

GENRE- REWRITING

Felix Lenz

Die Polizeifilme von Dominik Graf



et+k

edition text + kritik

Genre-Rewriting

Die Polizeifilme von Dominik Graf

Genre-Rewriting

Die Polizeifilme von Dominik Graf

Felix Lenz

et+k

edition text + kritik

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-96707-727-8

E-ISBN 978-3-96707-728-5

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2023
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Dominik Graf: DIE KATZE (1987)/Ullstein Bild

Vor-Lektorat: Texterei Schramm, Christine Schramm

Satz und Bildbearbeitung: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart

Druck und Buchbinder: Esser print solutions GmbH, Westliche Gewerbestraße 6,
75015 Bretten

Für meine Eltern
Eva-Maria und Lutz Lenz

Danksagung

Ich danke Prof. Dr. Jörn Glasenapp. An seinen Lehrstuhl für Literatur und Medien an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg bin ich seit 2012 attached, seit 2017 Mitarbeiter. Seit Jahren sprechen wir miteinander über Dominik Graf. Auf diesem fruchtbaren Nährboden ist das vorliegende Buch entstanden. Hierfür und für viele weitere Förderungen und Anregungen samt gemeinsamen Tagungs- und Festivalerfahrungen bin ich sehr dankbar. Ebenso danke ich meinen weiteren Habilitationsmentorinnen Prof. Dr. Andrea Bartl und Prof. Dr. Iris Herrmann, die mich immer ermuntert haben, auch beim spontanen Gespräch zwischen Hörsaalgebäuden.

Prof. Dr. Chris Wahl, Prof. Dr. Brad Prager und Prof. Dr. Marco Abel danke ich als weiteren Begleitern in der Graf-Forschung. Alle drei haben mir die Augen für viele Details und Horizonte geöffnet. Prof. Dr. Burkhardt Lindner und Prof. Dr. Karl Prümm verdanke ich erste Möglichkeiten, über Graf zu lehren und zu publizieren. Ebenso danke ich meinen Studierenden, die mir in Frankfurt am Main, Marburg, Bonn, Paderborn, Hamburg und Bamberg viele Einsichten vermittelt haben.

Meiner Lektorin Christine Schramm danke ich für ihre nimmermüde Präzision. Meine Doktorgeschwister Jessica Nitsche und Andreas Becker begleiten mich seit vielen Jahren. Unsere gegenseitige Unterstützung ist unschätzbar. Meine Gespräche mit Axel Walter, der Žižek und andere philosophische Geister übersetzt, sind ein wesentlicher Rückraum für meine auf Hegel bezogene Methode. Vielerlei ist hier bei Diskursen im Foyer der Jenaer Bibliothek entstanden. Ebenso danke ich meinem Bruder Daniel Lenz, Mathematiker an der Universität Jena, unter dessen Dach ich wesentliche Teile dieser Monografie verfasste.

Schließlich danke ich Dominik Graf und seinen Teams. Ihrem Elan sind die reichen Welten zu verdanken, die selbst viele Bücher nie ganz werden einholen können.

Jena im Oktober 2022

Felix Lenz

Inhaltsverzeichnis

- 1. Einleitung: Dominik Grafs Poetologie des Polizeifilms 13**
 - 1.1 Regie, kollektive Autorschaft, Geste, mehrfacher Bildsinn 23
 - 1.2 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Genrebildende Kräfte,
Tragödie im Sittlichen, Strafe des Schicksals, Opfer der Moderne 30
Heroischer und prosaischer Weltzustand, Privatwelt und
Arbeitsteilung 40
Die Rekonstruktion heroischer Selbstständigkeit 45
Bildungsroman und Coming-of-Age 47
Die Rede: Überlagerungen von Prosa und Poesie 49
Generelle Genrehybridität: Konvergenz aller Antriebe im
Polizeifilm 51
 - 1.3 Der mehrfache Bildsinn: Von generischer Hybridität zum
Bildakkord 53
Der mehrfache Bildsinn: Eine systematische Bestimmung mit
Hegel 55
Poesie und Prosa: Hegel, Eisenstein, Brecht und Kracauer 61
Der moderne Gegensatz im Körper: Graf und Eisenstein 65
Körper, Rhythmus, Farbe, Urelemente 67
 - 1.4 DER FAHNDER als epochale, mediengeschichtliche Konstellation 71
Ästhetische Konturen der Serie 76
Ensemble und Seriedramaturgie 81
Statterschließung und Genrevarianz 84
Die FAHNDER-Krimis von Graf im Rahmen der Architektur
der Serie 91
DER FAHNDER als Humus für Grafs späteres Werk 95
- 2. Gruppen unter Druck in generischen Variationen 98**
 - 2.1 DER FAHNDER: GLÜCKLICHE ZEITEN (1988) 98
 - 2.2 DIE KATZE (1988) 101
Adaption, Fatum, Ensemble 104
Filmische, theatrale und mediale Selbstreflexion 109
Vertikale Peripetien und Konjunktionen der Urelemente 113

Inhaltsverzeichnis

- 2.3 DER FAHNDER: LAUTER GUTE FREUNDE (1986) 120
- 2.4 DER FAHNDER: BIS ANS ENDE DER NACHT (1992) 126
- 3. Systemische Schieflagen: Von DER FAHNDER zu DIE SIEGER 139**
 - 3.1 DER FAHNDER: ÜBER DEM ABGRUND (1988) 139
 - 3.2 DER FAHNDER: BAAL (1992) 153
 - 3.3 DIE SIEGER (1994/2019) 163
 - Der Anfang und die Motivlinien, die er in Gang setzt 170
 - Melbas Liebesleben 175
 - Action: Eine Frage der Hintertür 178
 - Einklang und Gegensatz: Multipolare Szenenwechsel 185
 - Von DIE SIEGER zu IM ANGESICHT DES VERBRECHENS 192
- 4. Von DER FAHNDER zu radikalen Werken der Primetime 194**
 - 4.1 TATORT: FRAU BU LACHT (1995) 194
 - Ethnologische Brechungen, rechtliche Paradoxien 195
 - Filmische, kinetische und atmosphärische Figurationen 203
 - 4.2 DER SKORPION (1997) 214
 - Genremischung und Bildmischung 220
 - Schwebelagen und Zusammenbruch der Schöpfung 223
- 5. Erotische Paarungen und das Verhör als Wurzeln generischer Mischung 234**
 - 5.1 DER FAHNDER: VERHÖR AM SONNTAG (1993) 234
 - 5.2 DER FAHNDER: NACHTWACHE (1993) 242
 - Kernszenen und Momente des mehrfachen Bildsinns 245
 - 5.3 POLIZEIRUF IIO: DER SCHARLACHROTE ENGEL (2005) 257
 - Genremischungen: Eine Tragödie der Moderne 266
 - Isolation: Eine Frage von Raum, Licht und Choreografie 267
 - Figurationen der Vaterlosigkeit und psychischer Not 270
 - Flos Web-Auftritt, Tauber und Flo, die Vergewaltigung 272
 - Flos zweite Passion: Ermittlung und Gerichtsverhandlung 279
 - Tragödie und Existenzialismus als Zentren des Polizeifilms 287
 - 5.4 POLIZEIRUF IIO: ER SOLLTE TOT (2006) 290
 - Motive und Bewegungsmuster: Erding als Welttheater 296

Wege ins Alter und Wege in die Schuld	298
Verknappung und Verkörperung: Von der Scham zur Montage	301
Alibi-Kreise: Das Geständnis als Zentrum des Polizeifilms	307

6. Vom Milieu: Der Weg zur Miniserie IM ANGESICHT DES VERBRECHENS 315

6.1 DER FAHNDER: EIN KÖNIG OHNE REICH (1986)	315
6.2 DER FAHNDER: DAS VERSPRECHEN (1992)	319
6.3 SPERLING als Mitte von DER FAHNDER und IM ANGESICHT DES VERBRECHENS	328
6.4 SPERLING UND DAS LOCH IN DER WAND (1996)	335
6.5 Das Versprechen: Ein Sprechakt, der alle ästhetischen Ebenen integriert	348
6.6 SPERLING UND DER BRENNENDE ARM (1998)	351
Paradoxien des Rechts: Ethnologie und Akkord der Rechtsideen	355

7. IM ANGESICHT DES VERBRECHENS 368

Struktur und Detail: Eine Miniserie als Spiegel der Moderne	368
Das Ensemble: Dialektik und Spezifik	380
Epische Reize, zeitliche Formen, rituelle Strukturen	396
Urelemente: Essenzielles Leben und Habitus-Stufen	402
Sexszenen: Lust, Reflexion, Entstellung	432
Bodrovs Verhaftung und Katarinas Opfer	447
Nikolais Verlobung: Zeitkonzepte, Brecht und Paulus	454
Mischas Welt: Die Wiederkehr der <i>Tragödie im Sittlichen</i>	468

8. Genre-Rewriting: Entwurf einer kristallinen Filmtheorie 480

Licht, Jahreszeiten, Urelemente	482
Makroskopische Narration und globales Gattungswesen	487
Historische und kulturhistorische Rewriting-Impulse	490
Allgemeine rhetorische Verfahrensweisen des Rewritings	495

Inhaltsverzeichnis

- Figuren im Rewriting 498
- Standardszenen im Rewriting 502
- Rewriting einzelner Motive und Momente 505
- Schlussfolgerungen: Keime einer kristallinen Filmtheorie 508

- 9. Literaturverzeichnis 518**
 - Literatur 518
 - Interviews 527

- 10. Register (Personennamen, Filmtitel, literarische Werke) 530**

1. Einleitung: Dominik Grafs Poetologie des Polizeifilms

Dominik Graf ist einer der einflussreichsten deutschen TV- und Kino-Regisseure der Gegenwart. Er gehört zur Generation *nach* dem Autorenfilm, der mit Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders, Volker Schlöndorff, Margarete von Trotta und Alexander Kluge verbunden wird. Mit bald 80 Werken ist Graf ebenso produktiv wie Herzog oder Fassbinder. Mit der zu seinem 60. Geburtstag 2012 von Chris Wahl kuratierten Retrospektive im Berliner Zeughauskino beginnt Grafs Kanonisierung.¹ Festival-Retrospektiven in Rotterdam (2013), Basel (2014) und Edinburgh (2014) haben ihn international geehrt. Doch Grafs Ethos gründet darin, jenseits hochkultureller Normen Freiheiten zu gewinnen,² insbesondere im Polizeifilm. Dieses Genre wurzelt in Widersprüchen der Moderne. Ich konzentriere mich daher auf die Filme, die hierfür, für Graf und für sein Rewriting wiederkehrender Motive exemplarisch sind. Im Zentrum stehen die jahrelang von Film zu Film verlaufenden Erkenntniswege der Drehbuchautoren Rolf Basedow und Günter Schütter, die in der Miniserie *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS* (2010) kulminieren. Diese Werke eignen sich zugleich, eine auf Georg Wilhelm Friedrich Hegel fußende genreanalytische Methode zu etablieren.³ Zwei generische Dynamiken – Hegels in der modernen Rechtsform wurzelnde genrebildende Kräfte⁴ sowie eine Rhetorik des filmischen Rewritings – erschließen so Grafs Eigenart.

Hegel folgert aus systemischen Widersprüchen der Moderne Felder und Formen des narrativen Interesses, aus denen Genres gemäß historischen Bedingungen hervorgehen: Einerseits sind das Subjekt und seine Entfaltung

1 Das ansehnliche Programm lässt sich hier nachlesen: https://www.dhm.de/assets/Zeughauskino/Bilder/Programmarchiv/Programmhefte/2012/ZHK_Prog_2012_4_Sept-Okt.pdf [zuletzt aufgerufen am 13.10.2022].

2 Vgl. Christoph Huber und Olaf Möller: »Die Anmut, im Verborgenen zu arbeiten: Ein Gespräch mit Dominik Graf«, in: dies.: *Dominik Graf*, Wien 2013, S. 93–134, hier: S. 112–113.

3 Ein eher tastender Versuch in diese Richtung, der sich mittelbar auf die poststrukturalistische Hegelrezeption gründet und in einzelnen Erwägungen verbleibt, wäre: David M. Seymour: »Film and Law: in Search of a Critical Method«, in: Leslie J. Moran, Emma Sandon, Elena Loizidou und Ian Christie (Hrsg.): *Law's Moving Image*, London 2004, S. 107–119. In Fragen zum Helden verbleibt Josef Früchtel: *Das unvershämte Ich: Eine Heldengeschichte der Moderne*, Frankfurt am Main 2004.

4 Für Hegel ist das moderne Recht nicht nur Thema in rechtsaffinen Genres, sondern prägt in Anziehung und Abstoßung den ganzen modernen Erzählraum. Konzeptuell geht er so weit über heutige Debatten zu Genre und Recht hinaus. Vgl. hierzu Austin Sarat (Hrsg.): *Imagining Legality: Where Law Meets Popular Culture*, Tuscaloosa 2011, Deidre Pribram: *Emotions, Genre, Justice in Film and Television*, New York 2011.

1. Einleitung

entscheidend, andererseits sind soziale und gesetzliche Normen noch wichtiger. Die Kollision beider Bereiche fordert Reifungsprozesse heraus oder führt bei Vereinseitigung auf eigene Begierden ins Verbrechen. Die Polizei soll im gesetzlichen Auftrag die Konflikte und Brüche gegenläufiger Imperative der Moderne bereinigen, ist aber selbst in die gleichen Konflikte verwickelt und kann mit endlichen Mitteln den Sicherheitsversprechen der gesetzlichen Moderne nie gerecht werden. Der Polizeifilm zeigt das hiermit verbundene Scheitern kritisch und vielseitig auf. Diese generischen Kräfte sind zugleich das Ferment, aus dem sich durch jeweils neue Akzentsetzung das Rewriting von Film zu Film ergibt. Diese Verschiebungen prägen die ästhetische Gestaltung. Der Normierung der Realität zu ›Fällen‹ steht dabei eine umfänglichere Kamera-Realität gegenüber. Die Friktionen zwischen Kamera und Gesetz führen im jeweiligen Rewriting zu spezifischen Einlassungen beider Ebenen. Gleiche Kräfte drücken sich auch in die Körper der Figuren ein, die gesetzlichen und individuellen Ansprüchen, sozialen und situativen Herausforderungen zugleich genügen sollen. Hieraus gewinnt Graf gestische Repertoires und Bewegungsprofile, die er ästhetisch variiert. Moderne Konfliktslagen und Schauspielkörper, Bild und Ton bilden einen polyphonen Interaktionsraum. Darin erweitert Graf von Sergej M. Eisenstein in den 1920er Jahren entdeckte Verfahren, um Unwuchten im Spätkapitalismus wirkungsvoll darzustellen. Sind das Recht und seine generischen Folgen das gemeinsame Dritte zwischen Graf und Hegel, so sind gestische Formen und ihre ästhetische Entfaltung das gemeinsame Dritte zwischen Graf und Eisenstein, während die Beziehung von Hegel und Eisenstein die ästhetische Beziehung beider Pole erhellt. Dieser prismatische Zugriff verspricht, Grafs künstlerischer Vielseitigkeit gerecht zu werden.

Grafs Polizeifilme wurden bisher selten untersucht. Im ersten Aufsatzband zu Graf *Im Angesicht des Fernsehens: Der Filmemacher Dominik Graf* (2012), federführend herausgegeben von Chris Wahl,⁵ werden der Kinofilm *DIE SIEGER* (1994) von Marco Abel und die Miniserie *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS* von Brad Prager extensiv untersucht,⁶ aber Grafs *TATORTE*, *POLIZEIRUF-110*-Krimis, *SPERLING*-Krimis und Einzelstücke kommen nur nebenläufig zur Sprache. Der Band *Dominik Graf* (2015), herausgegeben von

5 Chris Wahl, Marco Abel, Jesko Jockenhövel und Michael Wedel (Hrsg.): *Im Angesicht des Fernsehens: Der Filmemacher Dominik Graf*, München 2012.

6 Marco Abel: »Sehnsucht nach dem Genre: *DIE SIEGER* von Dominik Graf«, in: Wahl / Abel / Jockenhövel / Wedel: *Im Angesicht des Fernsehens*, S. 78–104, Brad Prager: »Gegenspieler und innere Dämonen: Dominik Grafs *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS*«, ebd., S. 215–237. Michaela Krützen (»*DER FAHNDER*, 2011 gesehen«, ebd., S. 143–155) bespricht leider keine maßgeblichen Folgen.

Jörn Glasenapp,⁷ stellt Grafs Essayfilme und *HOTTE IM PARADIES* (2002) ins Zentrum. Zum Polizeifilm äußern sich Kathrin Rothemund mit einem Beitrag zur Serialität von *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS* und ich selbst mit einem Artikel zu *DER FAHNDER*.⁸ Dessen Methode, die in den *FAHNDER*-Krimis angelegten Formen aufzudecken, die Graf im Weiteren entfaltet, vertieft Impulse Abels und bildet den Keim dieses Buchs. In »Tatort-Dinge Dominik Grafs« legt Daniel Eschkötter eine Skizze zu *TATORT: FRAU BU LACHT* (1995) vor und entwirft Verbindungen zu anderen Graf-Filmen.⁹ Mit ihrem Buch *Dominik Graf* (2013), das im Umfeld einer Graf-Retrospektive in Wien entstand, decken Christoph Huber und Olaf Möller nominell alles ab, doch die Passagen zu *SPERLING* und *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS* bleiben mager. Der Duktus ist unwissenschaftlich, übernommene Einsichten werden nie verwiesen, zudem fehlt eine Methode jenseits einzelner Erkenntnisse. Der Interviewband *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS: Fernseharbeit am Beispiel einer Serie* von Johannes F. Sievert¹⁰ ist eine unschätzbare Quelle, befragt indes eher handwerkliche Prozesse als ästhetische Resultate. Das vorliegende Buch arbeitet Grafs Polizeifilme insofern erstmals systematisch auf. Ich biete dabei keine Geschichte von Grafs Karriere, seinen Kämpfen im Bergbau der deutschen Filmindustrie, keine Geschichte der Meilensteine und Preise, sondern eine Studie über Grafs Gestaltung im Rahmen generischer und ästhetischer Kulturen. Um mich hierauf zu konzentrieren, lasse ich alle einschränkenden Bedingungen beiseite. Grafs Filme sind keine Schwundstufen oder für *Deutschland* beachtliche Werke. Hiermit gehe ich über Michael Althens Diktum »Graf macht Kino im Mainstream, aber auf seine Art. In Hollywood kann man davon noch nicht einmal träumen« hinaus.¹¹ Grafs Filme halten jeder Untersuchung stand, denn ihre ästhetische Artikulation gibt immer weiter Antworten. Solche Werke sind nicht kleiner als die Gedanken, die man zu ihnen haben kann, sondern größer. Sie fordern methodische Innovationen heraus und leiten selbst das Denken an, das zu ihrem Verständnis erforderlich ist. Dies zeichnet wirklich bedeutende Filme aus.

7 Jörn Glasenapp (Hrsg.): *Dominik Graf*, München 2015.

8 Vgl. Kathrin Rothemund: »Was kostet Berlin? Serialität im Angesicht des Verbrechens«, in: Glasenapp: *Dominik Graf*, S. 48–62, Felix Lenz: »Dominik Grafs Ursprung als Zielpunkt: Die *FAHNDER*-Krimis als Skizzen zu späteren Werken«, ebd., S. 5–21.

9 Daniel Eschkötter: »Tatort-Dinge Dominik Grafs«, in: Anna Häusler und Jan Henschen (Hrsg.): *Topos Tatort: Fiktionen des Realen*, Bielefeld 2011, S. 157–167.

10 Johannes F. Sievert (Hrsg.): *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS: Fernseharbeit am Beispiel einer Serie*, Berlin 2010.

11 Michael Althen: »Der Preis des Glücks: Dominik Graf zeigt, daß man auch bei uns großes Kino machen kann. *DIE SIEGER*«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 22.9.1994.

1. Einleitung

Die Rewriting-Frage wirft Abel im Begriff »Genre-Recycling« auf.¹² Das Schwierige an seinem Zugriff ist die Trennung von Kino und TV, die Letzteres tendenziell zum Trainingsgelände verkürzt. Aus dieser Perspektive erscheinen die TV-Filme als vorläufige, nicht integrale Werke. Demgemäß versteht Abel Rewriting weniger als kreative Kraft des Genres, sondern als besondere Praxis Grafs. So beschränkt er ihn auf eine Nachbarschaft mit sich selbst, statt wahrzuhaben, dass sich Grafs Eigenart aus generischen Verfahren und einer Nachbarschaft etwa mit allen FAHNDER-Folgen entwickelt. Wahls Deutung kommt dagegen ohne Perfektibilität und Gefälle zwischen banalem und genialem Rewriting aus. Grafs Diktum »Ich fand die Theorie von Truffaut, dass ein Regisseur [...] denselben Film sein ganzes Leben lang macht, immer [...] deprimierend«¹³ kommentiert er so: Hier »ist noch sehr viel [...] Auflehnung gegen den Kreislauf des Lebens herauszuhören, der macht, dass alles wiederkommt, dass alles Einzigartige nur die Variante von etwas anderem Einzigartigen ist. Man spürt [...] die Angst [...] vor der Erkenntnis, dass das menschliche Leben nur Raum für ein relativ kleines Maß an Originalität bietet.«¹⁴ Wahl macht keine höhere Kreativität, sondern die Endlichkeit als Rahmen des Rewritings aus: Alle Werke sind unvollkommen, gewinnen aber das Attribut, einzigartig zu sein. Wahl fordert insofern einen Rewriting-Begriff, der Verwandlung und Fortschreibung erfasst *und zugleich* jedes Glied in der Kette in eigenem Recht zu schätzen weiß. Wie lässt sich diesem Desiderat gerecht werden?

Erkenntnisse, die sich in künstlerischer Artikulation zeigen, sind an eine allgemeine Wahrheitssuche gebunden, die Vielfalt und Präzision im Detail erzwingt und nie zum Ende kommt. Jeder Film ist insofern eine Um- und Fortschreibung, um Fragen gerecht zu werden. Sie motivieren Verschiebungen im Kräfteverhältnis generischer Elemente und zeitigen Spezifik. Dadurch kommen Erkenntnissuche, generische Form und filmische Artikulation dicht zusammen.¹⁵ Der übergeordnete Pol gehört den Autoren, die finale Gestaltung Graf. Im Rewriting verbinden sich mehrfache Verhältnisse gegenüber einer generischen Formenwelt, konkreten Bezugsfilmern und ei-

12 Abel: »Sehnsucht nach dem Genre«, S. 82–83, 85.

13 Helge Hopp: »Der Maulwurf: Regisseur Dominik Graf über seinen Polizei-Thriller DIE SIEGER, Filmförderung und Fernsehen«, in: *Die Woche*, 22.9.1994.

14 Chris Wahl: »Stilistische Muster in den Filmen von Dominik Graf: Off-Kommentar, Zwischenbild, Freeze Frame und transparente Reflexion«, in: Wahl/Abel/Jockenhövel/Wedel: *Im Angesicht des Fernsehens*, S. 238–266, hier: S. 238.

15 Diese innengeleitete Dynamik entfernt das Rewriting von vergleichbaren Momenten einer verändernden Fortschreibung im Remake. Dass sich die Veränderung auf alle gestalterischen Ebenen bezieht, ist für mein Herangehen wesentlich. Hierin folge ich Constantine Verevis: *Film Remakes*, Edinburgh 2006.

genen Werken zu Erkenntniswegen, die gerade Grafs Autoren Basedow und Schütter antreiben. Anders als ›Genreregeln‹ entwerfen Rewriting-Muster die generische Variatio als zukunfts offene Differenzierung. Sie sind die eigentlichen Gesetzmäßigkeiten in jeder Evolution des Erzählens. In Resonanz hierzu betont Graf: »Joss Whedon, der Erfinder von Serien wie BUFFY (1996–2003) [...], hat [...] darauf hingewiesen, dass man bei jedem [...] innovativen Genrefilm [...] zu hören bekäme, er habe das Genre gesprengt. Und das ist falsch. Nichts ›sprengt‹ das Genre, denn jede Erneuerung [...] ist im Genre bereits enthalten.« Graf folgert daraus, »dass alles ›Neue‹ in diesem unendlich tiefen Topf des Genrekinos bereits liegt und darauf wartet, entdeckt zu werden.«¹⁶

Im Rückblick erweisen sich Fragen als Motor der *Entdeckung*. Zu Basedows Rewriting passen etwa: Wie funktioniert die Unterwelt? Welche Lebensentwürfe verstricken sich hier? »Diese unterirdischen Gesteinsformationen, [...] an denen entlang er sich vorwärts arbeitet, werden [...] irgendwann über den einzelnen seiner Filme hinaus ans Tageslicht gelangen und erkannt werden«, so Graf.¹⁷ Den Höhepunkt bildet die Serie IM ANGESICHT DES VERBRECHENS.¹⁸ Zu Schütters Rewriting passen andere Fragen: Wie verhalten sich Gewalt und staatliche Gewalt, Gesetz und Selbstjustiz, Übergriff und Eros zueinander? Den Höhepunkt bildet POLIZEIRUF 110: DER SCHARLACHROTE ENGEL (2005). Auch dies versteht Graf als Bogen: »Die Dezemberkälte konserviert die Erinnerung. Mehrmals habe ich mit [...] Schütter Drehbücher in dieser Jahreszeit gefilmt, [...] jedesmal bedrohte Frauenfiguren im Mittelpunkt, die in utopischen Münchner Bauwerken der 70er wohnten. Mit Maja Maranow in NACHTWACHE im Hypo-Hochhaus und auf dem Dach des BMW-Gebäudes, mit Nina Kunzendorf im SCHARLACHROTEN ENGEL und mit Anna Valladolid in FRAU BU LACHT, beide jeweils im Olympiazentrum, mit Birge Schade im SKORPION, der vor allem im kostbar verwinkelten Betonhochhaus an der Berliner Straße im Nordschwabing [...] spielte. [...] Ich hatte diese Gebäude ausgewählt, weil ich glaubte, [...] ihre versunkene Avantgarde-Ästhetik gäbe den Frauenfiguren [...] eine zusätzliche Extravaganz. Vielleicht spielte auch die Sehnsucht nach einer Kohärenz [...] eine Rolle, [...] die Anwesenheit von Orten, die jene Filme, die so etwas wie eine

16 Marco Abel und Chris Wahl: »Ich bedaure viele Dinge: Interview mit Dominik Graf«, in: Wahl/Abel/Jockenhövel/Wedel: *Im Angesicht des Fernsehens*, S. 11–31, hier: S. 15.

17 Dominik Graf: »Aus dem Weltreich der Autoren: Gemeinsame Exkursionen«, in: Jochen Brunow (Hrsg.): *Scenario 5: Film- und Drehbuch-Almanach*, Berlin 2011, S. 50–73, hier: S. 55.

18 Vgl. Chris Wahl: »Dominik Grafs Karriere als Filmemacher zwischen Kino und Fernsehen: Eine Einführung«, in: Wahl/Abel/Jockenhövel/Wedel: *Im Angesicht des Fernsehens*, S. 32–59, hier: S. 55.

1. Einleitung

›Serie‹ bilden, [...] verbinden könnte.«¹⁹ Die so verstandene Kategorie Rewriting nutze ich als Methode, um weniger Filme genauer zu untersuchen und ihre Spezifik aus Verwandtschaftsverhältnissen zu folgern. An die Stelle einer Reihung tritt so ein dynamisches Beziehungsfeld.²⁰ Nebenbei arbeite ich allgemeine Rewriting-Strukturen heraus, die ich am Schluss zusammenführe. Es zeichnet Graf aus, in generischen Welten heimisch zu sein und verwandte Filme zu schaffen, andererseits jedes Werk als Solitär zu gestalten. Mein Ziel, die Kategorie Rewriting zu schärfen und die Individualität der Filme detailscharf herauszuarbeiten, spiegelt insofern Grafs eigene Spannung zwischen generischer und solitärer Gestaltung. Hierzu gehört es auch, Genres als Zusammenklang hybrider Momente zu verstehen, wie Graf das tut: »Im Polizeifilm fließen die Elemente Politthriller, soziologisches Statement, Actionfilm, Existenzialismus, Anthropologie, Kritik am [...] Ermittlungsapparat, [...] an der Hierarchie der Staatsbürokratie und [...] die Liebessehnsucht des Einzelnen in ein absolut einzigartiges Amalgam ineinander.«²¹ »Polizeifilme haben bei mir [...] Horror- und Melodrama-Elemente und auch komödiantische Momente.«²²

Diesem Potenzial generischer Komplexität steht ein Mangel an Wertschätzung gegenüber: »Man muss sich als Regisseur von Polizeifilmen in Deutschland darüber klar sein, dass sich all diese Serien-Episoden, diese Fernsehfilme, diese Kinothriller [...] neben der anerkannten deutschen Filmkunst eher im Dunkeln abgelagert wiederfinden werden. [...] Die wenigen Regisseure und Autoren, die an eine Chance für deutsche Polizeithriller [...] geglaubt haben, die haben den Blues des Kinos [...] unter der [...] Prämisse gesungen, dass ihre Lieder vergessen und verschrottet werden. [...] Um mit aller Leidenschaft Polizeifilm in Deutschland zu machen, muss man [...] Geschmack am Lebensgefühl eines fröhlichen Verlierers gefunden haben.«²³ »Zur Tradition des Genres gehört, [...] dass seine Perlen [...] unter die Erde gestampft werden. [...] So lange bis vielleicht [...] einer kommt, der gräbt.«²⁴

19 Dominik Graf: »Logbucheintrag Dezember 2014«, in: Glasenapp: *Dominik Graf*, S. 103–108, hier: S. 107.

20 Einige FAHNDER-Folgen und Meisterwerke wie TATORT: SCHWARZES WOCHENENDE (1986), EINE STADT WIRD ERPRESST (2006), DREILEBEN: KOMM' MIR NICHT NACH (2011), DAS UNSICHTBARE MÄDCHEN (2011), POLIZEIRUF 110: SMOKE ON THE WATER (2014) oder TATORT: IN DER FAMILIE (2020) fallen diesem Vorgehen zum Opfer.

21 Dominik Graf: »Das Lied der Straße: Denn sie wissen, wie alles zusammenhängt ... Eine Ermittlung im Genre des Polizeifilms«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 22.7.2004.

22 Graf in Sievert: *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS*, S. 179. Vgl. auch Daniel Eschkötter: »Außer Fassung: Drei Firmen-Familien-Melodramen: BITTERE UNSCHULD, DEINE BESTEN JAHRE, KALTER FRÜHLING«, in: Wahl/Abel/Jockenhövel/Wedel: *Im Angesicht des Fernsehens*, S. 200–214, hier: S. 206, 212, 214.

23 Graf: »Das Lied der Straße«, S. 12.

24 Graf in Sievert: *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS*, S. 25.

Polizeifilme behandeln Recht, Unrecht und systemische Grenzen. Ihre Verbreitung lässt sie gewöhnlich erscheinen, doch allein das Vermögen, das, was alle angeht, einzigartig zu gestalten, erfüllt im Ernst die Anforderung, es ästhetisch mit dem Gesamtgewicht der Moderne aufzunehmen: »Es gibt kein facettenreicheres Genre als den Polizeifilm«, so Graf.²⁵ Entscheidend für eine Umwertung, die Meisterwerke erkennt, ist daher eine Verschiebung der Aufmerksamkeit von äußeren auf ästhetische Fragen. Dies beginnt mit Grafs Gegenentwurf zu üblichen Zuschreibungen: »Fernsehen ist kein Tages-Geschäft, es ist bleibende Kultur-Herstellung wie alle Kunst.«²⁶ Graf gestaltet in jedem Rahmen gemäß größtmöglichen Maßstäben, um nicht »für die Abfalltonne der Filmgeschichte« zu arbeiten.²⁷ Wie jeder wirkliche Künstler kann Graf nicht zynisch sein. Jedes Format verspricht alle Möglichkeiten: »Die ganze Welt wirbelt [...] im Polizeifilm, [...] das verstand ich erst durch Bernd Schwamm. [...] Das deutsche Fernsehen – nicht das Kino – war in den 1970ern auf dem Weg, das Genre für sich neu zu erfinden. Polizeifilm, das war in unseren Augen die wahre Avantgarde, keine Sekunde lang nur Routine.«²⁸

Nicht nur die Welt findet sich im Polizeifilm, sondern auch Graf selbst: »[E]igentlich hat sich der Polizeifilm bei mir [...] aus der natürlichen Auswahl dessen ergeben, was ich handwerklich nicht beherrschen konnte. Was ich [...] nicht beherrschte, hab' ich [...] nicht wieder versucht. Negative Selektion. Meine Polizeifilme waren von Anfang an ganz okay. [...] Ich lasse mich für Szenen in einer Polizeistation immer vom Drehen der Filme selbst inspirieren. Es sind ähnliche teamorientierte Abläufe: delegieren, recherchieren, suchen, debattieren, handeln ... Man kämpft gegen die Bürokratie, man wird zu einer verschworenen Gruppe, um das gemeinsame Ziel zu erreichen. Nur geht es in einem guten Polizeifilm um Leben und Tod.«²⁹ »[B]ei beiden Welten gilt: Wenn man für irgendetwas kämpft, dann [...] für eine andere

25 Doris Metz: »Es steigen Qualität und Anspruch: Am Sonntag läuft ein Tatort von Dominik Graf. Ein Gespräch über das Fernsehen und die Unterschiede zur Arbeit im Kino«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 25.11.1995.

26 Graf in »Ein Sandkastenspiel: Ein epd-Interview mit Dominik Graf«, in: *epd medien*, Nr. 32, 28.4.2010, S. 3–11, hier: S. 9.

27 Graf in Sievert: *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS*, S. 45.

28 Graf: »Aus dem Weltreich der Autoren«, S. 70. Zu Schwamms Einfluss vgl. Johanna Adorján: »Manche Filme habe ich nur wegen einer einzigen Szene gemacht! Ein langes Gespräch mit dem Regisseur Dominik Graf über Fernsehen, Kino und den Reiz des Genrefilms. So wie viele Dinge mehr«, in: *ZOO* (2005), H. 6, S. 139–153, hier: S. 143: »Die Liebe zu den Polizeigenres, überhaupt zu den Genres, die hab' ich von ihm. Da saß ich am Schluss beinahe allein in seinem Seminar, nach drei Tagen, aber da hab' ich zum ersten Mal Strukturen begriffen und Chancen der Genres, das war extrem kreativ.«

29 Graf in Sievert: *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS*, S. 22.

1. Einleitung

Wahrheit als die offizielle.«³⁰ Die über den gesetzlichen Auftrag hinausgehende Wahrheitssuche und Graf's künstlerische Wahrheitssuche werden eins und erweisen sich als dissidentische Praxis, die sich ungescheut mit devianten Welten und der arbeitsteiligen Moderne verwickelt. Die geborstene Welt, die hier erfahren wird, erweist sich zugleich als Heimat. Die Ambivalenz der Moderne, die alles ordnen soll, aber nichts ordnen kann, die ihre eigenen Antagonismen prozessiert, zugleich aber gegenläufige Sehnsüchte weckt, gehört zu den größten Stoffen der Gegenwart. Kommissar und Regisseur, Gesetz und Kamera sowie die Welten, die sich vor diesen Medien der Moderne verbergen, bilden einen vielseitigen Akkord: »Der Kommissar macht seine Arbeit im Wissen um alle Zusammenhänge, um alle Drähte der Politik, der Unterwelt, des großen Geschäfts. Er ist ein Feldforscher der soziologischen Katastrophen. Er wird am Gang der Dinge nichts ändern. Er steht einsam im Zentrum des Sturms, der die Gesellschaft durchzieht. [...] Je besser der Film ist, in desto mehr Facetten gespalten begegnet sich schlussendlich der Held [...] selbst wie in einem venezianischen Spiegel am Ende eines dunklen Ganges wieder. Und wenn man genau hinsieht, meint man neben ihm [...] das Gesicht des Regisseurs zu erkennen.«³¹ An die Fragen des Kommissars – »Wie ist die Welt und wer bin ich darin?« – schließen die Paradigmen der Moderne an, einerseits alles institutionell zu lösen, andererseits ganz auf Individualität zu setzen. Diese Prämissen kollidieren im Kommissar zwangsläufig, denn er gehört beiden Kulturräumen an. Im Polizeifilm wird die Welt so nicht nur an beiden Polen der Moderne untersucht, sondern zugleich anhand ihrer unauflösbaren Konflikte. Graf gewinnt im Kommissar eine Sonde, um die Brüche der Moderne von innen und außen ästhetisch in Beziehung zu setzen. Die Polizei ist dabei ein Medium, das einerseits Realität aufarbeitet, andererseits in seinen Grenzen und blinden Flecken³² selbst zu untersuchen ist: »Die Polizisten [...] ecken immer [...] an dem Apparat an, in dem Sinn, dass der Apparat ihnen Grenzen aufzeigt. [...] Einmal wehren sich bei mir die Beamten gegen ihre Vorgesetzten im Sinne der Selbstjustiz, in DIE SIEGER. Das ist [...] der Versuch, [...] das ganze System [...] von innen zu erodieren. Die Supermänner, die das System sich geschaffen hat, schaffen [...]

30 Graf in Huber/Möller: »Die Anmut, im Verborgenen zu arbeiten«, S. 130.

31 Graf: »Das Lied der Straße«.

32 Dieses doppelte Herangehen dürfte mit Friedrich Schillers Projekt eines Theaterstücks über die Polizei beginnen, das zugleich die Stadt als Referenten der Gesellschaft profiliert. Vgl. Stephan Gregory: »Erkenntnis und Verbrechen: Schillers Pariser Ermittlungen«, in: Häusler/Henschen: *Topos Tatort*, S. 45–73. Diese Spur lässt sich als empirisches Komplement zu meinem Herangehen mit Hegel verstehen, der sich durch den strukturellen Charakter seiner Ideen besser als Schiller an Fragen von Genrehybridität und filmischer Artikulation anschließen lässt.

die Polizei ab und nehmen die Sache selbst in die Hand. Hier führt sich der [...] Polizeiapparat [...] ad absurdum. Im Grunde liegt darunter eine Identitätskrise. [...] Die Frage, [...] in was für einem Apparat arbeite ich? Kann ich das verantworten? [...] Was weiß ich [...] noch alles nicht? Dieses Sich-in-Frage-Stellen des Polizisten, das fand ich immer [...] wichtiger als die Gangsterjagd«, so Graf.³³ Die Verbrecherwelt bildet dagegen einen eigenen Sektor, denn deviante Entwürfe führen zu eigenen Wertideen, Aktionsmodi, Krisen und Lösungsmechanismen. Graf betont jedoch: »Ich fühle mich angesichts des Gefangenseins der Polizistenfiguren im Spinnennetz von Recht und Gesetz, in Hierarchien, in Abhängigkeiten, in verqueren Ego-Sehnsüchten doch am meisten zu Hause. Ich finde, Polizisten haben im Film die Chance, [...] wesentlich ambivalentere Figuren zu sein als Gangster. [...] Das ist [...] nicht moralisch gemeint. Gangster haben [...] ein bisschen was Albernes. [...] Ich kann [...] ihre Ziele beim besten Willen nicht ernst nehmen. [...] Polizisten dagegen sind [...] schon per Auftrag tragische Figuren.«³⁴

Polizisten sind tragisch, weil sie dem gesetzlichen Auftrag, dem Realitätsprinzip, Rechtsgefühlen und eigenen Schwächen unterliegen. In irrealer Weise verleugnen Gangster diese Faktoren. Sie bieten kein Gesamtgewicht der Welt, denn ihre Basis ist infantil.³⁵ Daher stehen sich nicht nur Gesetz und Gesetzlosigkeit im Genre gegenüber, sondern auch verschiedene Reifeformen. Der Weg von der Omnipotenz zum Wissen um Grenzen und Widersprüche bestimmt den Bogen vieler Coming-of-Age-Geschichten. Insofern besteht eine fundamentale Überlagerung beider Genres, die Norm- und Identitätskonflikte von verschiedenen Seiten untersuchen.³⁶ In der Reflexion zivilisatorischer Standards verhandelt der Polizeifilm immer auch, was infantil oder erwachsen ist, und erzählt von Wegen zwischen diesen Polen. Graf betont, »dass [...] mit der Auseinandersetzung über Gewalt in einem Thriller jene [...] für die Kids so lebenswichtige Grenzlinie zwischen Zivilisation und Wildnis in unserer Gesellschaft mit viel schärferem Strich gezogen werden kann, als dies irgendeine andere Art von Kino vermag.«³⁷

33 Zitiert nach Abel/Wahl: »Ich bedaure viele Dinge«, S. 19.

34 Graf in Sievert: *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS*, S. 38. Vgl. ebd., S. 51–52.

35 Vgl. Jörn Glasenapp: »Geschichte vom alten Kind: Zur Verweigerung in Dominik Graf's *HOTTE IM PARADIES*«, in: ders.: *Dominik Graf*, S. 36–47.

36 Vgl. Felix Lenz: »Urelemente und Milieu: Die Coming-of-Age-Filme von Dominik Graf«, in: Wahl/Abel/Jockenhövel/Wedel: *Im Angesicht des Fernsehens*, S. 156–180, hier: S. 156–158.

37 Dominik Graf: »RAF-Vampire beim Erfurter Blutbad: Lasst es spritzen und krachen: Das deutsche Kino braucht den politischen Gespensterfilm. Die realen Monster sind schon da«, in: *Die Zeit*, 9.1.2003. Vgl. Bert Rebhandl: »Prinzipielle Gesetzlosigkeit: Neuere deutsche Genrefilme reflektieren die Grundlagen des Erzählens«, in: Rainer Rother und Julia Pattis (Hrsg.): *Die Lust am Genre: Verbrechergeschichten aus*

1. Einleitung

Die ideellen Möglichkeiten des Genres und ihre konkrete Verwirklichung treffen dabei auf disparate Zeitgeistbedingungen: »Thriller waren einst ein populäres Genre«, so Graf. »Die Gesellschaft hat sich heute geändert und sucht [...] andere Attraktionen, Zerstreungen, Vergessen und Gelächter. Heute müssen Thriller, wenn sie dem Genre [...] und dem Lauf der Welt gerecht werden wollen, komplex und vielschichtig sein. [...] Es ist also zwangsläufig ein elitäres Genre geworden.«³⁸ Der komplexen Artikulation, die er anstrebt, stellt Graf die brüllende Eindeutigkeit des Zeitgeistes gegenüber.³⁹ Für sich folgert er daher eine dissidentische Position: »Zeitgemäßheit an sich muss man [...] vermeiden, weil jede Gegenwart sich immer viel zu viel auf sich selbst einbildet.«⁴⁰ Das Ethos, Gegenerzählungen hervorzubringen, und der stets zeitgeistgebundene äußere Erfolg schließen sich aus. Graf's Arbeit basiert auf einer prekären Wette, die alles energetisiert. Hieraus resultieren seine filmpolitische Streitbarkeit *und* die errungenen, filmischen Goldkörner: »[A]ngesichts dessen, wie diese Branche sich seit jeher aufführt, fragt man sich doch bei beinahe jedem sehr guten Film [...], wie es [...] überhaupt dazu kommen konnte. Aus dieser Sicht heraus wird man versöhnlich. Denn das große Filmkunstwerk ist eigentlich gar nicht vorgesehen.«⁴¹ Dies ermöglicht einen anderen Blick: »Während ich *DIE KATZE* oder *DIE SIEGER* gemacht habe, war mir klar: die Filme [...] sind nur durch das Fernsehen möglich – und [...]: es wird sie nie wieder geben. Es sind – wenn's klappt – glückliche Zufälle, die man durch dieses System [...] durchgeschmuggelt hat.«⁴² Diese glücklichen Zufälle wertzuschätzen und anhand ihrer künstlerischen Erkenntniskraft, ihrer Weltfülle und Intensität zu erweisen, dass es sich um herausragende Werke handelt, die unserer Moderne einen venezianischen Spiegel entgegenhalten, darum geht es hier.⁴³

Deutschland, Berlin 2011, S. 159–168, hier: S. 163. Rebhandl versteht diesen Konflikt des Genres als Zugehörigkeitsfrage, die Figuren und Gemeinwesen polarisiert und alle ethnischen Zugehörigkeitsfragen übersteigt.

38 Graf in Simon Hauck: »Dominik Graf: »Wir werden filmisch ärmer«, in: *Münchener Feuilleton*, 30.6.2019, <https://muenchner-feuilleton.de/2019/06/30/dominik-graf-interview/> [zuletzt aufgerufen am 25.5.2021].

39 Vgl. Graf in Huber/Möller: »Die Anmut, im Verborgenen zu arbeiten«, S. 129.

40 Peter Körte: »Dominik Graf im Gespräch: Was sich das deutsche Kino mal getraut hat«, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 12.2.2019, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/dominik-graf-ueber-die-sieger-in-den-berlinale-classics-16031821.html> [zuletzt aufgerufen am 25.5.2021].

41 Graf in »Ein Sandkastenspiel«, S. 9.

42 Ebd., S. 11.

43 Diese Perspektive verläuft komplementär zur lesenswerten filmpolitischen Analyse von Andreas Kilb. Vgl. Andreas Kilb: »Der deutsche Kinotriller findet nicht statt: Notizen zum Stand der Dinge«, in: Rother/Pattis: *Die Lust am Genre*, S. 100–106, hier: S. 103–104.

1.1 Regie, kollektive Autorschaft, Geste, mehrfacher Bildsinn

»[M]eine kleine Welt des Polizeithriller-Genres [...] ist [...] die Welt meiner jeweiligen Autoren«, so Graf.⁴⁴ »Meine [...] Träume und Alpträume in den Geschichten von Günter Schütter, Bernd Schwamm [...] oder von Rolf Basedow verwirklichen zu dürfen – dies empfinde ich wie ein Geschenk.«⁴⁵ Das *Verwirklichen* als Zauberkraft der Regie macht aus Träumen teilbare Welten. Dies beginnt in der Union mit Autoren, die Graf mit Welten beschenken,⁴⁶ die mit Grafs Träumen in eins fallen. Zugleich ist das bestellte Feld überaus real. Denn Polizeifilme verbinden sich mit detailreichen Milieus. *Verwirklichung* bedeutet, nicht nur Gefühlen gerecht zu werden, sondern der Welt selbst: »Einer der [...] Motoren [...] ist es, [...] dass man jedes [...] Detail exakt so hinzukriegen versucht, wie es im Buch stand.«⁴⁷ Graf gesteht, den Bauplan der Bücher zu vergessen und sich im Einzelnen zu verlieren,⁴⁸ gleichsam zum Medium der Erzählwelt zu werden. Mit einem Text zu verschmelzen, um ihn zu verkörpern, entspricht dem innersten Elan des Schauspielers, den Graf auf die Regie verschiebt. Nicht nur gekonnte Arbeit mit Akteuren, sondern ein analoges Vorgehen machen Graf zum Schauspielerregisseur: »Das Bedürfnis, in den Welten anderer [...] aufzugehen, kann zur Sucht werden. [...] Die Sehnsucht nach Ich-Vergessenheit enthält aber auch die Freude, ganz im Handwerk [...] bleiben zu können.«⁴⁹ Wie in der Alchemie kann die *prima materia* »gewöhnlich« sein: »[B]ei KÖBERLE KOMMT ist mir aufgegangen, mit Konfektionswaren zu arbeiten, [...] dann aber daraus was zu machen – das ist, was ich [...] will.«⁵⁰ Grafs Transposition der Skripte in Filme, seine Verschmelzung von Traum und Wirklichkeit im Medium seines Temperaments und der kollektive Charakter des Herangehens beginnen mit dem ersten Blick: »Schon die Typographie [...] gibt mir oft einen Hinweis darauf, wie sie es vielleicht selber gerne hätten. [...] Ich möchte alles tun, damit sich die Autoren [...] in ihrem [...] Film wiederfinden.«⁵¹ Der typografische Duktus erscheint als prismatische Sphäre, in der die Autoren, die Konturen des Werks und Graf zusammenfinden. Sein Horizont ist dabei

44 Graf in Sievert: *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS*, S. 36. Vgl. ebd., S. 39.

45 Ebd., S. 37.

46 Ebd., S. 55.

47 Ebd., S. 16–17.

48 Vgl. ebd., S. 19.

49 Graf: »Aus dem Weltreich der Autoren«, S. 73.

50 Graf in Huber/Möller: »Die Anmut, im Verborgenen zu arbeiten«, S. 105.

51 Graf in Sievert: *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS*, S. 40.

1. Einleitung

zunächst akustisch: »Ich höre die Filme, [...] lange bevor ich sie sehe. [...] Nicht nur den Dialog, auch die Geräusche, [...] Ahnung von Musik, Pausen, Rhythmen, Tonatmosphären. [...] Kameraeinstellungen kommen mir [...] in den Sinn, aber [...] meistens nur, soweit sie [...] im Drehbuch stehen. Sowohl Basedow als auch Schütter geben Einstellungen vor.«⁵² Gegen die Erwartung liegt die akustische Dominanz bei der Regie, die visuelle bei den Autoren. Komplementär betont Basedow: »Wenn ich die Drehbücher schreibe, sehe ich die Szenen [...] vor mir, oder ich habe sie [...] so ähnlich bei der Recherche gesehen.«⁵³ Autor und Regisseur tragen so den jeweils komplementären Pol in sich und verzahnen sich umso inniger, als ihre Stärken jeweils tief in den Bereich des anderen hineinreichen.⁵⁴ Indem Graf sich das Optische erst erarbeitet, gewinnen die Filme einen mehrfachen Blick. An die Stelle einer hierarchischen Pyramide tritt eine ensembleorientierte Methode: »Ich würde an Jazz [...] denken. [...] Die Verknüpfungen in der Erzählung, die Ausbrüche, die Stillstände, [...] das hat im besten Fall etwas mit Improvisation zu tun. Wenn Sie sich ein paar möglichst gute Musiker auf der Bühne vorstellen, die von einem bekannten Song ausgehen und 90 Minuten über ein Thema improvisieren, damit könnte ich [...] Film vergleichen.«⁵⁵ Grafs Erkenntnisorientierung ergänzt die jazzige Verzahnung der Gestaltungsebenen, denn alle Beteiligten suchen gemäß ihren »Instrumenten« nach Wahrheit: »Eigentlich ähneln wir einer Forschergruppe.«⁵⁶

Den resultierenden Akkord prägen eine okulare Schicht, verknüpft mit Kamera und Ausstattung, und eine somatische Schicht, die sich mit Gesten und Schauspielverhalten verbindet: »Beim GELÜBDE waren es die drei hochbegabten Mitarbeiter, Michael Wiesweg (Kamera), Claus-Jürgen Pfeiffer (Szenenbild) und Barbara Grupp (Kostüm), die sich die Farben des Films zusammen ausgedacht haben.«⁵⁷ »Auch die Verbindung Claus-Jürgen Pfeiffer und Neuenfels [Kamera (F. L.)] war eine [...] geschmacksfreudige Connec-

52 Ebd., S. 62–63. Die Musikfrage ist bei Graf generell sehr spannend, zumal er von Frühwerken an immer wieder an der Filmmusik unmittelbar beteiligt war, in den 1990er Jahren häufig im Team mit Helmut Spanner. Eine eigene Monografie über Grafs Ton- und Musikgestaltung wäre daher sehr wünschenswert.

53 Jochen Brunow: »Beobachten, nicht werten: Ein Werkstattgespräch mit WulfBasedow«, in: ders. (Hrsg.): *Scenario 5: Film- und Drehbuch-Almanach*, Berlin 2011, S. 16–47, hier: S. 31.

54 Vgl. Graf in Huber/Möller: »Die Anmut, im Verborgenen zu arbeiten«, S. 126.

55 Jochen Arntz und Frank Junghänel: »Der Bodensatz ist Furcht: Der Regisseur Dominik Graf über Manitu, Luden, Gewalt im Film und die Sehnsucht nach dem kleinen Glück«, in: *Berliner Zeitung*, 8.6.2002. Die Titelsequenz von *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS* reflektiert den Charakter kollektiver Gestaltung: Die Nachnamen der wichtigsten Beteiligten fliegen ohne hierarchisierende Rollenangaben durch das Bildfeld.

56 Graf in Sievert: *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS*, S. 94.

57 Ebd., S. 107. Das gleiche Team gestaltete auch *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS*.

tion. [...] Bei all diesen Ergebnissen habe ich mich kaum eingemischt.«⁵⁸ Zunächst bestätigt dies die Autonomie der Mitspieler. Andererseits polemisiert Graf gegen die Leblosigkeit von Farbdramaturgien, bekämpft alles Perfekte mit lebendigen Zufällen⁵⁹ und rückt die gestische Regie ins Zentrum. Daraus ergibt sich die kuriose Lage, dass seine Filme optisch faszinieren, dies von Graf jedoch abgetan wird, während dem Publikum das Gleiche als beziehungsreicher Akkord entgegenkommt. Einerseits muss man Grafs Wertung analytisch kompensieren, andererseits ist seine Priorisierung somatischer Mittel entscheidend. Denn gestische Impulse beleben die gesamte visuelle Gestaltung, fließen direkt in den Schnitt ein und integrieren alle Ebenen. Hieraus resultiert eine Energetisierung, die Graf als eigentliche Regieleistung versteht: »Es ist so, dass ich [...] in meinen Filmen eine gewisse Energie vermitteln möchte. Fast in jeder Sekunde. [...] Diese Energie bringen meine Mitarbeiter und ich [...] auf eigene Rechnung in die Filme hinein. [...] Der Kraft-Haushalt der Erzählung – das ist [...] die alleinige Handschrift der Dreharbeiten.«⁶⁰ Basis hierfür sind die Darstellerkörper. In sie prägen sich alle inneren und weltgebundenen Kräfte ein und zeichnen sich an ihren Gesten visuell ab. Sein Talent für diese Gestaltungsebene ist Graf so selbstverständlich, dass er selten darüber spricht. Im Film *AUGE IN AUGE: EINE DEUTSCHE FILMGESCHICHTE* (Althen, Hans Helmut Prinzler, 2008) erklärt Graf eine Straßenszene aus *ROCKER* (Klaus Lemke, 1972): Der ältere Bruder drängt voran, um das Geld zu versaufen, der jüngere zieht in die Gegenrichtung, lässt sich aber doch mitschleifen, während robuste Verkehrsströme beide umtosen. Graf ahmt alles in allen Richtungen nach und klärt so, wie bei Lemke objektive Aufzeichnung und somatische Choreografie eins werden. Letztere ist nicht erdacht, sondern folgt elementaren Impulsen der Akteure und trägt das Thema des Films. Grafs gestische ›Lektüre‹ legt eine lebensgebundene, visuelle Struktur frei. Hierin zeigt sich sein eigenes Talent für die Schnittstelle von Schauspielführung, Drama und Bildgestaltung. Graf ist dabei bewusst, dass sich am Körper individuelle und gesellschaftliche Erfahrung expressiv kreuzen. In seinem Essayfilm über seinen Vater, den Schauspieler Robert Graf, *DAS WISPERN IM BERG DER DINGE* (1997) wertet er demgemäß die Geste, mit der Franz Peter Wirth die Frage beantwortet, wie im Nachkrieg über den Krieg geredet wurde: »[D]iese abwehrende Handbewegung – und diese Handbewegung haben dann nach ihm alle gemacht, denen ich diese Frage gestellt hab. Identisch! Ohne, dass ich sie

58 Ebd., S. 108–109.

59 Vgl. ebd., S. 32, 94, 106, 108–109, 133, 165–166.

60 Ebd., S. 160.

1. Einleitung

gebeten habe, [...] sogar meine Mutter. [...] Das ist der Moment, [...] den ich mir nicht ausdenken konnte. Da montierst du [...] am besten gleich alle diese Handbewegungen hintereinander.«⁶¹ Solche Bilder sind nicht erdacht, entspringen aus dem Körper, weisen eine biografische und historische Signatur auf,⁶² sind grafisch expressiv, begründen die Montage und werden zum Kern der zeitlichen Kontur. Dies affiziert alle anderen Gestaltungselemente und setzt sie in Beziehung.

In Grafs Regie verschiebt sich dies in die aktive Gestaltung. Die Voraussetzung dafür besteht darin, den Körper insgesamt zum Herzen aller expressiven Momente zu machen. Graf argumentiert: »Grundsätzlich ist es [...] einfacher, wenn im Film Dialekt gesprochen wird. Dann akzeptieren alle die Sprache sofort als einen Teil des Körperlichen. Diese Sollbruchstelle zwischen Kopf und Körper, [...] diese Wunde wächst mit dem Dialekt zu, und es geht alles in einem.«⁶³ Keine Authentizität, sondern seine katalytische Rolle, Einheit im Körper zu stiften, ist entscheidend und setzt elementare gestische Verkettungen frei. Eine zweite Voraussetzung besteht darin, Gesten wirksam ins Bild zu setzen. In Totalen gehen sie leicht verloren, ebenso wenn andere Reize sie einschränken: »Bei mir sollen die Bilder [...] klein sein, es geht gar nicht anders, sie würden die Figuren und die Dialoge sonst aus meiner Sicht unter sich begraben.«⁶⁴ Graf arbeitet nicht gegen Visualität als solche an, vielmehr sucht er sie aus Gesten, also dem lebendigsten Material zu gewinnen. Dies gleicht dem kinematografischen Credo Eisensteins: »I have always believed and thought that gesture is *mise en scène concentrated in the person*, and vice versa – *mise en scène is gesture that explodes into spatial sequence*. This correlation is repeated in [...] cinema: there we say that a shot *explodes* into a sequence of montage shots.«⁶⁵ Insofern folgt Graf dem Ideal, Schauspiel- und Bildführung aus einer Quelle zu schöpfen. Um »so viel Lebendigkeit wie möglich in den Film [...] zu kriegen«, lässt Graf sich Details für die Akteure einfallen.⁶⁶ »Du wirst feststellen, dass all die kleinen Ideen, die du für die Schauspieler erfindest, am Ende die viel wichtigeren Ideen [...] sind als [...] Farbkonzepte.«⁶⁷ Dies vertieft Graf noch weiter: »Deshalb muss

61 Graf in Huber/Möller: »Die Anmut, im Verborgenen zu arbeiten«, S. 132.

62 Vgl. hierzu auch Graf in Sievert: *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS*, S. 86.

63 Graf in Adorján: »Manche Filme habe ich nur wegen einer einzigen Szene gemacht!«, S. 142. Vgl. auch Brunow: »Ein Werkstattgespräch mit Rolf Basedow«, S. 17.

64 Graf in Sievert: *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS*, S. 30.

65 Sergej M. Eisenstein: »Montage 1937«, in: ders.: *Selected Works II: Towards a Theory of Montage*, London 1991, S. 11–58, hier: S. 21.

66 Graf in Sievert: *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS*, S. 82.

67 Ebd., S. 168–169.

du [...] deine Schauspieler auch privat beobachten, wie sie sich verhalten, was sie gestisch machen.«⁶⁸ Es handelt sich hier um ein körperliches Denken, das ohne Übersetzung ins Abstrakte in den Körper zurückfließt und darin tragende Bilder weckt: »Ich bilde mir ein, dass das, was mir zu Schauspielern einfällt, wenn ich über spezielle Szenen nachdenke, [...] immer Äußerlichkeiten sind, [...] Gesten.«⁶⁹ In solchen Äußerlichkeiten wird das Spiel zur Bildgestaltung, ist zugleich szenischer Entwurf und führt alles auf die Montage und den rhythmischen Elan von Ton und Musik zu: »Der Wert des einzelnen Bildes war mir nie so wichtig, ich hab' immer mehr in Rhythmen und Schnitten und Tempi und Reaktionen, also in menschlichen Aktionen, gedacht statt in Bildern.«⁷⁰ »Ich setze damit für mich bereits den Schnittrythmus.«⁷¹ Diesem Ziel steht die individuelle gestische Signatur jedes Bildes gegenüber. Daher widerspricht Cutterin Claudia Wolscht Grafs Abwertung seiner Bilder: »Jede Einstellung bei ihm ist speziell.«⁷² Eine vielberedete Einstellungsform, der Zoom, überträgt gestische Vermögen auf die Kamera, die in Öffnung oder Verdichtung, Betonung oder Digression ins Impulsspiel der Szene eintritt. Wie alle Gesten kombiniert der Zoom somatische Effekte und bildhafte Distanz. Eschkötter ist auf dieser Spur: »Die Zooms sind [...] nicht nur Bewegung zum Effekt und Affekt, [...] sie sind dieser Effekt und Affekt verfahrensförmig selbst. Der Zoom ist darin als Operation zu denken, in der die filmische Zurichtung der Welt [...] und das [...] Gerichtetwerden durch die Dinge selbst sich kreuzen.«⁷³ Genauso geht es in jedem Schnitt um gestische Qualitäten: »Es muss einen Gegensatz geben, einen Kontrast. Einen klaren Moment, mit dem ein neues Bild anfängt und eben keine verschwommene Bewegung. [...] Graf [...] wollte immer einen klaren Einstieg, [...] kein undeutliches Bild,« referiert Basedow seine Eindrücke als Grafs Cutter.⁷⁴

Dabei geht es um eine Erkenntnis der Situation, die so viele Ebenen wie möglich einbezieht. Hier gilt Basedows Satz: »Ich habe [...] gelernt, [...] zu schauen, wie sich die Dinge entwickeln. Wie oder was die Dinge in ihrem Kern sind, begreift man nur, wenn man sie von den verschiedensten Seiten betrachtet.«⁷⁵ Hegels Prämisse »Das Wahre ist das Ganze. Das Ganze aber ist

68 Ebd., S. 87.

69 Ebd., S. 181–182.

70 Graf in Adorján: »Manche Filme habe ich nur wegen einer einzigen Szene gemacht!«, S. 147.

71 Graf in Sievert: *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS*, S. 135.

72 Claudia Wolscht in »Der Realitätsschock des Schneideraums«, in: Sievert: *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS*, S. 296–306, hier: S. 304.

73 Eschkötter: »Außer Fassung«, S. 211. Vgl. auch Wolscht in »Der Realitätsschock des Schneideraums«, S. 298.

74 Brunow: »Ein Werkstattgespräch mit Rolf Basedow«, S. 27.

75 Ebd., S. 22.

1. Einleitung

nur das durch seine Entwicklung sich vollendende Wesen.«⁷⁶ wird hier zum Montageprogramm. Demgemäß schreibt Huber: »Bei seinen [...] Filmen hat man [...] das Gefühl, dass er mehrere Türen gleichzeitig aufreißt.«⁷⁷ Und Graf ergänzt: »Rolf schreibt [...] in Schichten, [...] und wird von Fassung zu Fassung [...] farbiger. [...] Man kann diese Drehbücher [...] schwerlich verkleinern. [...] Sie sind eine fertige Vision.«⁷⁸ Zwei Register prägen diese Vielschichtigkeit. Auf dokumentarischen und poetischen Zügen bei Jean Vigo und Jean Renoir aufbauend, sucht Basedow einerseits nach Realität, andererseits nach ihrer Erhöhung.⁷⁹ Mit der Moderne werden gemäß Hegel drei gegenläufige Strategien akut. Entweder (1) die Kunst schmiegt sich an die prosaische Realität an oder (2) sie übertreibt den poetischen Pol.⁸⁰ (3) Erfüllend sei jedoch nur die Kollision beider Sphären als Gesamt moderner Erfahrung.⁸¹ Dies entspricht Grafs Programm: »Ich finde Authentizität als obersten Maßstab [...] lästig. Das ist so eine Independenthaltung, die das große Mythologische [...] auf Teufel komm raus meiden will.«⁸² Aus Hegels Prosa und Poesie wird hier *Authentizität*, auf der ein Zweifel liegt, und eine *mythische Ebene*, die von Wahrheiten der Erfahrung erzählt. Bei Graf wechselt die Dominanz beider Pole, die vom jeweils anderen balanciert werden. Den prosaischen Akzent schlägt Graf eher den Basedow-Filmen, den poetischen Akzent eher Schütter zu: »In manchen Arbeiten folgt man [...] wie eine Art Dokumentarist den rein äußerlichen Abläufen, [...] um dem Autor gerecht zu werden. In den SPERLINGS zum Beispiel. In anderen Filmen versuche ich den [...] Entwicklungen von Figuren zu folgen, als [...] Dokumentarist von Gehirnströmen.«⁸³ Irrig möchte Eschkötter beide Pole hierarchisieren: »Ein Tatort-Ding wird meist zur Rechtssache als [...] ein Indiz, ein Beweisstück. Graf, seine Autoren und Kameramänner interessieren weniger die Rechts-sachlichkeit des Dings denn die filmische Dringlichkeit der (Rechts-)Sa-

76 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Die Phänomenologie des Geistes* (1807), Frankfurt am Main 1986, S.23.

77 Christoph Huber: »Ein anderes Deutschland ist möglich: Das Werk von Dominik Graf. Eine Reise«, in: Huber / Möller: *Dominik Graf*, S.7–92, hier: S. 11.

78 Graf: »Aus dem Weltreich der Autoren«, S.53.

79 Brunow: »Ein Werkstattgespräch mit Rolf Basedow«, S.21–22. Vgl. auch ebd., S.30.

80 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II* (1835), Frankfurt am Main 1986, S.223, ders.: *Vorlesungen über die Ästhetik III* (1835), Frankfurt am Main 1986, S.242, 268, 282–283.

81 Vgl. ebd., S.240, 244–245, 281–282.

82 Graf in Sievert: *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS*, S.78. Vgl. auch Claudius Seidl: »Den Faust im Nacken«, in: *Der Spiegel*, 18.9.1994, <https://www.spiegel.de/kultur/den-faust-im-nacken-a-bc2a7938-0002-0001-0000-000013686461?context=issue> [zuletzt aufgerufen am 25.5.2021]: »Er respektiert die Realität, er mag die Tatsachen nicht beschönigen. Und doch sieht und inszeniert er zugleich die Landschaften des Mythos und des Traums, weil er weiß, daß seinen Helden etwas fehlte, wenn er nur deren Wirklichkeit zeigte und nicht deren Sehnsucht und Illusion.«

83 Graf in Arntz / Junghänel: »Der Bodensatz ist Furcht«.

che – als Effekt räumlicher Anordnung.«⁸⁴ Noch wichtiger geht es hier um eine wechselseitige Erzeugung komplementärer Schichten, die sich zu einem mehrfachen Bildsinn fügen. Grafs Authentizität, die sich medial ans fotografische Bild anschließt, steht das Gesetz als Medium entgegen, das die Welt zu Indizien filtert. Zugleich ergibt sich aus der gestischen Schicht ein Bildraum intersubjektiver und situativer Interaktion, der sich zu Erfahrungen verdichtet, die sich in poetische und mythologische Bildschichten differenzieren. Grafs Bilder faszinieren, indem sie alle tragenden Erfahrungsebenen der Moderne in Dialog bringen. Genau hierüber improvisiert Grafs Combo: »Die Einstellungen ergeben dann im Bestfall [...] eine Art kaleidoskopisches Spektrum auf die Szenen.«⁸⁵

Im Folgenden entwerfe ich zunächst eine auf Hegel und Eisenstein gestützte Methode zur Genre- und Filmanalyse. Danach untersuche ich die ersten fünf Staffeln von DER FAHNDER (1984–1993) als Basis aller weiteren Rewriting-Prozesse. Einerseits bietet die Serie eine Genrenachbarschaft, in der Konflikte im urbanen Raum in vielseitiger generischer Mischung prozessiert werden, andererseits den Humus, der Grafs Serien-Beiträge zu reich artikulierten Miniaturen macht. Von hier aus entfalte ich kapitelweise fünf Rewriting-Linien, deren Impulse jeweils in einem Hauptwerk münden. Die erste Linie umfasst DER FAHNDER: GLÜCKLICHE ZEITEN (1988), den Kinofilm DIE KATZE (1988) als Zusammenarbeit mit Autor Christoph Fromm, DER FAHNDER: LAUTER GUTE FREUNDE (1986) und DER FAHNDER: BIS ANS ENDE DER NACHT (1992) – Basedows FAHNDER-Hauptwerk. Diese Filme untersuchen aus Gier labile Gruppen. Die zweite Linie umfasst DER FAHNDER: ÜBER DEM ABGRUND (1988), DER FAHNDER: BAAL (1992) und den Kinofilm DIE SIEGER (1994) als Zusammenarbeit mit Schütter und profiliert systemische Schieflagen. Die dritte Linie setzt die Analyse der Zusammenarbeit mit Schütter mit TATORT: FRAU BU LACHT (1995) und DER SKORPION (1997) fort, die harmlose, graffremde FAHNDER-Folgen zu verbrecherischen und erotischen Versuchsanordnungen radikalisieren. Die vierte Linie setzt DER FAHNDER: VERHÖR AM SONNTAG (1993) und DER FAHNDER: NACHTWACHE (1993) als komplexe Verhör-Filme mit dem sie vertiefenden Filmpaar POLIZEIRUF IIO: DER SCHARLACHROTE ENGEL (2005) und POLIZEIRUF IIO: ER SOLLTE TOT (2006) in Beziehung. NACHTWACHE und DER SCHARLACHROTE ENGEL sind dabei Höhepunkte der Arbeit mit Schütter. Die fünfte Linie umfasst Grafs Milieufilme DER FAHNDER: EIN KÖNIG OHNE REICH (1986),

84 Vgl. Eschkötter: »Tatort-Dinge Dominik Grafs«, S. 166.

85 Graf in Sievert: IM ANGESICHT DES VERBRECHENS, S. 114. Vgl. ebd., S. 120.

1. Einleitung

DER FAHNDER: DAS VERSPRECHEN (1992) und die hierauf aufsetzende Strecke mit Rolf Basedow, die über SPERLING UND DAS LOCH IN DER WAND (1996) und SPERLING UND DER BRENNENDE ARM (1998) – hier ist auch das Serienkonzept ein Rewriting von DER FAHNDER – zu Grafs Opus Magnum im Polizeifilm, zur Miniserie IM ANGESICHT DES VERBRECHENS (2010), führt. Ganz am Ende stelle ich wesentliche Rewriting-Muster als allgemeine Grammatik generischer und filmischer Variatio zusammen.

1.2 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Genrebildende Kräfte, Tragödie im Sittlichen, Strafe des Schicksals, Opfer der Moderne

Genretheorien versuchen, Erzählweisen und Erzähltraditionen zu klassifizieren, Diskursräume zu bestimmen, Hybridisierungen zu verstehen sowie gesellschaftliche Räume und historische Veränderungen einzubeziehen. Dabei kollidieren sie mit der Natur von Genrebezeichnungen, die so heterogene Kategorien wie Orte, Epochen, Gefühle, Konzepte oder Institutionen zusammenwürfeln. Subgenres und Ad-hoc-Hybriditätentwürfe kompensieren diese Unwucht. An dieses Labyrinth können historische Faktoren nur von außen herangetragen werden, ergeben sich aber nur schwerlich aus den Erzählformen selbst. So bleiben zentrale Fragen eine Herausforderung: Wie analysiere ich Genrefilme in ihrer Struktur? Wie berücksichtige ich, dass sich Genres verändern? Wie werde ich historischen und systematisch-ästhetischen Faktoren simultan gerecht?⁸⁶ Das methodische Problem besteht letztlich in der Tendenz, von der filmischen Empirie auszugehen, statt Genrewelten von ihrem Bedingungsraum aus zu verstehen. Rick Altman argumentiert bereits avanciert, indem er die Semantik, also die Merkmale, einer Syntax gegenüberstellt, die Merkmale erst zu Genres zusammenführt.⁸⁷ Gesellschaftliche und historische Kräfte bleiben hier außen vor. Thomas Schatz argumentiert historisch anhand der Studiopolitik und bringt volatile Publikumsbedürfnisse mit dem Wunsch einer rituellen Bestätigung gesellschaftlicher Verhältnisse zusammen.⁸⁸ Eine Taxonomie von Strukturen, die die Energien des

86 Zu diesem Problem sowie zur Geschichte der Genretheorien vgl. Jörg Schweinitz: »Genre« und lebendiges Genrebewußtsein: Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft«, in: *Montage/AV*, Jg. 3., H. 2., 1994, S. 99–118.

87 Vgl. Rick Altman: *Film / Genre*, London 1999.

88 Vgl. Thomas Schatz: *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Philadelphia 1981, ders.: *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, New York 1988.

Publikums leiten, fehlt weitgehend. Steve Neale gibt es auf, historische und ästhetische Vektoren strukturell zu fassen. Jedes Genre erscheint ihm historisch unabsehbar divers und in uferlosen Hybridisierungen geschichtet. So bleibt ihm nur ein Filmkatalog gemäß punktuellen historischen Bedingungen.⁸⁹ Christine Gledhill oder Peter Brooks argumentieren auch historisch, zeigen jedoch anhand des Melodramas, wie moderne Diskursformen, historische Problemlagen, Intensitätswünsche und Bauformen zusammenspielen und Impulse in die Genreentwicklung einbringen.⁹⁰ Vergleichbar erschließen Thomas Leitch den Kriminalfilm, Martin Rubin den Thriller und Jason Mittell einschlägige Fernsehformate.⁹¹ Doch hier, ebenso wie in der enzyklopädischen Expertise zu einzelnen Genres,⁹² fehlt eine Gesamtschau, die moderne Bedingungen als Kraft versteht, die Handlungs- und Konfliktformen überhaupt ausbildet, aus denen sich generische Sektoren ergeben.⁹³ Sucht man einen Zugriff, der all diese Ebenen konstruktiv in Beziehung setzt, bietet Hegel den besten Einstieg. In seinem zentralen, bisher diesbezüglich jedoch kaum berücksichtigten *Naturrechtsaufsatz*⁹⁴ bilden die Lebendigkeit und Gegenwart des Lebens hier und die Herausforderungen der Realität dort das Gegensatzpaar, auf das alle menschlichen Aktivitäten antworten: im Entwurf unabsehbar vielfältiger Lebens- und Kulturwelten, im Handeln, in Kunst oder Wissenschaft. Das Handeln integriert dabei alle Ebenen: Es gehört zum kulturellen Entwurf sowie seinem Vollzug im Alltag und folgt kulturellen Deutungen. Dabei verfährt es tragisch, insofern es – wie der kulturelle Entwurf selbst, der dem Leben nie vollauf gerecht werden

89 Vgl. Steve Neale: *Genre and Hollywood*, London 2000.

90 Christine Gledhill: »Rethinking Genre«, in: dies. und Linda Williams (Hrsg.): *Reinventing Film Studies*, London 2000, S. 221–243, dies. (Hrsg.): *Home is where the Heart is: Studies in Melodrama and Woman's Film*, London 1987, Peter Brooks: *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven 1976.

91 Thomas Leitch: *Crime Films: Genres in American Cinema*, Cambridge 2002, Martin Rubin: *Thrillers*, Cambridge 1999, Jason Mittell: *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoon in American Culture*, New York 2004, ders.: *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York 2015.

92 Für die Fülle an Titeln in diesem Feld nenne ich exemplarisch für Einzelgenres Georg Seeblen: *Copland: Geschichte und Mythologie des Polizeifilms*, Marburg 1999 und Ivo Ritzer (Hrsg.): *Polar: Französischer Kriminalfilm*, Mainz 2012. Für Genrehandbücher nenne ich exemplarisch Barry Keith Grant (Hrsg.): *Film Genre Reader IV*, Austin 2012 und Marcus Stiglegger: *Handbuch Filmgenre: Geschichte – Ästhetik – Theorie*, Wiesbaden 2020. Außerdem bestehen interessante Reihen mit Monografien zu einzelnen Genres, etwa Grants Reihe *New Approaches to Film Genre* beim Verlag Wiley-Blackwell oder die *Berg Film Genres Series* beim Verlag Berg.

93 Wenn auch nicht auf Hegel gestützt, sondern selbstständig, argumentiert Leger Grindon: »Cycles and Clusters: The Shape of Film Genre History« (2011), in: Grant: *Film Genre Reader IV*, S. 42–59 vergleichbar.

94 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: »Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften« (1802–1803), in: ders.: *Jenaer Schriften 1801–1807*, Frankfurt am Main 1979, S. 434–530, hier: S. 521, 529. Im Fließtext nenne ich das Werk forschungsgüblich *Naturrechtsaufsatz*.

1. Einleitung

kann – notwendig einseitig ist.⁹⁵ Handlungsbezogene Künste zeigen daher durch ihre Figuren alle kulturellen Rahmenbedingungen und ein dynamisches Verhältnis zur Lebensrealität, die im Handeln ergriffen und zugleich verfehlt wird und so uferlose Folgehandlungen auslöst. Das Handeln bietet daher Schlüssel zum Zusammenspiel aller wirklichkeitsprägenden Kräfte. Das gleiche Zusammenspiel erscheint auch im Genresystem. Seine Sektoren, Skripte und Unwuchten bilden die Basis aller erzählten Diskurse und ihrer ästhetischen Ausgestaltung. So verstandene Sektoren sind Projektionen der systemischen Verhältnisse und weisen narrative Strukturen des Genresystems als Spiegelbilder struktureller Bedingungen aus, die nicht erst Inhalte, sondern bereits die Formen ästhetischer Artikulation prägen. Dies versteht Hegel als Interaktion, denn keine gesellschaftsbildende Antwort auf die Realität kann ausschließlich oder für immer gelten, noch kann sie dem Leben je ganz gerecht werden. Dabei motiviert die Unruhe des jeweils desintegrierten Lebens alles ernstliche Handeln.⁹⁶ Beides konstituiert das Genresystem und seine Umwälzung, deren Strukturen ebenfalls in Genrestrukturen eingehen.

Die Bedingungen der Moderne nennt Hegel *prosaischer Weltzustand*. Hierzu gehören Rechtsstaatlichkeit, Gesetze, allgemeine Sicherheit, Gleichheitsgrundsätze, Imperative individueller Entfaltung und abstrakter institutioneller Problemlösung sowie das Opfer selbstständiger Gewalt.⁹⁷ Letzteres bezeichne ich abgekürzt als *Opfer der Moderne*. Je nach Lage verhalten sich Genres in Einklang, Abkehr oder Kritik zu diesem kulturellen Aggregat. Denn alle Regularien verletzen stets auch eigene Selbstständigkeit und Gegenwart des Lebens.⁹⁸ Genres des privaten Glücks oder phantasmatischer Abenteuer weichen diesem Konflikt aus, Genres der Arbeitsteilung reflektieren ihn im Alltag. Im Coming-of-Age wird er exemplarisch erstmals vollauf erfahren und führt zum Opfer der Moderne. Genres der Krise – Melodrama, Thriller, Polizeifilm – gewinnen indes eine lebendige Selbstständigkeit jenseits enger Regeln für Momente zurück, und epische Genres erzählen vom Zerbrechen oder der Emergenz der skizzierten spannungsreichen Harmonie der Moderne.⁹⁹ Daher stellt Hegel kein Genre ins Zentrum, sondern genrebildende Kräfte. Ihre jeweilige Mischung als diskursive Tarierung moderner Strukturen charakterisiert Genres genauso wie einzelne

95 Vgl. ebd., S. 529. Hegels Begriff hierfür ist *Nichtübereinstimmung*. Sie dynamisiert alle Verhältnisse.

96 Vgl. Hegel: »Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts«, S. 517, 519–520.

97 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Frankfurt am Main 1986, S. 236–237, 239, 241–242, 255.

98 Vgl. ebd., S. 254–255.

99 Die folgenden Unterkapitel explizieren dieses Feld mit genaueren Begründungen.

Werke. Die Bewegung solcher Mischungsverhältnisse macht daher generische Variationen und Neubildungen auf dem Niveau ästhetischer Bauformen von Werk zu Werk diagnostizierbar.

Hegel argumentiert am Keim der Moderne und betont die langlaufenden Kräfte im Genresystem. Er fokussiert die Voraussetzungen und Sektoren moderner Konflikte, die stets in neuer Verwandlung hervortreten.¹⁰⁰ Daher projiziert Hegel auch seine eigene Ergänzung gemäß der Emergenz der Moderne: »Deshalb haben wir jenen Weltzustand zunächst [...] als das in sich Unbewegte anzusehen, als eine Harmonie der Mächte, die ihn regieren. [...] Es ist der Zustand, in dessen [...] Sittlichkeit das Ungeheuer der Entzweiung nur noch schlummerte. [...] Der Unterschied aber und Gegensatz, in welche [...] der zunächst in sich harmonische Weltzustand mit seinen Individuen gesetzt wird, ist, in Beziehung auf diesen Weltzustand betrachtet, das Hervortreiben des wesentlichen Gehalts, den er in sich trägt. [...] Als [...] nähere Veranlassung bilden die [...] Umstände und Zustände die Situation, welche die [...] Voraussetzung [...] alles dessen ausmacht, was in dem allgemeinen Weltzustand zunächst noch unentwickelt verborgen liegt.«¹⁰¹ Hegels Idee einer historischen Entbergung erlaubt es, seinen Ansatz fortzuschreiben. Zugleich ergibt sich hier eine doppelte Lesbarkeit von Genres, die sich als Antworten auf Grundbedingungen der Moderne *und* auf akute Herausforderungen verstehen lassen, sodass epochale und akute Prägungen analytisch ins Verhältnis treten. Denn die Moderne als Programm von Freiheit, Gleichheit und gesetzlicher Problemlösung steht in jeder handlungsträchtigen Krise neu auf dem Prüfstand und zeigt daher in den beweglichen Facetten ihrer Genres erst ihre Identität. Von hier aus gilt es, eine Methode zu entwerfen, die Genres vergleichbar macht, indem sie Genres auf geteilte genrebildende Kräfte zurückführt, die spezifische Koalitionen eingehen. Eine solche Methode ermöglicht es umgekehrt, die Konturen konkreter Genres aus diesen Koalitionen heraus zu erkennen. Die jeweilige Mischung offenbart dabei eine diskursive Anlage, die auch das einzelne Werk in seiner generischen Formung und ästhetischen Artikulation lesbar macht. Im Weiteren ermöglicht dies, aufzuzeigen wie der generischen Hybridität in der filmischen Gestaltung ein mehrfacher Bildsinn gegenübersteht.

100 Umgekehrt setzen Forschungen zur Genealogie des Krimis in Hegels Epoche an. Vgl. Gregory: »Erkenntnis und Verbrechen: Schillers Pariser Ermittlungen«, S. 45–73, Ian A. Bell: »Eighteenth-Century Crime Writing«, in: Martin Priestman (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Cambridge 2003, S. 7–17, Carol J. Clover: »Judging Audiences: The Case of the Trial Movie«, in: Gledhill/Williams: *Reinventing Film Studies*, S. 244–264.

101 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, S. 258.

1. Einleitung

Im *Naturrechtsaufsatz* entwirft Hegel eine Geschichtstheorie, die existenzielle Kräfte der Sozialisation ins Zentrum stellt. Die Notwendigkeiten des Lebens verlangen menschliche Antworten. Diese Antworten bestehen in Sitten, in denen Gruppen zusammenfinden. Der jeweilige Sittenentwurf stellt eine initiale Handlung dar und fällt grundsätzlich lebensgerecht aus, zugleich beschränkt er das Leben und wird daher von der Unruhe des desintegrierten Lebens und diesbezüglichen Handlungen begleitet und historisch verändert. Die in freiem Entwurf ergriffenen Sitten begründen verschiedene Kulturwelten, die ihrerseits bedingen, was als Konflikt erlebt und wie damit umgegangen wird. Dies zeitigt spezifische Erzählformen. Eine allgemein geteilte Form bilden dabei Geschichten, in denen das Überleben der Gruppe selbst auf dem Spiel steht und ihre Glieder ihr Leben und ihre Sitten behaupten müssen. Wollte man zuvor vornehmlich dazugehören, um die Sicherheit der Gruppe zu genießen, löst sich diese abhängige Bindungsform nun auf und der Einzelne schließt sich in freiwillig angenommenen Todesgefahren aus eigener Freiheit der Gruppe an.¹⁰² Nur so können sich Gruppen in Leben *und* Tod, Notwendigkeit *und* Freiheit und im existenziellen Engagement der Einzelnen, also im Gesamtgewicht des Lebens, entwerfen. Hierin und in keiner abstrakten Verabredung wurzeln organische Zugehörigkeit und Sittlichkeit: »[D]as absolut Sittliche [ist] [...] das Angehören einem Volke. [...] Das Einssein mit welchem der Einzelne im Negativen, durch die Gefahr des Todes allein, auf eine unzweideutige Art erweist.«¹⁰³ Ohne dieses Risiko, das den Gesellschaftsvertrag existenziell beglaubigt, zerfallen soziale Verbände in Krisen. Als Genre der tribalen Konstitution und Selbstbehauptung widmet sich daher das Epos Sittengemälden von Gruppen jeder Größe in existenziellen Herausforderungen.¹⁰⁴ Bei den hierbei akzeptierten Todesgefahren geht es um kein gefordertes Opfer, sondern um Risikobereitschaft, denn alles, wofür keiner eintritt, stirbt. Diese Struktur prägt tribale Gruppen in allen Größen, sei es ein archaischer Stamm, ein Verteidigungsbund wie die NATO, das Dorf, das in *EINE STADT WIRD ERPRESST* (2006) gegen Ungerechtigkeiten der Nachwendzeit kämpft, sei es eine SEK-Truppe wie in *DIE SIEGER* oder Mischas (Mišel Matičević) Verbrecher-Clan in *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS*. Die Struktur Tyrann-Untertan ist das Gegenteil davon. Die darin herrschende Gewalt ersetzt Notwendigkeiten des Lebens durch verbrecheri-

102 Vgl. Hegel: »Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts«, S. 479.

103 Ebd., S. 481.

104 Vgl. ebd. und Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 330–415.

schen Druck, und freiwillige Risiken weichen dem zynischen Opfer von Gruppengliedern. Dem entspricht die Clan-Struktur von Mischas Gegner Andrej (Mark Ivanir).

Suchen Gruppen Antworten auf das Leben in Sitten, so suchen Individuen Antworten auf ihr eigenes Leben. Dies bedenkt Hegel im Konzept *Strafe des Schicksals*. Demgemäß gibt es einen unterbrechungslosen Zusammenhang des Lebens, in den jedes individuelle Leben eingebunden ist. Verbrechen gegen das Leben, etwa ein Mord, spielen sich daher an zwei Schauplätzen ab: am Opfer und seiner Umgebung *und* am Täter selbst. Seine Tat vernichtet nicht nur *fremdes* Leben, sondern beschädigt genauso *sein* Leben, das als Teil des ganzen Lebens mitverletzt wird.¹⁰⁵ Diese Gegenwirkung tritt unabhängig vom äußeren Recht unausweichlich ein und schlägt Täter von innen. Die *Strafe als Schicksal* erscheint dabei als Vision, Traum oder Gegenbild, dem nicht zu entgehen ist. Wie die Delle den Stoß ergänzt, ergänzt die *Strafe des Schicksals* das äußere Geschehen von Innen zum Ganzen und drängt als Unwucht auf Prozesse des Selbstausgleichs.¹⁰⁶ Verhärtet man sich demgegenüber, verliert man erst recht die eigene Lebendigkeit. Die Strafe besteht dann in der tödlichen Sphäre, in die man auf diese Art gerät. Andrej kokettiert in *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS* daher damit, keine Seele mehr zu besitzen. Der Weg der Reue, also der Weg ins Leben zurück, und der Weg ins Verbrechen, also der Weg in tödliche Sphären, als inverse Formen der *Strafe des Schicksals* finden hier ihre Weggabelung. Die gleiche Struktur gilt nach Hegel für einfach alle Verstöße am Leben, etwa, wenn sich jemand dem Leben verweigert und *so* sein eigenes Leben verletzt.¹⁰⁷ Der junge Polizist Marek (Max Riemelt) in *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS* hat als Kind seinen Bruder durch Mord verloren. Er ist unfähig, sein Leben voll zu ergreifen, solange er keinen Selbstausgleich findet. Demgemäß strömen Bilder auf ihn von innen ein und weisen ihm den Weg zurück in Leben und Gegenwart. Für Hegel entsteht demgemäß jedes Schicksal erst in Reaktion auf eine initiale Notlage. Hierbei sieht er viele Varianten vor: Entweder erduldet man machtlos den Schaden, sei es in Flucht oder Zorn, oder man sucht in selbstständiger Rache nach Ausgleich und begibt sich so auf den riskanten Markt der Macht, der Rechts- zu Machtfragen verkleinert. Oder aber man strebt rechtliche Vergeltung an und riskiert Kompromisse. Oder man agiert als *schöne Seele* und nimmt in gleich großer Liebe und

105 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: »Der Geist des Christentums und sein Schicksal« (1798–1800), in: ders.: *Frühe Schriften*, Frankfurt am Main 1986, S. 274–418, hier: S. 338 und 343.

106 Vgl. ebd., S. 342–346.

107 Vgl. ebd., S. 346–347.

1. Einleitung

Vergebung alle Schäden auf sich.¹⁰⁸ In IM ANGESICHT DES VERBRECHENS schwankt Marek zwischen Rache gemäß seiner tribalen Kindheitsherkunft und seiner gesetzlichen Polizeirolle, also einer erwachsenen Zukunft. Seine Schwester Stella (Marie Bäumer) wählt erst die machtlose Flucht in die Arme eines Komplizen des Mörders, strebt am Ende zum Marktplatz der Macht, soll aber in Ausgleich hierfür alle Schäden auf sich nehmen und in dieser Hinsicht *schöne Seele* sein. Mareks Freundin Jelena (Alina Levshin), die Andrejs Zwang unterlag, agiert dagegen aus eigenem Antrieb als *schöne Seele*, die innerlich unverletzt bleibt und darüber hinaus Mareks Ausgleichsuche in lösender Liebe entgegenkommt.¹⁰⁹ Nicht ihre Nöte, sondern ihre Reaktion auf sie machen die Figuren zu dem, was sie sind, leiten ihre Entwicklung und werden ihr Schicksal.

Anders als die äußere Strafe und ihr ewiges Stigma ist die Gegenwirkung des Schicksals Teil des eigenen Lebens. Sie ist unerbittlicher als das Recht, das versagen kann, zugleich ist sie lebendig und kann daher durchlitten und bewältigt werden: »[D]as Leben kann seine Wunden [...] heilen, das getrennte feindliche Leben wieder in sich selbst zurückkehren und das Machwerk eines Verbrechens, das Gesetz und die Strafe aufheben. [...] Von da an, wo der Verbrecher die Zerstörung seines eigenen Lebens fühlt [...] oder sich [...] als zerstört erkennt, hebt die Wirkung seines Schicksals an, und dieses Gefühl des zerstörten Lebens muss eine Sehnsucht nach dem Verlorenen werden.«¹¹⁰ Bei allen Verletzungen des Lebens, des eigenen wie des Fremden, erscheinen die Erinnyen von Innen. Dabei sind sie – als Sehnsucht verstanden – Agenten des verlorenen Lebens. Komplementär zu Geschichten, die zu Tat oder Versagen führen, beginnen so Wege der Bewältigung. Beide Narrative werden hierbei von der Tat (oder dem Versagen) zu einem Ganzen zusammengehalten. Während das Gesetz die Tat isoliert, erscheint sie aus dieser Perspektive als Moment der Identität insgesamt. Sie betrifft den ganzen Menschen, ist nichts Zufälliges, sondern das Symptom seines Lebens.¹¹¹ Tat-Drang und Trauma fungieren als Persönlichkeitskerne, die sich erst zu einem Geschehen gegen das Leben zuspitzen und von hier aus eine gegenläufige Geschichte erwecken, die nicht nur die Tat ausgleicht, sondern auch den sie bedingenden biografischen oder identitätsmäßigen Mangel. Da kein

108 Zum Reaktionscharakter und seiner Variation vgl. ebd., S. 347–351.

109 Vgl. ebd., S. 351: »Ein Gemüt, das so über die Rechtsverhältnisse erhaben [...] ist, ist für die Versöhnung offen, denn es ist ihm möglich, sogleich jede lebendige Beziehung wieder aufzunehmen, in die Verhältnisse der Freundschaft, der Liebe wiedereinzutreten, da es in sich kein Leben verletzt hat.«

110 Vgl. ebd., S. 344. Vgl. außerdem Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, S. 166–167.

111 Vgl. Hegel: »Der Geist des Christentums und sein Schicksal«, S. 346.

Leben ohne Verstöße gegen fremdes und eigenes Leben verläuft, ist der Weg der Reue die Basslinie aller Coming-of-Age-Geschichten, die vom Unschuldsvverlust zum Gewinn eigener Verantwortung führen. Hegels verschiedene Reaktionsformen auf das Schicksal, ihre Kombinationen und Verschiebungen führen in eine unabsehbare generische Variatio. Liegt der Akzent auf dem ersten Bogen, geht es um Storys, die in Verbrechen münden: In TREFFER (1984), DER FAHNDER: DAS VERSPRECHEN oder POLIZEIRUF 110: DER SCHARLACHROTE ENGEL führen aufgestaute Dispositionen der Figuren zu fatalen Taten. Der zweite Bogen profiliert dagegen mühselige Rückwege ins Leben wie bei Marek. Oder man legt den Akzent auf die Tat selbst. Dies ist der Krimi, der einerseits vom äußeren Gesetz ausgeht, andererseits die Vorgeschichte als Porträt der Täterfigur ermittelt und sie zum Geständnis führt, mit dem sie zugleich die *Strafe des Schicksals* annimmt, und zwar als forderndes Gefühl von Innen und als Teil der eigenen Identität. Die Überführung beendet so den gesetzlichen Auftrag, macht zuvor gespaltene Delinquenten in ihrer Anerkennung der Tat wieder *ganz* und hilft ihnen über die Schwelle in den generischen Bogen der Reue. Exemplarisch hierfür ist POLIZEIRUF 110: ER SOLLTE TOT. Die Peripetie des Lebens ist hier nicht nur die Tat, sondern noch mehr das zugehörige Geständnis, das lebendige *Strafe des Schicksals* und formales Recht übereinbringt.

Die Spannung der gegenteiligen Rechtsmedien der sittlichen Ebene und des Gesetzes nennt Hegel *Tragödie im Sittlichen*.¹¹² Sitten werden im Risiko für die Gruppe organisch beglaubigt. Dabei sind sie nicht fixiert, sondern *elastisch* und lassen sich *jederzeit* nach Erfordernissen des Lebens modifizieren. Sitten haben daher Freiheits- und *Gegenwartscharakter*.¹¹³ Andererseits tendieren sie dazu, sich zu Gesetzen zu *verfestigen*.¹¹⁴ Hierin verwandeln sich alle Rechtsansprüche in Präskripte aus der *Vergangenheit*, die den Spielraum der *Gegenwart* reduzieren. Daraus ergibt sich ein Spannungsfeld zwischen *im Leben* verankerten Sitten und *unorganischen* Gesetzen.¹¹⁵ Sitten beziehen sich aufs ganze Leben, während Gesetze leblose Reduktionen der Realität darstellen. Diese beiden disparat organisierten Formen beanspruchen gleichermaßen das Ganze der Gerechtigkeit. Je für sich genommen sind sie produktiv, doch ihre Kollision ist unauflösbar. Entsprechend das Epos einer eindeutigen organischen Sittlichkeit, entsteht hier als weitere Gattung die Tragödie, in

112 Vgl. Hegel: »Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts«, S. 486–488, 494–495, 499.

113 Vgl. ebd., S. 466, 468, 526.

114 Vgl. ebd., S. 508.

115 Vgl. ebd., S. 526.

1. Einleitung

der sich *die alte organische* und *die neue unorganische* Form der Gerechtigkeit bekämpfen. Tödlich sind hier keine äußeren Gefahren, sondern geistige Gegensätze, die das Ethos der Gruppe simultan bestimmen. Die Tragik der Figuren im Zentrum zeigt so das Tödliche im Rahmen eigentlich lebensspendender Kräfte, wenn die Figuren sich im Einsatz für sie gegenseitig vernichten. Bezieht sich das ästhetische Gesamtgewicht des Epos auf eine Gruppe in allen friedlichen und kriegerischen Facetten, so findet die Tragödie das gleiche Gesamtgewicht in unsichtbaren Leitlinien, die sich erst im Vollzug der Tragödie verleblichen. Hierbei erfahren die Gegner, dass sie in absoluter Vertretung des Gesetzes bzw. der Sitten an der Berechtigung des Gegenpols schuldig geworden sind. Beide gehen unter, damit das unvereinigte Ganze der Gerechtigkeit wieder zu seinem Recht kommt.¹¹⁶ Denn einerseits ist die Verfestigung von Sitten in Gesetzen ein Fortschritt, andererseits ist die im Leben fundierte elastische Gerechtigkeit der Sitten unersetzlich. Daher sind Gesetze und Sitten gleich wichtige Medien der Gerechtigkeit, die aufeinander angewiesen sind. Beide bilden sich immer heraus, setzen einander entgegen oder opfern eigene Vermögen dem jeweils anderen Pol.¹¹⁷ Jenseits der Tragödie erkennt Hegel hierin allgemeine Strukturen, in denen das sittlich orientierte Lebensrecht des Einzelnen *oder* die gesetzliche Gleichheit gleichermaßen gegenüber einem unausgeglichene Status quo nach Kompensation streben: Wird alles gesetzlich geregelt, lehnt sich die individuelle Souveränität dagegen auf. Herrscht Anarchie, wenden sich gesetzlich orientierte Projekte dagegen.¹¹⁸ Diese beiden Tendenzen energetisieren das Melodrama ebenso wie die Ausgleichsbewegungen, die den historischen Prozess selbst antreiben.¹¹⁹ Zugleich bestimmen sie die Struktur des modernen Rechts: Erst opfert die organische Sittlichkeit ihre unumschränkte Geltung, indem sie sich selbst in Gesetzen objektiviert, umgekehrt opfern die Gesetze ihre wörtliche Geltung, indem sie in eine Verhandlung eingehen, die dem gesetzlichen Anspruch das Lebensgeschehen gegenüberstellt. Die Verhandlung, in der Anwälte, Staatsanwälte und Richter die Parteien kommissarisch vertreten, wird zum Abwägen von Gesetz und Sittlichkeit im einzelnen Fall. Im Urteil opfern beide Pole ihre maximalen Ansprüche, um vereint zum Recht zu finden.¹²⁰ Das Geständnis folgt der gleichen Logik: Die Täterfigur opfert ihre legal erlaubte Abwehr und folgt dem sittlichen Impuls.

116 Vgl. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 342–349, ders.: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 549–550.

117 Vgl. Hegel: »Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts«, S. 487–488 und 494–496.

118 Vgl. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 339–340.

119 Vgl. Hegel: »Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts«, S. 519.

120 Vgl. ebd., S. 486–487.

Die Justiz hält ihr Letzteres zugute und gibt maximale Sanktionen auf. Nicht nur in dieser Kulmination, sondern in jeder Szene kollidieren im Polizeifilm gesetzliche und sittliche Gerechtigkeit, Regularien und das Leben. Entsprechend stehen Polizeifiguren vor der Wahl, sich auf das Gesetz (oder das Private) zurückzuziehen *oder* lebensgerecht sittliche Initiative zu riskieren. Eine permanente *Tragödie im Sittlichen* zwingt sie daher in jedem Fall in Identitätsfragen, die dem rechtlichen Auftrag genauso gegenüberstehen wie den Schicksalsdramen im Täterraum. Parallel hierzu wird auch das jeweilige soziale Klima davon bestimmt, ob Gesetze und Regeln – der Grenzfall wäre ein Zwangsstaat – oder spontane Initiative – der Grenzfall wäre Anarchie – dominieren.¹²¹ In diesbezügliche Peripetien des Zeitgeistes eingelassen, kommt die Polizeirolle nie zur Ruhe. Das Melodrama wird dagegen hiervon direkt motiviert, während andere Genres ihr Klima dieser Dynamik gemäß verändern.¹²² Die Verstrickung von Sittlichkeit und Gesetz versteht Hegel daher als essenziellen geschichtlichen Motor, der sich in der epischen Herausbildung von organischen Sitten und dem Gesetz, ihrem tragischen Verkehr, ihrer wechselnden Dominanz in der Geschichte einer Epoche und im epischen Umschwung zwischen Epochen¹²³ geltend macht – aus dem Zwang der DDR wird die Anarchie der Nachwendzeit. Die Unwuchten, die den geschichtlichen Prozess antreiben, bilden dabei zugleich die Handlungsanlässe heraus, auf die einzelne Werke und das Genresystem rekurren, die sich beide *in ihrer Veränderung* herausbilden und bewegen. Denn die gleichen Kräfte, die Genres ausbilden, prägen zugleich das Herz einzelner Werke. POLIZEIRUF 110: DER SCHARLACHROTE ENGEL steht etwa am Ende einer hedonistisch-anarchischen Entwicklung des Erotischen und läutet die Umkehr zu mehr gesetzlichem Schutz ein. Das essenzielle Handlungsfeld differenzieren Epos, Tragödie, Melodrama, Coming-of-Age und Genres des Rechts aus. Private und phantasmatische Gattungen stehen diesen grundlegenden Erfahrungslinien begleitend, komplementär oder kompensatorisch gegenüber.

Gemäß Hegel strebt die Kunst danach, mit sinnlichen Mitteln das Gesamt des Geistes (einer Kultur) zu reflektieren. Basis hierfür ist die Form der

121 Vgl. ebd., S.519. Die unterschiedlichen Bedingungen verschiedener Länder führen daher zu spezifischen Erzählweisen, in denen das Genresystem den jeweiligen Bedingungsraum polarisiert. Hieraus speisen sich die Anknüpfungspunkte im westlich dominierten Festival-Diskurs. Andersgeartete Polaritäten werden hier gemäß eigenen Werten verarbeitet. Vielfach basieren auf den so erzielten Reizwerten Preisentscheidungen.

122 In analogen Bahnen deutet Graf selbst die Stilentwicklung im Film. Vgl. Sievert: IM ANGESICHT DES VERBRECHENS, S. 30: »Seit ich mit Film zu tun habe, erlebe ich ästhetisch dauernd These und Antithese, [...] auf Barockes kommt Strenge, auf Strenge folgt Überwältigungskino, [...] dann wieder mönchische Askese ... Es ist ein ewiges Auf und Ab und Hin und Her.«

123 Vgl. Hegel: »Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts«, S. 494–496, 528–529.

1. Einleitung

höchsten Prinzipien. Im alten Griechenland *objektivieren* Götter und Heroen in körperlicher und geistiger Perfektion, also *direkter konsonanter* Medialität, das Höchste. Umgekehrt treten in christlicher Kunst in Jesu Passion leiblicher Schmerz, körperlicher Verfall und göttlicher Geist dissonant zusammen. Im anfälligen, individuellen Körper zeigt sich *indirekt* und erst im *subjektiven* Betrachter ein menschliches und göttliches Gesamt.¹²⁴ Die Moderne ersetzt an den Leib gebundene göttliche Instanzen als Ausdruck des Höchsten durch körperlose, sinnlich schwer darstellbare Institutionen, Prozesse und Imperative. Genrebildende Kräfte und kulturelle Körperbilder führen daher erst zusammen zu konkreten Genres. Als Maßstab für das Verhältnis beider Pole und den jeweiligen Kunstcharakter etabliert Hegel den Begriff »Ideal«. Ideal ist eine Kunstform dann, wenn ihre erzählerischen und sinnlichen Mittel erlauben, auf das Gesamtgewicht der Realität zu zielen.¹²⁵ Die zentrale mediale Frage lautet daher: Passt die kulturelle Organisation zu Mitteln der Kunst oder nicht? Ideal sind insofern alle Kulturwelten, in denen der sichtbare Einzelne die Substanz der Wirklichkeit zu prägen vermag. Dann reflektiert jede Geste aufs Ganze, und Bildcharakter und Reflexion der Substanz kommen überein. Unsere Gegenwart ist von potenten Bildmedien geprägt, andererseits entziehen sich entscheidende Realitätsfaktoren einfacher ästhetischer Darstellbarkeit. Zugleich verstehen wir die Welt in prosaisch wissenschaftlicher Form, gegen die sich die Kunst als eigenes Erkenntnismittel behaupten muss.¹²⁶ Hegels Begriff »Ideal« bringt so das moderne Gestaltungsdilemma als Voraussetzung aller Genrebildung an den Tag.

Heroischer und prosaischer Weltzustand, Privatwelt und Arbeitsteilung

Die höchste gestalterische Passung findet Hegel im *heroischen Weltzustand*: »In dem Zustande, den wir für die Kunstdarstellung in Anspruch nahmen, soll [...] durchgängig das Sittliche und Gerechte individuelle Gestalt in dem Sinne behalten, daß es ausschließlich von den Individuen abhängt und nur in ihnen und durch sie zur Lebendigkeit und Wirklichkeit gelangt. [...] In jenem staatslosen Zustande [...] beruht [...] die Sicherung des Lebens und Eigentums nur in der einzelnen Kraft und Tapferkeit jedes Individuums, das

124 Vgl. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, S. 127–141.

125 Vgl. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, S. 231–238, 242, 249.

126 Vgl. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 244–245.

auch für seine eigene Existenz und die Erhaltung dessen, was ihm gehört und gebührt, zu sorgen hat. Ein solcher Zustand ist es, den wir der *Heroezeit* zuzuschreiben.«¹²⁷ Freiheit, Individualität, Selbstständigkeit, Fülle der Gegenwart und echte Konsequenzen des Handelns garantieren hier eine erhöhte Gegenwart, in der alle Gesten, Taten und Umstände automatisch höchste Bedeutung gewinnen. Der heroische Weltzustand korreliert mit der Emergenz von Sitten und Gruppen, gilt also vornehmlich für die tribale Sozialisation auf Leben und Tod. Die Ästhetik eines heroischen Weltzustands ist im Rahmen der akuten Moderne zumeist unwahr oder ein Retro-Vergnügen jenseits realer Gegenwart. Der Genresektor phantasmatischer Selbstständigkeit – man denke an James Bond und andere Superhelden – ist jedoch besonders publikumsträchtig, da er kompensatorische Wünsche beantwortet. In devianten Entwürfen kann sich ein heroischer Weltzustand in der Moderne für abgegrenzte Milieus auf Zeit erhalten. So gelten seine Bedingungen für tribale Parallelgesellschaften, die ihr Überleben und ihre parasitäre Prosperität jenseits formaler Gesetze selbstständig anstreben. In Gangsterepen wie *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS* besteht zugleich die Sehnsucht nach Integration in die Moderne, oberflächlich über Statussymbole oder in Versuchen, ins legale Geschäft überzugehen. Reale heroische Handlungsfelder sind daher stets in Raum oder Zeit begrenzt und in einen größeren, gegenseitigen Bedingungsraum eingelassen. Denn im *prosaischen Weltzustand*, so nennt Hegel die moderne Lage, herrscht keine organische Sittlichkeit vor. Statt für die Gruppe selbstständig Risiken auf sich zu nehmen, werden Konflikte an Institutionen delegiert, die abstrakt für Wohlfahrt und Sicherheit zuständig sind. Es handelt sich um eine Welt, die sich über Gesetze definiert, die das Leben in Regeln prozessieren, die jeder Gegenwart als Präskripte vorausgehen. Kein Eigenwille, sondern die Mechanik der Institutionen prägt die Abläufe. Individualität und Gegenwart schwinden, während essenziell abstrakte Verkehrsformen die leibliche Darstellbarkeit erschweren. Eine umstandslose Passung zwischen Leben und sinnlichen Kunstmitteln besteht nur im Genresektor des privaten Geschicks, das durch die gesetzliche Sicherheit neu befreit wird. In einer auf das Private beschränkten Fallhöhe haben hier alle Taten weiter individuellen Gegenwartscharakter und Konsequenzen, jedoch ohne die Welt insgesamt zu ändern.¹²⁸ Liebe und Erotik sind in der Moderne entscheidend, da sie Residuen des expressiven Körpers, eigener Selbstständigkeit und Konsequenz sind und ein neues Reich der In-

127 Vgl. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, S. 242–243.

128 Vgl. ebd., S. 253.

1. Einleitung

tensität begründen.¹²⁹ Solche porträtartigen Genres¹³⁰ sind wie der Retro-Heroismus jedoch immer nur ein kompensatorischer Teilbereich des Ganzen, verfehlen also den Anspruch der Kunst auf ein Gesamtgewicht der Realität.

Diese gesellschaftliche Lage wurzelt im *Opfer* am Eingang der Moderne, das darin besteht, absolute Selbstständigkeit aufzugeben und alle allgemeinen Fragen an Institutionen und regulierte Verhandlungsformen zu delegieren. Für dieses Opfer werden Sicherheit und private Entfaltung eingetauscht. Das Versprechen der Moderne besteht in Etablierung und Einlösung dieses Programms samt prospektiver Verwirklichung von Gleichberechtigung und eigener Entfaltung. Als Gegenteil organischer Sittlichkeit schafft dieses Opfer alle Todesgefahren im Alltag beiseite, weist jedoch drei strukturelle Unwuchten auf: 1. Die Autonomie kann als Grundlage der Selbstverantwortung nie ganz geopfert werden. 2. Das Opfer unbeschränkter Selbstständigkeit kann nie für immer gelten, denn es stellt einen Wechsel auf die Zukunft aus. Es ist ein unabschließbarer Prozess, denn die Verpflichtungen der Institutionen müssen sich in jedem Moment neu erfüllen, um das Gleichgewicht im Tausch zu wahren. 3. Spezielle Stände müssen Gefahren kommissarisch auf sich nehmen, um die unverzichtbare, im Risiko begründete, organische Sittlichkeit ins System einzuspielen. Sie setzen die allgemein befriedenden Gesetze im Zweifel in Gefahr und mit Gewalt durch. Sicherheit als Gegengabe für das Opfer erhalten solche Stände daher nur bedingt. Alle systemischen Widersprüche der Moderne zeigen sich daher in der Polizei.¹³¹

Das Opfer der Moderne, das private und institutionelle Handlungsbereiche trennt, führt so insgesamt zu einer Spaltung der Realität, die bruchlose Abbildungen erschwert, während das weniger wirksame Privatleben vermehrt den Körper selbst zum Schauplatz macht. Dabei wird das im Grundsatz beschränkte Individuum im Rahmen seiner persönlichen Welterfassung enorm aufgewertet. Dies führt zu einer Expansion der Bilder, die sich dem Alltäglichen, Nebensächlichen, dem bloßen Augenblick widmen.¹³² Diese Somatisierung des Erlebens kompensiert die Entleibungen und Spaltungen einer institutionell organisierten Welt. Genres, die sich auf das Glück des Subjekts beschränken, ohne das bedingende Opfer zu reflektieren, unterhal-

129 Vgl. ebd., S. 266, Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, S. 182–183, 186–190, ders.: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 43.

130 Vgl. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, S. 253–255, ders.: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 557.

131 Zu Ständelagen als Faktoren der Handlungsfähigkeit vgl. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, S. 241–242, 251–252, 254, ders.: »Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts«, S. 489–490, 500, 506.

132 Vgl. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, S. 195–196, 221–223, 226–228.

ten daher, ohne je auf das Gesamtgewicht der Realität zu zielen. Dies gilt auch für die gegenläufige Spielart glücksorientierter Genres, welche die erhöhte private Fallhöhe der Moderne reflektieren: Die Ängste vor persönlicher und physischer Versehrbarkeit entfalten sich in Genres der Angst und des Horrors. Ihre Abläufe haben wirkungsästhetisch gesehen eine psychoide Natur, zugleich gehen sie als objektive Taten in den Polizeifilm ein.

Komplementär zum privaten Raum entsteht, ebenfalls in Beschränkung absoluter eigener Selbstständigkeit, das Handlungsfeld der Arbeitsteilung: »Die untergeordnete Stellung des einzelnen [...] zeigt sich [...] darin, daß jedes Individuum nur einen [...] beschränkten Anteil am Ganzen erhält. Im wahren Staat nämlich ist die Arbeit für das Allgemeine, wie [...] für Handel und Gewerbe [...] aufs allermannigfaltigste geteilt, so daß nun der [...] Staat nicht als [...] Handlung eines Individuums erscheint oder [...] der Tapferkeit, Macht und Einsicht desselben kann anvertraut werden, sondern die zahllosen [...] Tätigkeiten des Staatslebens müssen einer ebenso zahllosen Menge Handelnder zugewiesen sein.«¹³³ An Stelle der Anschaulichkeit in der Gegenwart des Vorgangs werden parallele Bühnen und verschränkte Verläufe installiert, die sich nicht umstandslos verkörpern lassen. Die Welt verwandelt sich dabei in eine Maschinerie, die alles regulär prozessiert, also kunststaffine individuelle Spielräume verringert. Zugleich wurzeln hierin Montageformen, die ein Gesamt aus korrelierten Schauplätzen kumulieren, um das im Hier und Jetzt verlorene Ganze einzuholen und gemäß modernen Strukturen abzubilden. Was Hegel als Schwächung von Selbstständigkeit und Gegenwart kritisiert, wertet die Moderne zum Kunstmittel um. Invers zur heroischen Selbstständigkeit entdeckt sie so die prosaisch organisierte Unselbstständigkeit als genrebildende Energie, die im Kumulieren verschränkter Bühnen auf ein Gesamtgewicht zielt: »Die Bestrafung eines Verbrechens [...] ist nicht mehr die Sache des individuellen Heldenmuts und der Tugend ein und desselben Subjekts, sondern wird in ihre verschiedenen Momente, in die Untersuchung und Beurteilung des Tatbestandes, in das Urteil und die Vollstreckung des richterlichen Ausspruchs zerschieden, ja jedes dieser Hauptmomente hat selbst wieder seine spezielleren Unterschiede, von denen die Einzelnen nur irgendeine Seite zur Betätigung erhalten. Daß die Gesetze gehandhabt werden, liegt daher nicht in *einem* Individuum, sondern resultiert aus vielseitigem Zusammenwirken in festgestellter Ordnung. Außerdem sind jedem Einzelnen die allgemeinen Gesichtspunkte als Richtschnur für seine Tätigkeit vorgeschrieben, und was er nach diesen Regeln vollbringt, wird wieder-

133 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, S. 241.

1. Einleitung

rum dem Urteil und der Kontrolle höherer Behörden unterworfen.«¹³⁴ Genres der Rechtspflege gehören zur Handlungswelt der Arbeitsteilung. Die Ermittlung, die Beamten und ihr Teamwork sowie der narrative Verlauf werden von institutionellen Bedingungen geprägt. Hiervon ist die Frage des Beweises als Erzählmotiv abhängig, und alle Momente, die dafür erforderlich sind, begründen die Standardszenen. Teamarbeit setzt dem privaten Genresektor die postheroische Attraktion der Gruppe entgegen. Der Rechtszyklus, der sich in Tatfeld, Ermittlung und Gerichtsverhandlung gliedert, präfiguriert Gangsterfilm, Polizeifilm und Gerichtsfilm. Hegel beklagt, dass der bloße Ablauf wenig bietet, schließlich prägen vorgefertigte Rechtsideen und Verfahren den Sinn der Ereignisse. Zugleich argumentiert er, dass »bei der Verwicklung und Verzweigung des heutigen Handelns jeder auf alle anderen rekurriert und die Schuld soweit als möglich von sich zurückschiebt.«¹³⁵ Das Opfer heroischer Selbstständigkeit erscheint so zugleich als Verlust einer essenziellen Verantwortung, die alles im Bezug aufs Ganze versteht. Diese *Unvernunft der Arbeitsteilung* lässt »Feigheit« und Enge formaler Regeln mit *höherer sittlicher Vernunft* kollidieren.¹³⁶ Die resultierenden Friktionen machen für Ausweichverhalten, Ökonomisierung des Rechts, Korruption und Schattenvorgänge anfällig. In *DIE SIEGER* rebellierte der Held dagegen, als Rädchen in übergreifenden ungesetzlichen Vorgängen missbraucht zu werden. Der Antagonist agiert dagegen in einer Schattenzone des Staats jenseits von Regeln. In jeder Verfahrensphase und allen Ablaufzielen lauern so *Verkehrungen* des prosaischen Rechts. Zeigen die polizeilich verhandelten Fälle Wunden der Gesellschaft, so zeigen sich in der Ermittlung Unwuchten moderner Verfahren. Genres der Arbeitsteilung setzen so an den Brüchen prosaischer Verkehrsformen an, um institutionelle Welten analytisch zu erschließen und das strukturelle Unglück der prosaischen Lage vielfältig zu zeichnen. Prägende literarische Werke aus individueller Perspektive sind hier Romane wie Leo Tolstois *Auferstehung* (1899) oder Franz Kafkas *Der Prozess* (1925). Polizeifilme bieten dagegen eine institutionelle Innenperspektive, die Arbeitsteilung gleichermaßen feiert und kritisiert und deviante Zonen im System und im Sittenraum vielfältig aufspürt.

134 Ebd.

135 Ebd., S. 247.

136 Vgl. Hegel: »Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts«, S. 484–485.

Die Rekonstruktion heroischer Selbstständigkeit

Wird eine kritische Masse erreicht, versteht Hegel den generischen Elan, *Verkehrungen* der Moderne zu erzählen, als Rekonstruktion einer heroischen Selbstständigkeit, die unter anderem Schäden der Moderne auf eigenes Risiko entgegentreitt. Zunächst geht es um das Bedürfnis, dass es in Krisen wieder auf Einzelne und ihren Heroismus in sichtbarer Gegenwart ankommt: »Das [...] Bedürfnis solch einer wirklichen, individuellen Totalität und lebendigen Selbstständigkeit wird [...] uns nie verlassen, wir mögen die [...] Zustände in dem ausgebildeten bürgerlichen und politischen Leben als noch so ersprießlich [...] anerkennen.«¹³⁷ In Bezug auf das Opfer der Moderne geht die Rekonstruktion heroischer Selbstständigkeit von einem Tausch aus, bei dem die Institutionen das Versprechen der Gegengabe von Sicherheit und eigener Entfaltung nicht erfüllen, sei es durch dysfunktionale institutionelle Gewalt, die nur selbstständig kompensiert werden kann, sei es durch soziale Zonen oder zeitliche Intervalle, in denen die Versprechen der Moderne nicht durchgesetzt werden und so eine Ohnmacht zeitigen, die allein in heroischen Risiken bewältigt werden kann. Am Missstand zeichnen sich ab: (1) die Konturen der Institutionen, die die Not schlecht bekämpfen, (2) die Konturen der Milieus und Menschen, in die sich das, was im Ganzen unbewältigt bleibt, als Schmerz eindrückt, (3) die Konturen verbrecherischer Milieus, die von der Rechtlosigkeit profitieren, (4) die Konturen der Heldenfiguren, die mit Witz, Menschlichkeit und Mut der Not entgegentreten. Dadurch werden darstellbare Körper und ex-negativo gezeichnete Institutionen wieder zu ästhetischen Medien des Gesamtgewichts der Realität. Besteht die Ambition, realistisch *und* »heroisch« zu erzählen, treibt dies automatisch dazu, die Welt systematisch nach Mängeln, Lücken, Widersprüchen und Entstellungen abzusuchen, in denen sich feste soziale Formen verflüssigen. Kritik, Intensität und Multiperspektivität treten hier das Erbe idealer Künste an: »Wie sehen wir [...] Schiller [...] diesen Versuch ausführen?«, fragt sich Hegel. »Nur durch die Empörung gegen die gesamte bürgerliche Gesellschaft selbst. Karl Moor, verletzt von der bestehenden Ordnung und von den Menschen, welche deren Macht mißbrauchen, tritt aus dem Kreise der Gesetzlichkeit heraus und macht sich, indem er die Schranken, welche ihn einzwängen, zu durchbrechen die Kühnheit hat und sich so selbst einen neuen heroischen Zustand kreiert, zum Wiederhersteller des Rechts und selbständigen Rächer des Unrechts, der Unbilde und Bedrü-

137 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, S. 255.

1. Einleitung

ckung.«¹³⁸ Die Diagnose der Einsatzpunkte der Handlung ist entscheidend. Sie finden sich in Unvollkommenheiten der prosaischen Lage, strukturellem Machtmissbrauch und der Herabsetzung Einzelner, die dazu führen, dass Versprechen der Moderne uneingelöst bleiben, also ein Ungleichgewicht ins initiale Opfer bringen. Die Re-Heroisierung korreliert mit Weltkritik, und das Exzessive von *Die Räuber* (1782) kompensiert zuvor unterdrückte Bedürfnisse nach riskanter selbstständiger Geltung. Solche Erzählmöglichkeiten wachsen mit den Rissen, Unwuchten, Feigheiten und Entstellungen des Systems, in denen die *Unvollkommenheit* der Realität ästhetischen Bedürfnissen nach *idealer* Darstellbarkeit entgegenkommt. Fasst Hegel den prosaischen Zustand als Automation fester Regelbestände,¹³⁹ so gehört ein gelockerter Zustand, der selbstständige Interventionen erzwingt und ermöglicht, zur Rekonstruktion: »Die Shakespeareschen Gestalten [...] sind dafür in Zeiten bürgerlicher Kriege versetzt, in denen die Bande der Ordnung und Gesetze sich auflockern oder brechen, und erhalten dadurch die geforderte [...] Selbständigkeit.«¹⁴⁰ Der starre gesetzliche Zustand weicht einer Lage, in der sich alles Feste verflüssigt. Der Wandel des Aggregatzustands der Gerechtigkeit erweckt Handlungsmodi, die in einer Schwebelage auf unabhängige Selbstständigkeit setzen. Dies präfiguriert die moderne Metapher der Suspense. Solche Thriller falsifizieren zunächst die prosaischen Institutionen. Dieser Weltverlust führt in eine doppeldeutige Welt, die zwischen prosaischen und heroischen Zügen schillert. Als Rückkehr des Gesamtgewichts der Realität erschüttert dies alle prosaischen Gewissheiten und zeitigt eine asymmetrische Lage, in der die Figuren gegen überstarke, ungreifbare Gegner auf den Tod kämpfen, um den festen Boden der Prosa zurückzugewinnen. Die Sonderlage führt in die erhöhte Gegenwart eines zeitlich begrenzten heroischen Zustands, in dem alle Gesten in der Fallhöhe von Leben und Tod volle Expressivität zurückgewinnen. Der Gegensatz der Weltzustände wird so rhythmisch entfaltet und leitet alle Zeitgestaltung von der Falsifikation der Institutionen bis zur filmischen Erhöhung der heroischen Sonderzeit.

Betrifft der Thriller Ausnahmelagen, so nehmen Gefahrenstände wie die Polizei Risiken und Lebensgefahren als Residuen der Selbstständigkeit beruflich auf sich. Im Rahmen moderner Arbeitsteilung übernehmen sie den lebensgefährlichen Part organischer Sittlichkeit, um allen anderen ein sicheres Leben zu ermöglichen. Sie vermitteln beide Rechtsmedien miteinander

138 Ebd., S. 255–256.

139 Vgl. ebd., S. 236–237, 239–241.

140 Ebd., S. 252.

und drohen so dauernd, am abstrakten Recht oder an der lebendigen Sittlichkeit schuldig zu werden. Zudem ergibt sich ein moralisches Gefälle gegenüber den Bürgern: Beide Gruppen opfern gleichermaßen die unbeschränkte Selbstständigkeit, doch anders als die Bürger können die Polizisten hierfür keine Sicherheit eintauschen. Für sie ist das Opfer der Moderne insofern stets unausgeglichen. Hierin fundieren das polizeiliche Ethos, aber auch Selbstüberschätzung, Neid und Selbstmitleid, die in Korruption, Ver selbstständigung von Macht oder Selbstjustiz Ventile finden. Proaktive Gewalt ist verboten. Dadurch liegt der heroische Akzent der Polizei nicht im autonomen Agieren, sondern auf der Möglichkeit des Todes. Diese Sonderlage fördert eine tribale Binnensozialisation, in der Polizisten auf den Tod füreinander einstehen. Dies nähert sie tribalen verbrecherischen Strukturen an und kann polizeilichen Verschwörungen den Boden bereiten. Zugleich besteht hierbei eine Waffenungleichheit zwischen ihrem gesetzlich gebremsten Agieren und der pseudoheroischen Selbstständigkeit der Verbrecher, deren Handlungsmodell in der Verweigerung des Opfers, also infantiler Omnipotenz besteht. Einerseits kann jeder einzelne Verbrecher seinen Entwurf nur auf Zeit stabilisieren, andererseits findet das Verbrechen an sich stets passende Bedingungen vor und hat als Disposition keine Nachwuchssorgen. Hierdurch bekommt die Polizeiarbeit sisyphischen Charakter, da sie nie zum Ende kommen kann, während ihre Versprechen immer gelten sollen. Weniger die Verbrecherjagd, sondern ihre Berührung mit rechtlichen Paradoxa und systemischen Widersprüchen, macht die Polizei daher zu einem einzigartigen ästhetischen Schauplatz für das Gesamtgewicht der Moderne.

Bildungsroman und Coming-of-Age

Im Bildungsroman und im Coming-of-Age-Drama geht es zunächst um Adoleszente, die ihre Welt erproben, wachsende Selbstständigkeit genießen und sich in Rebellion oder Anpassung mit ihrer Sittenwelt auseinandersetzen. Dabei erwartet sie das Opfer absoluter Selbstständigkeit, dessen konkreter Vollzug die Gravitation des Genres bestimmt. Die gespaltene Realität der Moderne, die Selbstständigkeit einfordert, zugleich aber opfert, wird hier von jedem am eigenen Leib erfahren. Die Figuren vollziehen die Konstitution der Moderne, indem sie ihre Regeln durch ihr Opfer bestätigen.¹⁴¹ In

141 Ein Anklang hieran findet sich bei Rebhandl, der vom ermittelten Verbrechen aus argumentiert. Rebhandl: »Prinzipielle Gesetzlosigkeit«, S. 166: »[D]as einzelne Verbrechen, die persönliche Delinquenz

1. Einleitung

verschiedener Einkleidung erscheint das Opfer als Ende eigener Grenzenlosigkeit und fataler Irrtümer, als Unschuldverlust, als unumkehrbare Entscheidung, als Todes- oder Liebeserfahrung, als Selbstverortung im Kosmos oder als Passion für ein höchstes Gut. Diese Abstufungen spiegeln Pantheon und Wertesystem der Moderne sowie verschiedene Selbstfindungstiefen. Dabei stehen sich *prosaische Größen* wie der Staat, das Gesetz und die Adaption an moderne Verhältnisse und *poetische Größen* wie heroische Sehnsüchte, Liebe, Tod und Kosmos gegenüber, die die Sozialwelt an Intensität übersteigen, sie erfrischen, gegen Entstellungen verwahren, immer aber auch verletzen.¹⁴² An die disparaten *Sphären von Poesie und Prosa* schließen sich daher gegensätzliche Reizwelten an, die als Gesamtgewicht der Realität vom Gesetz bis zum Kosmos reichen. Geht es in der Rekonstruktion heroischer Selbstständigkeit um objektive Gegensätze dieser Sphären, besteht das *kleine Abenteuer der Moderne* darin, sie auf eigenes Risiko im Subjekt zu tarieren. Hegel differenziert diese Aufgabe gemäß verschiedenen Haltungen zum Opfer: Der Unterwerfung unter Normen, der bürgerlichen Aufstiegssuche¹⁴³ und der Lösung durch Liebe (vgl. hier: S. 41) stehen die Verhärtung in verbrecherischer Selbstständigkeit,¹⁴⁴ der Mangel an Entfaltung in unauflösbaren Gegensätzen,¹⁴⁵ die Donquichotterie,¹⁴⁶ der falsche Heilige als Vorläufer des modernen Terroristen,¹⁴⁷ der kosmische Sucher und die Passion gegenüber.¹⁴⁸ Eine weitere Variante gilt der Selbstfindung in instabilen Welten. Der Weg zum Ich korreliert hier mit allgemeinen Umbrüchen. Hegels Beispiel ist *Hermann und Dorothea* (1797) von Johann Wolfgang Goethe.¹⁴⁹ Ein heutiges Beispiel wäre Grafs *DER ROTE KAKADU* (2006): Die DDR bricht das Versprechen, für das übliche Opfer persönliche Entfaltung zu gewähren und nimmt so tyrannische Züge an. Hierdurch kann niemand mehr im vollen Sinn erwachsen werden. Eine auferlegte *Strafe des Schicksals* lässt alle revoltie-

[...] sind dann keine Angelegenheiten des Prinzipiellen mehr, sondern Marginalien in einem insgesamt gelungenen Zivilisationsprozess».

142 Vgl. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, S. 219–220.

143 Vgl. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, S. 273–274.

144 Vgl. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, S. 200–203 und 209.

145 Vgl. ebd., S. 204–209, ders.: *Philosophie der Kunst: Vorlesung von 1826*, Frankfurt am Main 2005, S. 167.

146 Vgl. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, S. 257, ders.: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 411–412, Peter Szondi: *Hegels Lehre von der Dichtung*, in: ders.: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Frankfurt am Main 1974, S. 267–511, hier: S. 458–459.

147 Vgl. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, S. 163–166.

148 Vgl. Hegel: »Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts«, S. 502–503, ders.: *Phänomenologie des Geistes*, S. 36, ders.: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, S. 234, ders.: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, S. 137, 160, 162–163, ders.: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 40–42, 249.

149 Vgl. ebd., S. 414, Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, S. 251–252.

ren, fliehen, resignieren oder mitmachen. Coming-of-Age wird so zur epischen Energie, die private in politische Relevanz überführt.

Generell können Selbst und Welt im instabilen Opfer der Moderne jederzeit auseinandertreten und alle Identitätsfragen neu aufwerfen. Dies berührt viele Genres: Im Autorenfilm kommen Figuren in kritischer Welt- und Selbstbeobachtung nicht zur Ruhe. Emanzipations-Dramen kämpfen um adäquate Gegengaben. Im Polizeifilm fordern die Widersprüche der Moderne Identitätsfragen der Ermittlerfiguren heraus, und Kriminelle geraten an die Weggabelung, sich im Verbrechen zu verlieren oder sich doch noch im Opfer der Moderne selbst zu finden. Seine schönste Version zu Letzterem gelingt Graf in *DER FAHNDER: NACHTWACHE* (vgl. hier: S. 242–257).

Die Rede: Überlagerungen von Prosa und Poesie

Die Überlagerung prosaischer Zwecke und poetischer Mittel, um Teilbereiche der Realität perspektivisch zu fokussieren, charakterisiert die Rede als Hauptform der Moderne. Denn im gesetzlichen Rahmen muss alles verhandelt werden. Reden, seien sie politisch, juristisch oder auch künstlerisch, verfolgen enge Zwecke und entfesseln hierzu alle poetischen Register. Alles sinnlich Erfahrbare wird argumentativ überformt und zum Beispiel gemacht. Anders als bei idealen Künsten, die ein adäquates Aufwiegen der Realität anstreben, geht es bei der Rede um eine unreine Form, die Realität perspektivisch zuspitzt¹⁵⁰ und durch expressive Akzente einen Sprechaktcharakter gewinnt, der Urteile und Effekte jenseits des Werks selbst zeitigt. Die Form der Rede fließt insofern automatisch in Genres wie Dokumentar-,¹⁵¹ Essay-,¹⁵² Propaganda- und Werbefilm ein.

In der juristischen Rede gehen Gesetze den verhandelten Lebensereignissen voraus. Die Anwältin fasst Letztere so, dass sie ihren gesetzlichen Anspruch fördern. Der Staatsanwalt subsummiert das Gleiche unter den Aspekt der Schuld, und der Richter versucht, diese Storys im Urteil realitätsgemäß ins Verhältnis zu setzen. Das Gericht kultiviert so Multiperspektivität und spiegelt den Versuchsaufbau der Moderne. Die juristische Rede ist die

150 Vgl. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 257, 261–263. Vgl. außerdem zur generellen rhetorischen Tendenz in der Kunst der Moderne ders.: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, S. 235–236.

151 Vgl. Bill Nichols: *Introduction to Documentary*, Bloomington 2017 [2001]. Nichols bietet eine Taxonomie der hochverschiedenen rhetorischen Gesten des Dokumentarfilms samt ihren generischen Folgen.

152 Graf's Essayfilme haben eloquenten Redecharakter. Man denke an *DAS WISPERN IM BERG DER DINGE*, MÜNCHEN: GEHEIMISSE EINER STADT (2000), beide zusammen mit Althen, oder an *OFFENE WUNDE* DEUTSCHER FILM (2017) zusammen mit Johannes F. Sievert.

1. Einleitung

Grundform aller folgenreichen Realitätsdeutung, doch ihre Prämissen entstammen nicht der Realität, sondern abstrakten gesetzlichen Zielen. Die juristische Rede modelliert daher die Realität, auf die sie abzielt, und die Realität, die sie ausschließt. In ästhetischen Adaptionen ist die Rahmung dieser beiden Ebenen entscheidend: In *DIE SIEGER* hören wir die Pressekonferenz des Innenministers und sehen Bilder, die ihn Lügen strafen. Dies gibt der intra-diegetischen Gegenrede Energie, mit der der Film schließt: Ein SEK-Mann und seine Zeugin werden für die Wahrheit eintreten. Im Montagekontrast denunziert Graf die offizielle Rede, verfährt darin selbst redeförmig, während seine Figuren reale Konsequenzen ziehen. Versionen, objektive und subjektive Wahrheiten schillern so subtil ineinander. In *DER SCHARLACHROTE ENGEL* zerredet eine Anwältin eine Vergewaltigung. Da wir diese gesehen haben, entfacht der Kontrast zwischen Redegeschick und Lebenswahrheit bei uns eine Wut, die aus dem Werk heraustritt, zugleich aber der Realität der angeprangerten Justiz gemäß ist.

Betrachten wir mit Hegel die Momente der juristischen Rede: »In ihr tritt [...] das Gedoppelte ein, daß es einerseits [...] ein bestimmter Fall ist, auf den es ankommt, umgekehrt die Subsumtion desselben unter allgemeine Gesichtspunkte und Gesetze. Was den *ersten* Punkt betrifft, so liegt das Prosaische [...] in der notwendigen Ausmittlung des wirklich Geschehenen und dem [...] geschickten Kombinieren aller [...] Umstände und Zufälligkeiten, woraus [...] der freischaffenden Poesie gegenüber sogleich die Bedürftigkeit in Ansehung der Kenntnis des wirklichen Falls und die Mühseligkeit, dieselbe zu erlangen und mitzuteilen, hervorgeht.«¹⁵³ Das abgeleitete Genre, das von der »mühseligen Ausmittlung« erzählt, ist der Krimi. Ihn prägt die Wechselspannung, die Hegel diagnostiziert: Auf erster Ebene findet sich eine lebendige Realität im Vollzug. Sie liegt zurück, wenn die mühselige Gegenwart der Ausmittlung beginnt. Hegel betont diese prospektive Gegenwart, die eine im Gesetz selbst verlorene Gegenwart restituiert. Die Wahrheit des Vorgangs erweist sich darin als Aufgabe. Die greifbare Realität der Ausmittlung und die ungreifbare Realität des Geschehens stehen sich als gegenläufige Register gegenüber. Die Ausmittlung erzeugt so zwei Realitätszonen: das Sammeln von Spuren in breiter Evokation *und* die Kombinatorik, die Spuren Beweiskraft gibt. Es geht also simultan um die Logik der Dinge (Sherlocks Part) und um ihre opake Lebendigkeit (Watsons Part). Diese Korrelation gegenläufiger Realitätsschichten geht als ästhetische Konfiguration in den Polizeifilm ein und prägt die Schichtung seiner *prosaischen Register*. In

153 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S.263–264.

den Spannungen, die im Verbrechen erscheinen, erweitern sie sich um *poetische Register*, die Hegel in emotionalen Überzeugungsmitteln der juristischen Rede aufspürt: »[B]ei diesem Geschäft bleibt für Rührung des Herzens und Aufregung der Empfindung [...] Spielraum übrig. Denn das Recht oder Unrecht des erörterten Falls ist so vorstellig zu machen, daß es nicht mehr bei der bloßen Einsicht [...] sein Bewenden hat; im Gegenteil, das Ganze kann durch die Art der Darstellung jedem der Zuhörer so [...] subjektiv werden, [...] daß sich gleichsam keiner mehr soll halten können, sondern alle ihr eigenes Interesse [...] darin finden.«¹⁵⁴ In den poetisierenden Pol ist eine Identifikationsästhetik eingelassen, die spannungsreiche Realität, perspektivische Ziele und Publikumsbindung integriert. Dies präfiguriert eine multigenerische Form, in der Realitätsermittlung, Beweisdrama und Melodrama dramaturgisch kontrastreich zusammentreten. Anhand dieser Momente und ihrer Gewichtung lässt sich jeder Krimi spezifizieren. Das Melodrama der Motive, der besonderen Opferlage, der eingelagerten Ambivalenzen und Geständnisse als wirkungsästhetische Klimax öffnet die Verhandlung dabei ins Allgemeine. DER SCHARLACHROTE ENGEL ist Grafs diesbezüglicher Höhepunkt (vgl. hier: S. 257–290).

Generelle Genrehybridität: Konvergenz aller Antriebe im Polizeifilm

Die dargelegten genrebildenden Kräfte fließen in diverse Genres ein. Als Erzählimpulse machen sie differenziert greifbar, wie Genrespezifische Mischungen dieser Grundkräfte aktualisieren. All diese Impulse tragen Strukturen der Moderne in sich. Letztere müssen nicht von außen herangetragen werden, sondern lassen sich im ästhetischen Elan der Werke selbst aufspüren. Eine so verstandene Hybridität überträgt Diskurse der Moderne auf generische Formen und ihre ästhetische Artikulation. Dies ermöglicht es, den diskursiven Überbau mit ästhetischen Details in Beziehung zu setzen. Indem Mischungsverhältnisse den Ausschlag geben, werden ihre Veränderungen zum Indikator der Genreentwicklung, die sich so ästhetisch *und* in Rekurs auf äußere Diskurse einschätzen lässt. Die Änderungsimpulse fallen dabei mit der Erzählmotivation einzelner Filme zusammen, die in der Suche nach spezifischen Konflikten automatisch an allgemeine gesellschaftliche Diskursverschiebungen anknüpfen, sodass sich das einzelne Erzählmotiv simultan aus

154 Ebd., S. 264.

1. Einleitung

dem generischen Bestand und als generische Fortschreibung verstehen lässt. Die Muster dieses Rewritings beruhen insofern auf der Konstellation der hybriden Erzählbestandteile, die variabel in Beziehung treten:

Der Polizeifilm gehört zu den Genres der Arbeitsteilung. Gemäß dem gesetzlichen Auftrag verfährt er in Hinblick auf eine Rede, indem er alle Indizien und Umstände ermittelt, die für die Anklage erforderlich sind. Das Ermittlungsdrama sachlicher Klärung trägt das Melodrama des Tatgeschehens samt Täter-Opfer-Drama. Dieser Ebene steht das Drama institutioneller Friktion gegenüber. *Auf der objektiven Seite* geht es hier darum, den Apparat tatsächlich in den Dienst der Gerechtigkeit zu stellen. Im Politthriller verwandelt sich der Apparat dabei vom passiven zum aktiven Gegner, und Systemschwächen steigern sich zu systemischen Risiken. In einer David-Goliath-Lage wie im Suspense-Thriller kämpft die Heldenfigur in diesem Fall um die Rekonstitution ihrer Welt, die zugleich unsere Welt ist. Im Übergang in Richtung heroischer Selbstständigkeit werden kommissarische nun zu inauguralen Heldenfiguren, die jedoch in den Widerspruch geraten, heroische Mittel für prosaische Zwecke zu nutzen. *Auf der subjektiven Seite* erleben Polizeifiguren all diese äußeren Widersprüche als Identitätsfragen: Während sie Realitätsprinzip, erwachsene Normen und Gesetz durchsetzen, ereilen sie Coming-of-Age-Fragen. Die Variation an Reifegraden reicht von sublimierten Kämpfern mit unendlichen Überstunden bis zum Rückfall in deviante Formen der Korruption und des ›ausgleichenden‹ Machtmissbrauchs.

Auf der Täterseite wird dies in Differenzierungen des diesbezüglichen Melodramas gespiegelt: Idealerweise geht es um die Story eines Geständnisses, in dem Figuren zu sich finden und in Einsicht in ihre Schuld das zuvor verweigerte Opfer der Moderne nachholen. Im Rahmen solcher Coming-of-Age-Dramen verschiebt sich die Ermittlung in eine Mentorengeschichte, wobei die Unvereinbarkeit dieser beiden Pole in Tragödien führen kann (vgl. hier: S. 319–328). Genauso kann der Akzent auf dem Weg in Irrtum und Übergriff liegen oder auch von Tätern erzählen, die jenseits des Opfers der Moderne zu habituellen Tätern verhärten. Auch hier besteht eine Staffelung der Reifegrade. In *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS* wird das Gangster-Ensemble demgemäß differenziert. Der Gangsterfilm gehört komplementär zum Polizeifilm. Als Welt, in der sich Probleme nicht an Institutionen delegieren lassen, kämpft hier jeder selbstständig auf Leben und Tod um sein Vorankommen und genießt insofern einen heroischen Weltzustand. Andererseits wird jedoch eine hieraus herausführende Unabhängigkeit angestrebt, sei es durchs Erreichen der Spitze der Machtpyramide oder durch den Ausstieg aus dem Milieu. Durch die anachronistische Behauptung eines hero-

ischen Raums handelt es sich dabei zumeist um illusionäre Reifungsprogramme oder um einen nur auf Zeit erreichbaren Status. Während einzelne Gangster so an der Moderne scheitern und dauernd ausgetauscht werden, bleibt die Pyramide der Verbrecherwelt durch stete Nachrücker als Struktur stabil. Dem korrespondiert die polizeiliche Atmosphäre, im Einzelnen der Moderne zu genügen, im Ganzen aber mit ihr zu versagen. Gemäß ihrer Zugehörigkeit zum Recht *und* zur absoluten Sittlichkeit besitzen Polizeifiguren insofern zwei Körper. Zugleich haben sie einen privaten Körper mit erotischem Resonanzfeld, das sich nicht abstreifen lässt. Dies kommt im Kontakt mit Opfer-, Zeugen- oder Täterfiguren zum Tragen und reibt sich mit dem gesetzlichen Auftrag. Die Privatebene »unmöglicher« Liebe ist daher eine reguläre Schicht des Polizeifilms, die den Reigen rechtlicher Dilemmata komplettiert. In seiner komplexen Mischung genrebildender Impulse ist der Polizeifilm das Genre des Gesamtgewichts der Moderne. Idealerweise ist darin eine gleichsinnige Vielfalt der Rezeption eingelassen, sodass ein Publikum, das so dispers ist wie die Gesellschaft selbst, zu seinem Recht kommt. Beherrschen Künstler die komplexe, hier involvierte Palette, so stellen sie sich an die Spitze der Filmkunst der Gegenwart.

1.3 Der mehrfache Bildsinn: Von generischer Hybridität zum Bildakkord

Die genrebildenden Kräfte gehen aus Sektoren der gleichen modernen Erfahrung hervor, die auch in die verschiedenen Appellschichten des Bildes einfließen. Generischer Hybridität stehen so Dynamiken des Bildes und eine ästhetische Akkordbildung gegenüber. Letztere nenne ich mehrfachen Bildsinn. In Momenten, die das Herz eines Films pointieren, tritt er besonders plastisch hervor. Der generisch-diskursive Komplex erfüllt sich so im Elan der Detailgestaltung. Er differenziert die Handlung aus und verarbeitet gesellschaftliche Bedingungen, die nun verschiedene Erfahrungsebenen auch ästhetisch durchdringen. So verstanden ist Rewriting die jeweils neue, spezifische Einlassung gesellschaftlicher, generischer und ästhetischer Kräfte, die wie ein musikalisches Ensemble jeweils andere Themen in eigensinniger Akkordbildung entfaltet. Idealerweise wird dabei ein Gesamtgewicht der Realität gewahrt, und jedes Werk ist in eigenem Recht vollständig *und* zugleich Durchgangsstation im generischen Prozess, der sich *jeweils neu* auf Verwerfungen der akuten Moderne einlässt und *alle* Ebenen der Konstellation neu ins Verhältnis setzt. Einerseits spielt der Verkehr der Departments – Ton,

1. Einleitung

Musik, Szenografie, Kostüm, Kamera, Schnitt – hierfür eine Rolle, andererseits handelt es sich vor allem um Effekte der resultierenden Bildwelt, die erst das Publikum mehrsinnig erfährt. Wie aber ergibt sich aus generischen Bedingungen ein mehrfacher Bildsinn?

Die Durchlässigkeit zwischen generischen und bildlichen Momenten zeigt sich in der Eigenart generischer Sektoren. In phantasmatischen Welten und Genres, die heroische Selbstständigkeit in der Vergangenheit finden, treten menschliche und kosmische Gewalten in den Vordergrund. In Éric Rohmers Liebesdramen fehlen diese Ebenen, stattdessen tritt ein konkretes Milieu ins Zentrum, das Sehnsüchte der Figuren in sich trägt. Diese Bild- und Erfahrungsregister greifen in Genres ineinander, in denen sich prosaische und heroische Momente kreuzen: Suspense-Thriller beruhen (1) auf konkreten Milieus, reflektieren (2) erotische Regungen des Körpers, die sich ins Bild eintragen, zwingen ihre Figuren in heroische Lagen, in denen (3) menschliche und natürliche Gewalten kosmische Größe annehmen. Der Akkord dieser Register erschüttert vorherige Realitätserwartungen. Prosaische Enge und gesetzliches Versagen weichen den Signalsystemen von Liebe und Gewalt und einer Fallhöhe in der Spannweite von Himmel und Hölle. Diese ästhetisch hochwirksame Spannweite ruft alle Sensibilitäten der involvierten Figuren auf. Darin liegt der Coming-of-Age-Charakter des Thrillers: Denn die Handlung führt durch alle Bildschichten, die die genauso geschichtete Identität der Figuren verändern. Die Bildschichtung im Polizeifilm ist noch komplexer: Sein Thrilleranteil umfasst ebenfalls die Erhöhung menschlicher, moderner und natürlicher Gewalten. Exemplarisch ist der Akkord aus moderner Berggondel, Feuer und Bergwelt in *DIE SIEGER*: Sobald Ermittler das gesetzliche Dispositiv verlassen, berühren sie im Kampf auf Leben und Tod die gleichen kosmischen Kräfte wie phantasmatische Genres. Zuvor prägt dagegen eine plane prosaische Realität, die sich in vitales szenisches Verhalten und die Resonanz des gleichen Geschehens mit gesetzlichen Ansprüchen polarisiert, die im Sinne des Beweisziels alles zu Indizien verkürzen. Ein erotisches Signalsystem kann dabei den Handlungsraum überformen. Was sich auf Polizeiseite in Indizien verwandelt, sind im Tatraum Bausteine eines Coming-of-Age-Dramas, an denen sich wie im Thriller disparate Ebenen der Realitätserfahrung abzeichnen, die ihr Ventil in der Tat finden und als gebrochene Facetten im Geständnis wiederkehren.¹⁵⁵ Der Polizeifilm schich-

155 Beim Geständnis in *POLIZEIRUF 110: ER SOLLTE TOT* (2006) werden alle Bildsinnschichten, sogar der Geruch, aufgerufen, von der Täterin als Spiegel ihrer Identität anerkannt und ins Gleichgewicht gebracht. Vgl. hier S.309–312.