Ergebnisse hält er erstmals ein Jahr später in einem Kommentar in der Zeitschrift *La revue du cinéma* fest. Mit diesem Kommentar reagiert er auf die negative Kritik und das geringe Interesse an seinen Filmen. Zentral ist seine Forderung nach einer Entpolitisierung der Öffentlichkeit, die sich geblendet und beeinflusst durch die Ablenkung der Massenmedien desinteressiert an der Umwelt zeige.<sup>97</sup>

Die erste Version seines Medienstatements verfasst Watkins 1980: Ausgangspunkt ist die in seinen Augen wachsende Bedrohung der Menschheit durch den Kalten Krieg und Atomwaffen. Er sucht daher nach Verbindungspunkten zwischen den politischen und gesellschaftlichen Problemen und der Krise der Massenmedien, die er konstatiert. Diese sind eng miteinander verbunden, da Informationen vor der Öffentlichkeit durch die Massenmedien verschleiert oder nur durch die strukturierte und sich wiederholende Filmsprache, welche mit bestimmten Codes, Symbolen, Zeitstrukturen und uniformen Rhythmen arbeitet, übermittelt werden:

Uniform patterns within the time allocated to each scene and to each ›shot‹; uniform patterns to the combinations and groupings of scenes, ›shots‹ and camera movements, etc. We are here looking at the primary building blocks of a second language system, which we have all been acquiring since we first switched on a TV set, and which more and more is impairing our use of the first language system (words, sentences, paragraphs, etc.) of our native tongue, with which we used to communicate.<sup>98</sup>

96 Vgl. Starr/Crowdus 1972, S. 72–84; Desrués 1973, S. 8–11; Vaughn 1973, S. 293–295; Rosenthal [1973] 1988; Welsh/Kramer 1977, S. 6–13, S. 34–42;

97 Vgl. Watkins 1978, S. 47–50.

98 Watkins 1981, S. 5.

Die Zensur seiner eigenen Filme sieht Watkins als Beweis der Krise an.<sup>99</sup> Anlässlich eines geplatzen Projektes verfasst er Ende 1982 ein weiteres Statement: Darin äußert er sich konkret zu britischen Film- und Fernseheinrichtungen, die er für die Kontrolle der Medienlandschaft verantwortlich macht. Kritisch äußert er sich weiterhin zur Medienrezeption durch die Öffentlichkeit, die die Folgen einer hierarchischen Kommunikation akzeptiert.<sup>100</sup> Anfang der 1990er Jahre arbeitet Watkins an einer Studie zur Medienerziehung in Schweden und zeichnet ein Sorgen erregendes Bild der landesweiten standardisierten und unkritischen Medienbildung,<sup>101</sup> sowie an alternativen Medienprojekten in Neuseeland. Watkins verfasst 1997 anlässlich des 75. Jubiläums der BBC den Text *The dark side of the moon*. Darin analysiert er die Krise der Beziehung zwischen Öffentlichkeit und Massenmedien, die Monoform als Instrument der Zensur und regt zu einem alternativen Umgang mit Medien an. Aufgrund der privilegierten Position der Massenmedien ist eine Demokratisierung dieser unmöglich. Das Ziel seines Statements ist es, zu zeigen, dass »[les] mass media contemporains jouent désormais un rôle fondamental dans la perversion des énergies collectives et du besoin de compassion (et d'un rapport plus contemplative au temps et à l'espace) qui existent dans le public.«<sup>102</sup> Ab 2000 veröffentlicht Watkins auf einer ersten Webseite kritische Analysen der Massenmedien und sammelt dort Reaktionen auf seine Filme. Nach 2003 erstellt er eine zweite Webseite, auf der er seine Texte bis 2017 regelmäßig überarbeitet, die jedoch 2018 offline gestellt wird.

Die Abkürzung MAVM für *Mass AudioVisual Media* umfasst bei Watkins den gesamten Komplex zeitgenössischer Massenmedien, insbesondere aber Film und Fernsehen. Das Internet sowie Radio finden nur selten in seinen Schriften Erwähnung. Watkins' Medienbegriff ist negativ und entwickelt sich aus der eigenen schwierigen Karriere, sodass er bei seinen Analysen nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch ansetzt.<sup>103</sup> Für Watkins sind Medien Transportmittel, mit denen Informationen von den Produzent\_innen zu den Konsument\_innen gebracht werden. Immer wieder verweist er auf das

99 Vgl. Watkins 1981, S. 1–7; Watkins 1991, S. 221–228.

100 Vgl. Watkins 1983, S. 221–232.

101 Vgl. Watkins 1992.

102 Watkins 2015, S. 155.

103 Vgl. Köppel 2009, S. 31–50.