

Marcus Becker und Steffen Zarutzki

Antinous vs. Greta Garbo, Susette zwischen Rudimenten der Antike

Vom Agieren der Statuen und Bilder im Film

Dem verbalen Kampf zwischen Frau Professor Dolores Umbridge und ihren Hogwarts-Jungzauberern ist kaum konzentriert zu folgen - zu ohrenbetäubend miauen die Katzen von den in reichster Fülle die Wände des Raums zierenden Schmucktellern.¹ In J. K. Rowlings Harry-Potter-Universum gerieren sich kleinbürgerlicher *Home*, *sweet home*-Kitsch und altmeisterliche Gemälde wie die bewegten Bilder des Films – und überbieten diese mit der Fähigkeit der dargestellten Personen oder Tiere, intentional auf die Vorgänge im Raum vor den Bildern reagieren zu können.² Foucaults *Las-Merinas*-Strukturen der Repräsentation³ beginnen zu tanzen.

Auch wenn den traditionellen statischen Bildern die Eigenschaft mangelt, aktiv mit ihrem Betrachter zu interagieren, so fordern doch Plastiken und Gemälde, Statuetten und Graphiken, Nippes und Photographien als *figurative* Details in realen wie filmischen Interieurs sofort eine größere Aufmerksamkeit ein als die architektonische Raumhülle, die Möbel, die vorhandenen Textilien oder Pflanzen. Die rezeptions-ästhetisch wirksame traditionelle Hierarchisierung von Elementen des Interieurs, das ostentative Moment der Präsentation im Rahmen oder auf Postamenten, die figurative Verdichtung an hervorgehobenen Orten gemessen an den Gesamtproportionen des Raums reizen das Auge, die Details des Interieurs ad hoc semantisch zu gewichten. Vorhandene Statuen und Bilder werden lustvoll fokussiert mit der Frage: was ist dargestellt?

Die bildwissenschaftliche Analyse der leblosen Subensembles⁴ eines Szenenbildes, zu denen solche Ausstattungsdetails gehören, ermöglicht es - in der Tradition von Arnheim und Panofsky, die im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts den Film als Untersuchungsgegenstand kunsthistorischer Forschung einforderten⁵ -, den *disguised symbolism* des Interieurs zum Sprechen zu bringen, wenn er denn als Akteur im filmischen Bildgeschehen begriffen wird.

Der hier vorgelegte Versuch über das Agieren der Statuen und Bilder im Film möchte die Tragfähigkeit eines derartigen Ansatzes stichprobenartig ausloten. Die drei gewählten Beispiele aus der Weimarer Republik, dem Film im Nationalsozialismus und den Produktionen der ostdeutschen DEFA entstammen in diesem Sinne unterschiedlichen Kapiteln der Geschichte des deutschen Films.

Menschen am Sonntag (1929/30)

Aufgrund der skizzierten präakkupierenden Konditionierung des entdeckenden Blicks werden gerade die figurativen Details filmischen Raums oft zu Knotenpunkten, an denen sich Handlungspotential und Deutungsmacht des Szenenbildes für das Bildgeschehen des Films manifestieren. Ein filmhistorisches Monument der Neuen Sachlichkeit wie *Menschen am Sonntag*, ein Film ohne Schauspieler, der am 4. Februar 1930 im UFA-Theater am Kurfürstendamm in Berlin seine Uraufführung erlebte, macht hier keine Ausnahme.⁶

Das ist zunächst überraschend, galt das Interesse der zeitgenössischen Zuschauer und Rezensenten wie auch der filmwissenschaftlichen Forschung doch vor allem dem dokumentarischen Panorama des sonntäglichen Berlins der Zwanziger Jahre und den Szenen, die die Laienschauspieler bei ihrem gemeinsamen Ausflug zum Wannsee zeigen:⁷ den Erlebnissen des Taxifahrers Erwin Spletstößer und der Schallplattenverkäuferin Brigitte Borchert, des Weinverkäufers Wolfgang von Waltershausen und Christl Ehlers', die sich „[...] als Film-Komparsin die Absätze schieff[läuft].“⁸ Bilden damit die zumindest dem Berliner Publikum bekannten und vertrauten Außenräume der Stadt den Rahmen des Geschehens, so gibt es mit der Wohnung von Erwin und seiner Freundin Annie Schreyer, dem *Mannekin*, das als die

Daheimgebliebene nicht am Ausflug teilnehmen wird, doch einen im Studio erstellten Innenraum, der nicht nur für den Fortgang der Geschichte einen entscheidenden Spielort darstellt. Die Episode in der möblierten Dachkammer mit ihrer komplexen Interaktion von Schauspielern und Szenenbild verrät Intentionen und narrative Technik des Autorenteam von *Studio 1929*, zu denen kein explizit genannter Szenenbildner gehörte,⁹ deutlicher als die Szenen an den scheinbar unmanipulierten „Originalschauplätzen“. *Menschen am Sonntag* gibt sich als Spielfilm zu erkennen, der vorgibt, eine Dokumentation zu sein.

Die Wohnung Erwins und Annes ist der Schauplatz der kleinen Widrigkeiten des Paares am Vorabend des geplanten Sonntagsausflugs:¹⁰ ein „[...] Möbliertes [...], / Das mir für dreißig Mark Zuhause ist“, wie es bei der Großstadtdichterin Mascha Kaléko heißt,¹¹ deren schmale Berliner Bände des *Lyrischen Stenogrammhefts* (1933) und des *Kleinen Lesebuchs für Große* (1934) sich wie der Begleittext zu *Menschen am Sonntag* lesen lassen.¹²



Abb. 1 Menschen am Sonntag, 00:11:11.

Die Szene eröffnet mit einer Großaufnahme von drei Bildpostkarten – wohl des Iris-Verlags – mit den Portraits gefeierter Filmstars (Abb. 1). Ein Mann zwischen zwei Frauen: letztere erscheinen etwas austauschbar, präsentiert sich doch der strahlende Willy Fritsch in Husarenuniform, jugendlicher Liebhaber par excellence, zwischen gleich zwei Aufnahmen Greta Garbos. Mit den Photographien beginnt ein Reigen von Bildern, die als Ausstattungsstücke der Wohnung ein erstaunliches Eigenleben entfalten sollen. Bereits die erste Kameraeinstellung

wird für den Zuschauer in der Retrospektive symbolisch bedeutsam werden, scheint sie doch das nicht ganz unliebsame Dilemma Erwins zu spiegeln, dem sich am Sonntagmorgen die burschikose Brigitte als geradezu zwangsläufiger Ersatz für seine daheimgebliebene Freundin anzubieten verspricht, um das Paar Wolfgang und Christl harmonisch zu komplettieren.



Abb. 2 Menschen am Sonntag, 00:11:59.

Im Anschluß an die Großaufnahme schwenkt die Kamera nach rechts unten, der Blick weitet sich auf eine ganze Wand, an die dutzende von weiteren Starphotos dicht an dicht mit Reißzwecken gepinnt sind, erfaßt die Einrichtung des Zimmers und bleibt bei Annie hängen. Routiniert dahindrapiert ruht das *Mannekin* – beruflich also *Probierfräulein* in einem Konfektionsgeschäft¹³ – auf einer Chaiselongue und manikürt sich die Nägel. Ihre horizontale Lage wird kontrastiert durch die Vertikale einer kleinen Nippes-Statuette der Athena, die vor ihr auf einem Tischchen steht. Das Zimmer ist eingerichtet mit altmodischen Möbeln des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Der Blick der Kamera wandert (Abb. 2), Annie erhebt sich, und der Zuschauer sieht, daß auch ein Waschbecken in der offensichtlich möbliert vermieteten Einraumwohnung unterm Dach vorhanden ist. Es befindet sich in einer abgeteilten Ecke; eine Trennwand führt von der Wand zu einer hölzernen Dachstrebe. An dieser ist eine Konsole mit bortenverziertem Deckchen angebracht, auf der eine verstaubt wirkende Gipsbüste nach der Statue des Antinous im Kapitolinischen Museum in Rom steht. Links daneben und etwas tiefer eine weitere Konsole

mit Nippes. Wie die Möbel dürfte auch die Ausstaffierung der Bleibe mit Kleinplastiken kaum dem Geschmack des jungen Paares entsprechen. Es sind Überbleibsel einer vergangenen mal groß-, mal eher kleinbürgerlichen Epoche, deren Existenz sich in dieser Umgebung wohl den Bedingungen des Mietkontrakts der möblierten Wohnung verdanken dürfte. „Ob hier die Zimmer auch so scheußlich sind?“, fragt sich das lyrische Ich Mascha Kalékos bei der Ankunft *In einer fremden Stadt*: „Man nimmt vom Vertikow die Muschelschnecke, / Dann stellt man ‚Unsern Kaiser‘ in die Ecke. / [...]“¹⁴

Dem entsprechend schenken die Bewohner des Raums den Plastiken auch keinerlei Beachtung. Erwin kommt nach Hause, wäscht sich die Hände, begrüßt



Abb. 3 Menschen am Sonntag, 00:13:44.

seine Freundin, die auf der Chaiselongue liegenbleibt. Er setzt sich zum Abendessen und liest – wie auch bald darauf Annie – die Zeitung, lediglich gestört durch den tropfenden Wasserhahn. In Zwischenschnitten widmet sich die Kamera immer wieder diesem banalen Detail. Erfasst sie, als Erwin sich wäscht, auch die Antinous-Büste, ohne daß dieses Detail des Raumes durch die Blickregie hervorgehoben wird, so erhalten die unbewegten Großaufnahmen des Wasserhahns eine Prägnanz, die das alltagsweltliche Arrangement zum präzise erfaßten unromantischen Stilleben im Stil der Neuen Sachlichkeit erheben.¹⁵ Zugleich tritt nun aber erstmals ein Bild der Raumausstattung in suggestiver Korrespondenz mit dem Protagonisten (Abb. 3). Im Zusammenhang mit den strafenden Blicken auf Annie, deren Aufgabe es wohl gewesen wäre, sich um den

tropfenden Hahn zu kümmern, taucht hinter Erwins gesenktem Kopf das Portrait eines preußischen Militärs mit Kaiser-Wilhelm-Bart auf, das im Kontext der Lebenswelt der 20er Jahre nicht nur altväterlich erscheint, sondern Erwins Mißbilligung der Versäumnisse seiner Freundin patriarchalisch konnotiert.¹⁶

Was bisher in der Verbindung von dahingestreckter Annie und aufrecht-ernster Athena, von tadelndem Erwin und respekteinflößendem Kriegerbildnis nur erst schwach angedeutet schien, wird im folgenden von der Blickstrategie der Kamera unmißverständlich intensiv ausgespielt: das wechselseitige Kommentieren der Attitüden von Protagonisten und Bildern der Wohnungsausstattung. Das Paar beginnt, sich für den Samstagabend umzuziehen und zurechtzumachen.



Abb. 4 Menschen am Sonntag, 00:14:40.

Erwin rasiert sich am Waschbecken und wird nun in direkte Parallele zur Büste des Antinous gesetzt (Abb. 4).¹⁷ Die Kamera schaut in Großaufnahme von oben auf den sich Rasierenden; die Büste, links und unten angeschnitten, nimmt ein Viertel des Bildausschnitts ein. Ihr in konzeptueller Pose gesenktes Haupt kontrastiert mit dem pragmatisch den Hals für die Rasur freilegenden erhobenen Kopf Erwins, ihre ideale Nacktheit mit dem bald vom samstagabendtauglichen Anzug zu verdeckenden Unterhemd des Mannes. Obwohl im Vordergrund wird die Büste durch den Fokus der Kamera, der auf Erwin liegt und so den Antinous unscharf läßt, zur Folie, die den klassischen Gesetzen der plastischen Komposition verpflichtete statuarisch-ernste Haltung des Antinous zum invertierten Hintergrund für den in der filmischen Momentaufnahme bewegten Taxichauffeur des

20. Jahrhunderts, der beim Einseifen grimassiert.

Als Annies bildlicher Konterpart und damit als Gegenstück zu Erwins Antinous wird sich wenig später, wenn auch bei weitem nicht so deutlich ausgestellt, François Bouchers *Ruhendes Mädchen* erweisen, wohl ein billiger Öldruck, der über dem Bett hängt. Räkelt sich die nackte Schöne des französischen Rokoko-Meisters lasziv-erwartungsvoll, so präsentiert sich Annie dem Zuschauer ebenfalls meist liegend: angezogen auf der Chaiselongue, das Eintreffen ihres Freundes kaum beachtend, oder im Bett, in dem die von der Arbeit der Woche Übermüdete den gesamten Sonntag verschlafen wird, unter Decken vergraben (Abb. 5).¹⁸



Abb. 5 Menschen am Sonntag, 00:21:19.

Noch während Erwin sich rasiert, zeigt ein Zwischenschnitt die Wand mit den Photographien der Filmstars. Kurz darauf steht Erwin – weiterhin mit Einseifen beschäftigt – vor ihr. Die Stimmung ist gespannt. Erwin heckt Unheil aus; er erregt Annies Aufmerksamkeit, zeigt auf das Bild Willy Fritschs, nimmt es von der Wand und verpaßt dem Photo in Großaufnahme einen Klacks Rasierschaum aufs Gesicht (Abb. 6). Annie – sowohl gelangweilt als auch entgeistert – sieht zunächst zu und geht daraufhin zum Gegenangriff über. Die Lockenschere aggressiv gezückt eilt sie zur Bilderwand, steht prüfend und auswählend vor den Photographien, entscheidet sich für eine der Aufnahmen Greta Garbos und versengt ihr mit Gusto und der heißen Schere das Gesicht (Abb. 7).

Bald darauf beendet das Paar seine Toilette; beide sind nun ausgehertigt, doch neuer Streit entzündet

sich an der Form von Annies Hut, der Frage, wie die Krempe zu tragen sei. Erwin wird wütend und weigert sich, mit seiner Freundin auszugehen. Voller Zorn stürzt sich Annie auf die Wand mit den Photographien und beginnt, die Bilder der weiblichen Filmstars abzupflücken und zu zerreißen – bald von Erwin eifrig unterstützt, dessen Exorzismus sich selbstredend den männlichen Portraits widmet (Abb. 8).¹⁹ Sarkastisch kommentiert der Nachbar, der unbemerkt hereingekommen ist, das Treiben. Die Herren beginnen zu rauchen, Bier zu trinken und Karten zu spielen; Annie schmolzt; der gemeinsame Abend in der Stadt fällt für das Paar aus.



Abb. 6 Menschen am Sonntag, 00:15:17.

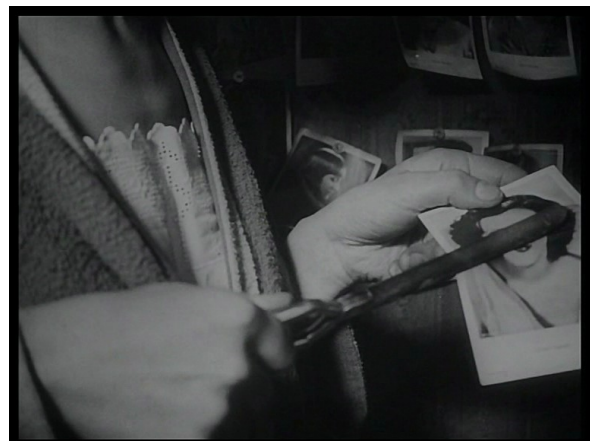


Abb. 7 Menschen am Sonntag, 00:15:33.

Eindrucksvoll verschränken die Autoren von *Menschen am Sonntag* Handlung und Szenenbild und entwickeln die Wohnungsepisode am Vorabend des Ausflugs zu einem satirischen Kammerspiel, das sich um die Frage nach ungesicherten Identitäten und

Rollenmodellen in der modernen Großstadtwelt der kleinen Angestellten dreht, denen traditionelle Vorbilder und Bindungen abhanden gekommen sind. Welche Bedeutung der Suche nach den sich im Bild verfestigenden Identitäten in diesem Stummfilm zukommt, belegt auch die mit zwei Minuten äußerst lange Szene, in der sich die impressionistisch-dokumentarischen Momentaufnahmen des Sonntags zur gesuchten Pose der Akteure verdichten. Am Wannsee offeriert ein Photograph – für vierzig Pfennig – Portraitaufnahmen, die die unterschiedlichsten Personen nach dem Eklat des Blitzlichts für wenige Momente „einfrieren“, wobei unter die Sequenz der Photographien jedoch auch Bildnisse geschnitten werden, die statt des Photographen nur die Filmkamera vor Ort erstellt haben kann oder die sogar Atelieraufnahmen sind.²⁰



Abb. 8 Menschen am Sonntag, 00:17:04.

Wie am Wannsee richtet sich die Suche nach Identität auch in der Wohnungsepisode an äußerer Erscheinung und Oberfläche der Person aus. Auf der Ebene der Korrespondenz der Bilder mit den zwischen ihnen agierenden Protagonisten Annie und Erwin wird dabei aus dem tradierten Funktionsmodell der *exempla virtutis* ein nur von der Regie des Kamerablicks in Gang gesetztes Spiel mit den *exempla aspectus*. Das wirkt nirgends ironischer als beim eigentlich obsoleten Rekurs auf das antike Menschenbild, den die Kamera im Vergleich Erwins mit der Büste des Antinous inszeniert. Dem bartlosen Epheben, legendäres Exempel männlich-jugendlicher Schönheit,²¹ wird der junge Mann der Gegenwart entgegengesetzt – im Begriff, sich mit der Rasur einer

explizit männlich-erwachsenen Form der Optimierung seiner äußeren Erscheinung zu widmen. Eine Auraübertragung, wie sie im bewußten Agieren frühneuzeitlicher Personen vor der Folie exemplarischer Bildnisse angestrebt wurde, kommt nicht mehr in Frage. Der Bezug Erwins zum Antinous, zum wilhelminischen Portrait, der Vergleich Annies mit den weiblichen Modellen der Athena oder der Rokoko-Kokotte Bouchers liegt ausschließlich in der auktorialen Verantwortung der Kamera, während keiner der beiden Helden den mietkontraktgemäß übernommenen Bildern der möblierten Wohnung auch nur einen Blick schenkt.

Ganz anders hingegen das von den Autoren des Films komplementär inszenierte Spiel mit den Rollenmodellen der Gegenwart. Die Wand mit den Photographien der Filmstars ist immer wieder Mittelpunkt der Handlung, des Interesses und des Agierens der Protagonisten: eine Ikonostase der Moderne, die tatsächlich von den Bewohnern der Dachkammer erstellt wurde und Ausweis ihres – sozio-stereotypisch konditionierten – individuellen Geschmacks ist. Die Präsentation der säkularisierten Heiligen gibt sich im Anpinnen der Bilder mit Reißzwecken als ephemere zu erkennen. Der Entstehung des Bilderarrangements im Zeichen aktualisierenden Austauschs und Umordnens eignet ebenso wie seiner Zerstörung ein Moment situativ zu aktivierender Geschwindigkeit, das im Gegensatz steht zum Ewigkeitsanspruch der alten Heiligen und den sich in viel längeren Intervallen wandelnden Geltungsansprüchen kanonischer Kunstwerke, wie sie sich in der Wohnung mit dem Antinous-Gips und der Boucher-Reproduktion finden.²²

Wie die genderspezifischen *exempla* der alten Bilder geben zwar auch die Portraits von Willy Fritsch und Greta Garbo geschlechtsspezifische (Schönheits-) Ideale vor, doch werden die Starphotographien gegengeschlechtlich gesammelt – und im Ikonoklasmos des Streits, der mit einer halben Minute ausführlich geschildert wird, zerstört. Reißen Erwin und Annie die verführerischen Favoriten des jeweils anderen Geschlechts von der Wand, so sind auch die Waffen in der vorhergehenden *damnatio* präzise definiert. Rasierschaum und Brennschere sind nicht

nur genderspezifisch konnotiert, sondern auch Instrumente der Optimierung körperlicher Attraktivität. Wie die Indienstnahme der Portraits die Funktion des Rollenmodells durch die Gesetze einer auf äußere Reize reflektierenden erotischen Anziehung ersetzt, verweisen auch die Waffen auf die Notwendigkeit einer Erhöhung der eigenen konkurrenzfähigen äußeren Anziehungskraft für das jeweils andere Geschlecht.



Abb. 9 William Hogarth, Blatt 4 (The Toilette) aus der Serie Marriage a la Mode, 1745, Kupferstich.

In der Wohnungsszene stellen die Autoren von *Menschen am Sonntag* dem Zuschauer ein facettenreich kalkuliertes und ganz und gar nicht dokumentarisches Vexierspiel um klassische und moderne Bildwelten vor Augen, das mit erheblich mehr Valenzen aufwarten kann als Marinettis 1909 futuristisch manifestiertes Ausstechen der Nike von Samothrake durch das Automobil. In der Verschränkung von alten und neuen Bildern, ihrer handlungsimmanent bewußten oder nur von der Kamera aktivierten, genderspezifischen oder gegengeschlechtlichen Indienstnahme verrät sich ein Interesse an der Phänomenologie der Identitätssuche in einer Zeit erodierender Rollenmodelle, das zwar ironisch kommentiert, sich jedoch nie in einem visuell erfahrbaren Lamento über eine eventuell zu beklagende Oberflächlichkeit ergeht.

Die Antinous-Büste und die Nippes-Statuette der Athena, das wilhelminische Portrait und das *Ruhende Mädchen* Bouchers werden im Gegensatz zur Ikonostase der Filmstars von der Kamera metonymisch in Szene gesetzt. Ihre ironisch

gebrochene allegorische Wirkung folgt nicht mehr den Gesetzen der Metaphorik. Die Bildwerke sind zugleich wörtlich bzw. wirklich *und* zeichenhaft zu verstehen, wobei der Übergang von realer zu zeichenhafter Bedeutung einsehbar und nachvollziehbar bleibt. Als Überbleibsel einer vergangenen Epoche, die sich gerade im Fall des bildungsbürgerlichen Antinous durch die merkwürdige Deplaziertheit der Büste in der anspruchslos-sachlichen Alltagswelt Erwins und



Abb. 10 Antoine Watteau, Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint, 1721, Öl auf Leinwand, Berlin, Schloß Charlottenburg.

Annies zu erkennen gibt, dürfen die Bilder im szenenbildlichen Kontext der altväterlich möbliert vermieteten Kammer realistische Plausibilität für sich in Anspruch nehmen. Dermetonymisierende Effekt verdankt sich ausschließlich den wandelnden Perspektiven und Korrespondenzen, die der Kamerablick des *bewegten* Bildes hervorruft. Das Changieren zwischen den Bedeutungsebenen von gegenständlich plausiblen Vorhandensein und allegorischer Überhöhung wird deutlich im Vergleich zwischen den verschiedenen Einstellungen, die etwa die Antinous-Büste als objektives Detail des Interieurs erfassen oder aber zur Folie des sich rasierenden Erwin verklären.

Bereits Siegfried Kracauer beschrieb in seiner Rezension des Kulturfilms *Die steinernen Wunder von Naumburg* (1932, Regie: Curt Oertel und Rudolf Bamberger) die Verlebendigung statischer Artefakte durch die bewegte Kamera: „Sie [i. e. Oertel und Bamberger] wählen nicht Gegenstände, die in Bewegung befindlich sind, sondern suchen umgekehrt ruhende Dinge durch die bewegte Kamera zu erschließen. [...]. Indem nämlich der Blick im Film so gelenkt wird, daß er die Gestalten und Gruppen immer wieder auf anderen, geschickt ausgesuchten Wegen umfahren muß, beginnt allmählich der

Figurenreichtum zu leben. [...]. Die Stifter [die berühmten Standbilder im Westchor des Doms, Anm. MB u. StZ] werden zu handelnden Personen, [...] und alle Kompositionen verwandeln sich in Gebilde, deren Wirklichkeitsnähe erregt.²³

In der Metonymisierung von Elementen des Szenenbildes durch den bewegten Blick liegt ein grundsätzlicher Unterschied zur Traditionslinie der klassischen Kunst, auf deren Praktiken der „Bilder im Bild“ eine filmszenographische Konzeption wie die der Wohnungsepisode in *Menschen am Sonntag* aufbaut. Das Offenhalten der Interpretationsalternativen ist bei der attributiven Verwendung von Statuen oder Gemälden im statischen Bild der Aufmerksamkeit und dem Interesse des Betrachters geschuldet. In einem klassischen Portrait wie etwa Bronzinos Bildnis des Ugolino Martelli in Berlin (ca. 1535/40) präsentiert sich der vornehme Florentiner Humanist im Hof des Familienpalazzos. Im Hintergrund links ist die dort tatsächlich vorhandene, traditionell Donatello zugeschriebene, Marmorskulptur des *David Martelli* zu sehen. Ihre attributive Dimension entfaltet die Statue nicht nur als Kennzeichen des Familienanwesens und -kunstbesitzes, sondern vor allem in ihrer Funktion als patriotische Identifikationsfigur für Florenz, die die Darstellung Martellis als *puer senex* im Sinne des portraitierten Auftraggebers attributiv kommentiert.²⁴ Können so rezeptionsästhetisch auch unterschiedliche Bedeutungsaspekte in den Vordergrund gestellt werden, bleiben die Relationen der Elemente des Portraits doch in der von Bronzino formalästhetisch schlüssig angelegten Komposition dieselben. Das gilt auch für Werke, in denen die Charaktere und Handlungen der dargestellten Personen mittels ganzer Reihen von Bildern der gezeigten Raumausstattung, die in ihrer Zusammenstellung und Präsentation den zeit-typischen Usancen entsprechen, kommentiert werden. Sie sind die direkten Ahnherren der in *Menschen am Sonntag* verfolgten Strategie: Stiche wie das vierte Blatt aus William Hogarths *Marriage à la Mode*, in dem u.a. der als Kind zum Kastraten veredelte Sänger, der die Morgentoilette der Dame musikalisch accompagniert, vor einem Gemälde mit dem Raub des kindlichen Ganymed zu sitzen kommt (Abb. 9),²⁵ oder Watteaus *Ladenschild des Kunst-*

händlers Gersaint von 1721, ein Verkaufsraum voller Gemälde, unter denen etwa die Darstellung der außerehelichen Affäre von Mars und Venus ein etwas zweifelhaftes Licht auf das Paar wirft, das, wenn auch ohne das Bild zu beachten, direkt vor ihm stehengeblieben ist (Abb. 10).²⁶

Heimat (1938)

Im Gegensatz zu *Menschen am Sonntag*, der sein Vexierspiel mit Großaufnahmen von Starphotos und deren Einbeziehung in die Handlung, mit der forcierten Perspektive von Erwins Rasur hinter der Antinous-Büste dem aufmerksamen Zuschauer offen vor Augen stellt, wird die Metonymisierung von figurativen Details des Szenenbildes in Carl Froelichs *Heimat* von 1938 ausschließlich unterschwellig wirksam. Die durch diese Technik kommunizierten Botschaften fügten sich gut in die Strategien versteckter weltanschaulicher Normvermittlung – gern im räumlich wie zeitlich distanzierten Handlungsrahmen –, die von der nationalsozialistischen Filmpolitik nach dem Mißerfolg der expliziten Propagandafilme der Jahre nach 1933 verfolgt wurden.



Abb. 11 Heimat, 00:26:29.

Erzählt wird die Geschichte Magda von Schwartzes (Zarah Leander), die 1885 nach acht Jahren in der Fremde als gefeierte Sängerin Maddalena dall'Orto in ihre Heimatstadt, die in der Kontraktion aus Meiningen und Ilmenau prototypische kleine deutsche Residenz Ilmingen, zurückkehrt. Im Mittelpunkt der

Handlung steht die Auseinandersetzung der verlorenen Tochter mit ihrem wertkonservativen Vater, dem Oberst a. D. Leopold von Schwartz (Heinrich George), die zusätzlich belastet wird durch das Wiedersehen mit dem unterdessen zum Bankdirektor in Ilmingen reüssierten von Keller (Franz Schafheitlin), mit dem Magda einst im fernen Berlin (!) ein uneheliches Kind zeugte und der sich nun als Erpresser herausstellt. Die Versöhnung mit dem Vater und das endgültige Heil der Rückkehr in die Heimat ermöglicht – durch seine betrügerischen Bankgeschäfte vor dem Ruin stehend und eines der widrigsten Probleme als *deus ex machina* zerschlagend – der sich selbst richtende von Keller.²⁷



Abb. 12 Heimat, 00:36:29.

Der Tonfilm des baldigen Reichsfilmkammerpräsidenten Froelich, der auch in den Zarah-Leander-Filmen *Es war eine rauschende Ballnacht* (1939) und *Das Herz der Königin* (1939/40) Regie führen sollte,²⁸ wurde am 25. Juni 1938 im UFA-Palast in Danzig, das damals als Freie Stadt noch nicht zum Reich gehörte, uraufgeführt, am 1. September des Jahres dann auch im Berliner UFA-Palast am Zoo. Die Kamera führte Franz Wehmayr, den Schnitt besorgte Gustav Lohse. Für die Bauten zeichneten Franz Schroedter und Walter Haag verantwortlich.²⁹ *Heimat* wurde sowohl in Deutschland als auch in Italien mit Preisen bedacht und erhielt die Prädikate *Künstlerisch wertvoll* und *Staatspolitisch wertvoll*, womit die Lustbarkeitssteuer bei Vorführungen entfiel. Aufgrund seiner handwerklichen und dramaturgischen Brillanz, der schauspielerischen Leistung eines Heinrich George oder Paul Hörbiger und nicht zuletzt durch den

Starkult um die singende Diva Zarah Leander erfreut sich der von den nationalsozialistischen Filmstrategen nicht zu unrecht als staatspolitisch wertvoll kategorisierte Film bis heute einer gewissen Popularität.

Das Szenenbild des Wohn- und Arbeitszimmers Leopold von Schwartzes folgt nicht wortwörtlich, aber im Gestus getreu der detaillierten Szenenanweisung der Filmvorlage, Hermann Sudermanns gleichnamigem Drama von 1893:³⁰ „Scenerie: Wohnzimmer im Hause des Oberstleutenant Schwartz. – Bürgerlich altmodische Ausstattung: Im Hintergrunde links eine mit weißen Gardinen verhängte Glasschiebetür, durch die man ins Speisezimmer blickt, daneben die Korridortür, hinter der die Treppe sichtbar ist, die zum oberen Stockwerk emporführt. – In der rechten abgeschrägten Ecke ein weißverhangenes Fenster, von einer Epheulaube umgeben. Links Thür zum Zimmer des Oberstleutenants, Stahlstiche biblischen und patriotischen Inhalts in schmalen, rostigen Goldrahmen, Photographien, militärische Gruppen darstellend, und Schmetterlingskästen an den Wänden. Rechts über dem Sofa zwischen andern Bildern das Porträt der ersten Frau Schwartzes – jung, reizvoll, in der Tracht der sechziger Jahre. Hinter dem Sofa ein altmodisches Zylinderbureau, vor dem Fenster ein Tischchen mit Nähzeug und Handnähmaschine. Zwischen den Thüren des Hintergrundes eine altmodische Standuhr. In der linken Ecke eine Säule mit Makartbouquet, davor ein Tischchen mit einem kleinen Aquarium. – Links vorne ein Ecksofa mit einem Pfeifenschränkchen dahinter, dann Ofen mit einem ausgestopften Vogel darauf, hinter dem Ofen ein Bücherschrank mit der Büste des alten Kaisers Wilhelm.“³¹

Die Anweisung zielt auf eine detailreiche Ausstattung im leicht antiquiert wirkenden Einrichtungsgeschmack der Gegenwart, die im Sinne des Bühnenbildes des Naturalismus umzusetzen war. Für die Szenenbildner des Films von 1938 ging es damit um die Rekonstruktion von Interieurs des späten 19. Jahrhunderts, die in den Räumen im Haus des Obersts a. D., vielleicht abgesehen vom Treppenhaus, sehr realistisch und historisch erstaunlich genau ausfiel. Wie bereits für das Bühnenbild Sudermanns vorgesehen, gehört eine Vielzahl von Bildwerken zur

Ausstattung des Wohn- und Arbeitszimmers. Unter den Gemälden und Stichen an den Wänden sind Portraits zu erahnen, vielleicht ein Reitergefecht sowie ein Reiterbildnis. All diese Kunstwerke kommen jedoch stets verschattet und unscharf ins Bild wie auch die großzügig verstreuten Kleinplastiken, darunter eine Büste und eine Statuette auf dem Schreibsekretär, die auch bei einer Großaufnahme des davorsitzenden Vaters nicht näher zu identifizieren sind.³²

Um so auffallender ist die etwa siebzig Zentimeter hohe, offensichtlich bronzene Statuette eines bärtigen Militärs mit Schirmmütze in hohen Stulpenstiefeln und weitem pelzverbrämten offenen Mantel. Sie tritt zum ersten Mal prominent in der Szene in Erscheinung, in der Domorganist Heffterdingk, ein alter Vertrauter Magdas (Paul Hörbiger), deren Vater beschwört, sich auf ein Treffen mit der Tochter einzulassen.³³ Die Szene eröffnet mit dem Rücken Schwarzes, der gegen ein mit schweren Stores verhängtes Fenster gekehrt monologisiert. Sich umwendend wandert er an verschiedenen Stühlen vorbei und bleibt schließlich für geraume Zeit mit hinter dem Rücken verschränkten Armen stehen, um den sitzenden Organisten, der rechts mit Kopf und Schultern ins Bild kommt, zu belehren, die Weltkarriere seiner Tochter als Sängerin imponiere ihm nicht; er sei bereit, Magda zu treffen, aber keineswegs unter ihrer Bedingung, darauf zu verzichten, Rechenschaft für ihren Fortgang aus Ilmingen und ihr Leben in der Fremde zu fordern.

Genau zwischen Schwartze und dem Organisten plaziert der Blick der Kamera die Statuette in ostentativer Eindringlichkeit (Abb. 11). Sie steht auf einem kleinen Tisch mit Schmuckdecke vor einem Pfeiler, dessen profilierte Ecken zusammen mit den beiden an ihm befestigten renaissancestischen Wandbranchen mit je einer Gaslampe die Plastik hervorhebend rahmen, während die auf ihr spielenden Lichtreflexe zusätzliche Aufmerksamkeit auf das Bildwerk lenken. An dieser Konstellation – die Statuette akzentuiert zwischen den beiden Männern – wird sich in den gut anderthalb Minuten bis zum Ende der Szene nichts mehr ändern. Schwartze setzt sich,³⁴ Gegenschnitte zeigen den Organisten, aber erst in den letzten Momenten – Heffterdingk ist aufgestanden

– intensiviert eine Großaufnahme der beiden Köpfe dramatisch die Klimax des Gesprächs.

Der Fokus der Kamera liegt auf den Darstellern; der Hintergrund ist daher weniger scharf, wodurch die Tiefenstaffelung des vom Bildausschnitt erfaßten Raumes in drei Ebenen (Akteure – Tischchen mit Kleinplastik und Pfeiler – Hintergrund mit Wand, Fenstern, einer Topfpflanze und einem Gemälde) zum zweidimensionalen Tableau verflacht, das die Statuette nach vorn zwischen die Diskutanten bringt.



Abb. 13 Heimat, 00:36:43.

Die Statuette ist in attributiv charakterisierender Funktion dem Vater zugeordnet. Die Korrespondenz verstärken die Ähnlichkeit in Standmotiv und Kopfwendung, der gepflegt gestutzte kurze Vollbart beider Figuren, das Detail des offenen Mantels der Statuette und des offenen Rocks Schwarzes. Der entscheidende Effekt liegt jedoch im Dialog der Körperhaltungen. Der Oberst a. D. – in pensioniertem Zivil – steht zwar in gestraffter Pose vor dem Organisten, gestützt durch die hinter dem Rücken verschränkten Arme, doch wird die imposante Attitüde durch das behagliche Embonpoint des Ruheständlers erheblich abgeschwächt. Die Statuette in der Würdeformel des Denkmals, die schlank aufgerichtete Gestalt des uniformierten Militärs in zwar bequemer, doch energischer Positur, macht sich nun allerdings nicht etwa als Gegenbild geltend, sondern fungiert als Korrektiv, das – für den Zuschauer kaum bemerkbar – die Schwachpunkte in der Haltung Schwarzes ausgleicht und seine Erscheinung militärisch rektifiziert. Die Wirkung der

metonymisch in Szene gesetzten Statuette ist der angestrebten Auraübertragung klassischer Bildpolitiken vergleichbar.

Diesen Befund untermauern die erneuten Indienstnahmen der Kleinplastik im weiteren Verlauf des Films. Zu Beginn der Szene mit der Wiederbegegnung von Schwartz und Magda, in deren Verlauf die anfänglich unbeugsame Selbstgerechtigkeit des Patriarchen durch die Freude des Vaters über die wiedergefundene Tochter gebrochen wird,³⁵ kommt die Statuette nur flüchtig als ein Detail unter anderen im Interieur des Zimmers ins Bild. Mit befangener Miene betritt Magda den Raum und sieht sich um.³⁶ Der Vater folgt, eine Lampe tragend, dicht hinter ihr und geht an der Tochter vorbei ins Off. Schnitt: seine Beklemmung hat sich gelöst; in Halbtotale steht Schwartz aufrecht und ehrfurchtgebietend im Zimmer – neben ihm die Statuette des Militärs, die als einziges visuell wirksames Detail des Interieurs seine Pose wie im Gespräch mit Heffterdingk korrigiert und intensiviert.³⁷ Im Gegenschnitt durchstreift Magda, nun gerührt lächelnd, den Raum. Die Statuette kommt wieder ins Bild, Magda schenkt ihr einen wie mitleidig flüchtigen Blick – und wirft achtlos ihren Pompadour auf das Postamenttischchen (Abb. 12).³⁸ Schnitt auf den Vater, der nun – wenige Sekunden später! – beziehungslos und in bemerkenswert weiter Entfernung zur Plastik steht; ein Gegenschnitt auf Magda; ein weiterer erneut auf den Vater, der sich jetzt wieder in ähnlicher Relation zur Statuette wie zu Beginn befindet, jedoch langsam und haltsuchend in einen Sessel niedersinkt: sein Widerstand ist gebrochen.³⁹ Schnitt auf Magda; sie eilt zu ihrem Vater, der – entfernt – neben dem Tischchen mit der Statuette sitzt. Die suggestive Korrespondenz zwischen Schwartz und der Plastik ist aufgehoben; Magda wirft sich dem Vater zu Füßen und legt ihren Kopf in seinen Schoß (Abb. 13); der Dialog wird in Großaufnahme erfaßt, die die Statuette ausschließt. Die Schwester tritt ins Zimmer; ein Gegenschnitt auf den Vater zeigt ihn wieder stehend neben der Bronze, die noch einmal deutlich attributiv aktiviert wird, aber seine verlegene Haltung während der freudigen Begrüßung der Schwestern partizipiert nicht mehr an der Aura seines Attributs; er weiß nicht wohin mit seinen Händen. Kurz darauf – offensichtlich

ist jedoch einige Zeit verstrichen – verlassen alle drei glücklich das Zimmer, wie die Kamera von der Diele aus zeigt.

Die Dramaturgie der Szene, in der der Dialog eine ganz untergeordnete Rolle spielt, verläßt sich ganz auf die Interaktion des (stummen) Agierens der Protagonisten mit dem Szenenbild. Wiederholungen von Konstellationen mit kleinen, aber signifikanten Veränderungen der Relationen zwischen Schauspielern und Requisiten kommunizieren die Wiederannäherung und Versöhnung von Vater und Tochter. Magda ist dabei die einzige Figur, die im gesamten Film die Statuette ansieht: mit einem flüchtigen Blick und dem despektierlichen Wurf ihres Handtäschchens verschiebt sie das metonymische Potential des Miniaturstandbilds von der allegorischen auf die Ebene des Zimmerschmucks. In der Szene am nächsten Morgen – der Vater frühstückt, spricht dann mit Magda – streift der Kamerablick die Bronze nur flüchtig und unsignifikant als eine der vielen Kleinplastiken des Interieurs,⁴⁰ und selbst als Schwartz ins Zimmer eilt und Pistolen holt, um Keller als den Vater ihres unehelichen Kindes zu zwingen, die Tochter zu heiraten, kommt sie lediglich kurz ins Bild.⁴¹



Abb. 14 Heimat, 01:23:22.

Erst gegen Ende des Films wird die rektifizierende Funktion der Plastik ein drittes und letztes Mal aktiviert. In der dramatischen Auseinandersetzung, in der Schwartz seine Tochter vor die ehrenrettende Alternative Hochzeit oder Tod stellt, steht der Oberst a. D. schwer atmend und mühsam seine Rede formulierend, die rechte Hand nervös auf dem

Pistolenkoffer, neben dem prominent ins Bild gesetzten aufrechten Militär (Abb. 14), bevor ein Gegenschritt auf Magda eine Sequenz einleitet, deren akzelerierendes Geschehen durch schnelle Schnitte zwischen den Schauplätzen und Großaufnahmen strukturiert wird. Es sind nur wenige Sekunden, aber der unterschwellige Effekt ist durch die vorhergehenden Metonymisierungen der Statuette um so wirkungsvoller.⁴²

Bei dem Miniaturstandbild im Ilminger Arbeitszimmer von 1885 handelt es sich um eine verkleinerte Kopie des 1901 enthüllten Denkmals des Prinzen Albrecht von Preußen in Berlin-Charlottenburg (Abb. 15). Ein 74,3 cm hohes Vergleichsstück aus Privatbesitz legt es nahe, daß auch für das Szenenbild von *Heimat* eine Ladenbronze der Friedrichshagener Firma Gladenbeck verwendet wurde.⁴³ Sehr ähnlich erscheinen die Plinthen, und beide Reduktionen weisen dieselben Abweichungen zum Original auf: der Säbel fehlt, und von der Reitpeitsche in der rechten Hand des Prinzen blieb nur der Schaft.

Das Albrecht-Denkmal am Beginn der Schloßstraße vor dem Charlottenburger Schloß wurde am



Abb. 15 Eugen Boermel und Conrad Freyberg, Denkmal des Prinzen Albrecht von Preußen, 1901, Bronze, Berlin-Charlottenburg.

14. Oktober 1901, dem 29. Todestag des Geehrten, eingeweiht. Es war eine Gemeinschaftsarbeit des Begas-Schülers Eugen Boermel und des Malers und Bildhauers Conrad Freyberg, „[d]em fürstlichen Reiterführer und ritterlichen Prinzen, in Unterthänigkeit und treuer Verehrung gewidmet von seinen Kameraden.“⁴⁴ Die Sockelreliefs mit der Darstellung der Gefechte von Frénois (31. August 1870) bzw. Orgères-Loigny (2. Dezember) gehen auf Freyberg, einen Regimentskameraden Albrechts im Deutsch-Französischen Krieg, als Augenzeugen zurück.⁴⁵ Den Guß besorgte die Firma Gladenbeck, bei der auch die Reduktionen erhältlich waren.

Die repräsentative Kleinbronze eines preußischen Militärs fügt sich gut in das gehobene bürgerliche Ambiente des Schwarzeschen Arbeitszimmers und das Garnisonsmilieu des wohl mitteldeutschen Ilmingen, das sich in vielen Szenen des Films forschpreußisch gibt. Trotzdem stellt sich die Frage, warum unter den unzähligen denkbaren Alternativen gerade der eher unbekanntere Prinz Albrecht gewählt wurde anstelle eines Moltke oder Roon, Bismarck oder gar eines Kaisers Wilhelm, wie ihn die Szenenanweisung der Bühnenvorlage vorsah. Konnte vielleicht auch ein Berliner Publikum das Charlottenburger Denkmal wiedererkennen und darin einen gewissen Reiz finden, so dürfte der Prinz doch selbst 1938 nur intimeren Kennern der Hagiographie Alt-Preußens und des „Zweiten Reiches“ vertraut gewesen sein.

Tatsächlich finden sich in der Biographie Albrechts nur wenige Anhaltspunkte, die eine Wahl nahelegten.⁴⁶ Der Sohn Königin Luises und jüngster Bruder Kaiser Wilhelms wurde 1809 geboren; seine militärische Karriere krönte er als Oberkommandierender der preußischen Kavallerie. Ein Moment, das an *Heimat* erinnert, ist seine Rolle als preußischer Exponent in der Hauptstadt eines deutschen Kleinstaats, ging er doch nach der Scheidung von Marianne, Prinzessin der Niederlande, und dermorganatischen Neuvermählung mit der nicht hoffähigen Rosalie von Rauch nach Dresden, wo für ihn Schloß Albrechtsburg errichtet wurde. Zudem vertrat der Prinz das „alte“ Preußen. Zwar bestand er darauf, trotz seines fortgeschrittenen Alters an den Einigungskriegen gegen Österreich und Frankreich teilzunehmen, aber bereits auf einem Auge erblindet

ereilte ihn am 16. Juni 1871 ein erster Schlaganfall – am Tag des siegreichen Einzugs der Reichsgründer in Berlin. Wie Oberst a. D. von Schwartz, der sich nur schwer mit den gesellschaftlichen Umbrüchen der neureichsdeutschen Gegenwart, für die seine Tochter das beste Beispiel liefert, abfinden kann, war auch Albrecht ein Vertreter der alten Ordnung.

Viel wahrscheinlicher – wenn auch keinesfalls näherliegend für den zeitgenössischen wie heutigen Zuschauer! – ist es jedoch, in der Wahl Albrechts für die virtuos in Szene gesetzte Statuette eines Militärs eine Hommage der Filmemacher an den Autor der Bühnenvorlage zu sehen. Zur Zeit, als Hermann Sudermanns Schauspiel von 1893 für Froelichs Film adaptiert wurde, war der dramatische Ruhm des zehn Jahre zuvor verstorbenen Autors schon lange verblaßt. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg hatte die Theaterkritik die Krone des Naturalismus unbestritten Gerhart Hauptmann zuerkannt. Erfolgreich und populär waren hingegen seine späteren Prosawerke, darunter vor allem die vier *Litauischen Geschichten* von 1917. Sudermann wurde 1857 in Matzicken im Memelland geboren, seinerzeit ostpreußisch und heute zu Litauen gehörig. Rein zufällig war es auch das Litauische Dragonerregiment Nr. 1, dessen Chef Prinz Albrecht von Preußen war und das dessen Namen weiterführte. Und so verweilt in der vielgelesenen (und 1939 von Veit Harlan verfilmten) Erzählung *Die Reise nach Tilsit* aus den *Litauischen Geschichten* der Held Anas Balczus vor einer Mauer, „[...] auf der ein Zettel klebt:

JAKOBSRUH

Heute 4 Uhr

Großes Militärkonzert

Ausgeführt von der Kapelle

des litauischen Dragonerregiments

Prinz Albrecht

Und darunter steht alles gedruckt, was sie spielen werden.“⁴⁷

Sollte diese Deutung zunächst etwas weit hergeholt erscheinen, so zeigt sich doch bald, daß

Froelich und seine Szenenbildner eine ausgesprochene Vorliebe für Anspielungen hatten, wie sie eher im postmodernen Rhizom der Referenzen eines Peter Greenaway zu erwarten wären.

Im Anschluß an das Gespräch des Vaters mit Organist Heffterdingk gibt Magda auf einem Empfang im Ilminger Schloß zum Entsetzen der anwesenden Honoratiorengattinnen wie zum mild erregten Vergnügen der Herren ein kleines Spontankonzert mit dem frivolen Couplet *Eine Frau wird erst schön durch die Liebe*. Sowohl belustigt als auch angeekelt flieht die Sängerin sodann aus dem Saal ins Treppenhaus, wo sich der Fürst dankend von ihr verabschiedet.⁴⁸ Das Treppenhaus bzw. Vestibül ist wie auch alle anderen Räume des weitläufigen Ilminger Schlosses im Gegensatz zum Haus Schwarzes eine irrealer Architektur, die sich in der Kombination von Barock-, Rokoko- und Empire-Elementen konventionellen Konzeptionen des Opern- und Operettenbühnenbildes verpflichtet weiß. Die kurze Verabschiedung wird von einem riesigen Gemälde hinterfangen, das in seiner dramatisch opulenten Formensprache diesem Rahmen vollkommen angemessen ist (Abb. 16). Bei genauerem Hinsehen, vielleicht nur bei Betrachtung eines Standbildes, erweist sich, daß es sich von allen in dieser Schloßumgebung nur möglichen Bildern um eine Kopie nach Rudolf Hennebergs *Jagd nach dem Glück* aus der Berliner Nationalgalerie handelt: ein junger Rittersmann sprengt im wilden Lauf zu Pferd auf schmaler werdendem Holzsteg – der Tod auf einem Rappen dicht neben ihm – über die niedergerittene Gestalt eines jungen Mädchens hinweg der Fortuna auf gläserner Kugel hinterher.



Abb. 16 Heimat, 00:31:57.

Obwohl sich das 1868 vollendete Hauptwerk Hennebergs – der Künstler war, wie Friedrich Haack noch 1909 konzidierte, eine der „[...] ausgesprochene[n] Begabungen auf dem Gebiete der Erfindung und Komposition [...]“⁴⁹ – auch durch Postkarten-Reproduktionen größerer Bekanntheit erfreute,⁵⁰ darf es doch als fraglich erscheinen, ob vom zeitgenössischen Zuschauer erwartet werden konnte, das von Säulen angeschnittene und halbverschattete Gemälde in der hier äußerst geringen zeitlichen Verfügbarkeit des Filmbildes⁵¹ zu identifizieren. *Die Jagd nach dem Glück* charakterisiert jedoch Magdas Situation in diesen Momenten der Handlung zu passend, um Zufall zu sein.⁵² Zumindest produktionsästhetisch kommentiert Hennebergs metonymisch inszeniertes Gemälde für Froelich und sein Team Magdas Geschichte hier als Glücksjagd, bevor sie am Ende des Films unter den Klängen der Bachschen Matthäus-Passion im gewaltigen Ilminger Dom, dessen durchbrochene Maßwerkspitze die Kamera in einen wolkig immensen Himmel schraubt, tränenvoll umgedeutet wird zur erlösungs-befähigenden Prüfung.⁵³



Abb. 17 Heimat, 00:32:04.

Die Wirkung der Statuette des Prinzen Albrecht im Arbeitszimmer Schwarzes beschränkt sich nicht nur auf ihre unmittelbar kommentierende Funktion. Im weiteren Verlauf der Handlung beeinflusst die dort inszenierte Korrespondenz – unbewußt – auch die Wahrnehmung weiterer Bildwerke. Das betrifft zunächst die Plastiken im Treppenhaus des Schlosses. Nach der Verabschiedung vom Fürsten am Kopfende der kurzen Treppe trifft Magda ihr zu

Füßen Domorganist Heffterdingk, der ihr von der Unterredung mit dem Vater berichtet (Abb. 17).⁵⁴ Zu den Sprechenden gesellen sich die Rokoko-Sphingen der Treppendekoration, die für diesen Schwellenort mit feinem Gespür für die Konventionen absolutistischer Architektur gewählt wurden, sich jedoch in den verspiegelten Wänden als Teil des operettenhaften Gestus‘ des Schlosses unreal vervielfältigen. Die Plastiken wiederholen wohl frei – vielleicht nach Photographien modelliert? – die 1755 geschaffenen Marmorskulpturen Georg Franz Ebenhechts in Sanssouci.⁵⁵ Vor dem Hintergrund des wieder-gegebenen Gesprächs mit dem Vater, dessen durch die Albrecht-Statuette rektifizierte unbeugsame Haltung dem Zuschauer noch in Erinnerung ist, bei Magdas

resignierendem: „Sie haben also nichts erreicht. Es war alles ein Irrtum“, wandeln sich die Sphingen zum Memento der Vergelichkeit. Ihr kokettes Lächeln wird zum Grinsen, zur Reminiszenz an das soeben vorgetragene leichtfertige Liedchen, die graziöse Haltung läßt nur noch die entblößten Brüste hervorstechen: *vanitas vanitatum*.



Abb. 18 Heimat, 01:13:46.

Diskreditierend wirft das reduzierte Prinz-Albrecht-Monument seinen langen Schatten schließlich auch auf die Kleinplastiken in der Wohnung des einstigen Verführers und nunmehrigen Erpressers Keller.⁵⁶ Nachdem ihn Bankkunden, deren Einlagen er veruntreut hat, bedrängt haben und die vermeintlich vermögende Magda seinen erpresserischen Heiratsantrag abgelehnt hat, stürzt Keller in seine Wohnung, um der Haushälterin Anweisungen zu geben. Das

erste und einzige Detail, das im Vorraum ins Bild kommt, ist eine marmor- oder gipsweiße Statuette der Venus Kallipygos (Abb. 18). Die *Venus aux belles fesses* ist auf einem Säulchen direkt vor einem Spiegel plaziert, der das entdeckende Umschreiten der Skulptur pragmatisch verkürzt und die reizvolle Rückseite der Göttin bequem auch für den flüchtig Vorbeieilenden zugänglich macht.⁵⁷ Walter Benjamin, der nicht umsonst notierte: „Mündung des Interieurkapitels: Eintritt des Requisites in den Film“,⁵⁸ beschreibt im *Passagen-Werk* den *Schwelzenzauber* „[...] im Interieur der Bürgerwohnung. Stühle, die eine Schwelle, Photos[,] die den Türrahmen flankier[en], sind verkommene Hausgötter[,] und die Gewalt, die sie zu beschwichtigen haben, trifft uns noch heute mit den Klingeln ins Herz. [...]. Wie alle magische Substanz ist auch diese wieder irgendwann, als Pornographie, in den Sexus herabgesunken.“⁵⁹ Im Falle Kellers wortwörtlich: die erotische hellenistische Venus ist als einer der Benjaminschen *Penaten* zum schlüpfrigen Nippes geworden. Im Lichte der Handlung wird die Statuette so nicht nur als abgesunkenes Kulturgut des Bourgeois bloßgestellt, sondern sie definiert antizipierend, wie das folgende Interieur zu verstehen sei.



Abb. 19 Heimat, 01:14:03.

Die spezifische sozialräumliche Hülle des – fensterlosen – Kellerschen Wohnzimmers erscheint denn auch in gründerzeitlicher Opulenz unter Verwendung reicher Textilien und Exotika wie einem Eisbärfell und mindestens zwei orientalischen Tischchen (Abb. 19). Die Atmosphäre ist jedoch nicht plüschig-bürgerlich mit preußisch-militärischen

Schaustücken wie bei Oberst a. D. von Schwartz, sondern schwül und entspricht einem Einrichtungsgeschmack, der in der Literatur des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts stets als gerade noch oder bereits nicht mehr *männlich* bezeichnet wird. So heißt es über die Wohnung des Spions und Erpressers (!) Eduardo Lucas in Arthur Conan Doyles *Adventure of the Second Stain* von 1904: „[...] every detail of the apartment, the pictures, the rugs, and the hangings, all pointed to a taste which was luxurious to the verge of effeminacy.“⁶⁰ Der 1912 positiv geschilderten Figur Lord John Roxtons in *The Lost World* desselben Autors gelingt es nur durch das ostentative Ausstellen von dezidiert *männlichen* Attributen wie Jagd- und Sporttrophäen die Balance zu halten, die „[...] a general impression of extraordinary comfort and elegance with an atmosphere of masculine virility“ gewährleistet.⁶¹

So spielt zwar auch bei Keller „[...] das Arbeitszimmer des Hausherrn [...] irisierend in das Gemach eines persischen Scheichs hinüber“,⁶² aber die Balance des Akzeptablen ist durch das Fehlen anerkannter männlicher Embleme gestört. Unter den Kunstwerken findet sich mit der Kauernden die verkleinerte Kopie einer weiteren antiken Venus auf einem karyatidenförmigen Guéridon an der Rückwand des Raumes, darüber ein großformatiges Gemälde, von dem nur die untere Hälfte zu sehen ist. Dargestellt ist eine ruhende Venus, Nymphe oder Ariadne, der Oberkörper entblößt, umgeben von Amoretten. Ein Pantherfell bedient signifikant den *Luxuria*-Topos. Am prominentesten erscheint jedoch die wohl bronzene Statuette eines Jünglings auf dem Schreibtisch, die – wie die übrigen Kunstwerke – ihren Besitzer als ästhetisch gebildeten Connoisseur zu charakterisieren versucht.⁶³ In der Unterredung Schwarzes mit Keller – der Oberst schickt sich an, den Vater seines unehelichen Enkelkinds zur Heirat zu zwingen, und stößt zu seiner Überraschung auf keinerlei Widerstand des berechnenden Kellers – ist, abgesehen von den Großaufnahmen, nun immer entweder das Gemälde oder die Jünglingsstatuette im Bild.

Die Ähnlichkeit zwischen den attributiv sich geltend machenden Kleinbronzen im Zimmer Schwarzes bzw. Kellers legt dem Zuschauer unterschwellig einen Vergleich nahe, in dem die zuerst suggestiv etablierte

Interpretation der Albrecht-Statuette die Wahrnehmung der später vorgeführten Plastik pervertiert. Beide Figuren entsprechen dem traditionellen männlichen Körperideal des *orthos*: hoch aufgerichtet garantiert der freie Stand Stärke und Integrität.⁶⁴ Unter dem erinnerten Eindruck der militärisch gestrafften Gestalt des uniformierten Albrecht wandelt sich jedoch der bewegt klassische Kontrapost des nackten Jünglings vom Ideal des freien Stands des männlichen Körpers zur schlaff-schwülen Haltung des Haltungslosen.

Kellers Wohnzimmer ist noch einmal Schauplatz der Handlung, als sich der betrügerische Bankdirektor seiner unmittelbar bevorstehenden Verhaftung durch den Selbstmord entzieht.⁶⁵ Die Kunstwerke sind hier von der Blickregie zurückgedrängt, aber die letzte Einstellung, die Keller noch einmal im definierenden Bezugsrahmen seines Zimmers zeigt, sieht ihn im gehetzten Gespräch mit der Haushälterin am Schreibtisch mit der Jünglingsstatuette⁶⁶ – nur etwa vierzig Sekunden, nachdem der Zuschauer in dieser elaboriert mit der finalen Auseinandersetzung von Vater und Tochter zusammengeschnittenen Passage Schwarze wiederum mit dem attributiven Albrecht präsentiert bekommen hat.⁶⁷

Den zeitgenössischen Zuschauern waren derlei Allusionen vertraut: „Frau Regine kannte den Raum bereits mit den prächtigen Nachbildungen des Adoranten, des Diskuswerfers und des Dornausziehers. Überraschend war ihr beim ersten Besuch dieses Arbeitszimmers erschienen, daß hier nur die vollendetsten Nachbildungen von Jünglingsfiguren waren, während so manches Herrenzimmer ganz andere Darstellungen bevorzugte.“⁶⁸ Zu letzteren gehörten Kunstwerke wie die Venusstatuetten oder das Gemälde Kellers, in den Gründerjahren bevorzugt Praxitelisches im Stil der Knidischen Aphrodite, Tanagra-Terrakotten sowie Satyr- und Nymphen-Gruppen für den gewagteren Geschmack.⁶⁹ In der Wohnung des Schurken Keller oszilliert die pornographische Codierung der Kunstwerke zwischen der aggressiven Heteronormativität des Verführers und der müden Wollust des homosexuellen Schwächlings: eine *coincidentia oppositorum*, die den Praktiken der Diffamierung inhärent ist.⁷⁰

Hälfte des Lebens (1984/85)

Trägt in *Heimat* die metonymische Indienstnahme antiker Venusstatuen zur Stigmatisierung des delinquenten Bankdirektors bei, so werden antike Skulpturen in der DEFA-Produktion *Hälfte des Lebens* zu autonomen Protagonisten und sinnlich-narrativen Elementen der Handlung.⁷¹ Der Film, der seinen Titel mit dem eines der bekanntesten Gedichte Hölderlins gemein hat,⁷² entstand 1984 unter der Regie von Hermann Zschoche nach einem Drehbuch von Christa Kožik und feierte am 18. April 1985 seine Premiere.⁷³ Geschildert werden zehn folgenreiche Jahre aus dem Leben Friedrich Hölderlins zwischen 1796 und 1806. Im Zentrum stehen die tragische Liebe Hölderlins (Ulrich Mühe) zur Bankiersgattin Susette Gontard (Jenny Gröllmann) sowie der Kampf des Dichters um Anerkennung seiner schriftstellerischen Bestrebungen. Nach dem frühen Tod Susettes, der Diotima des *Hyperion*, von dem sich Hölderlin nicht wieder erholt, und dem Scheitern seiner Pläne quälten ihn starke Depressionen, die ihn in die Psychose und schließlich im Alter von 36 Jahren zur Einweisung in eine Tübinger Irrenanstalt führen sollten.⁷⁴ Für das Szenenbild zeichnete Dieter Adam verantwortlich.⁷⁵



Abb. 20 Hälfte des Lebens, 00:24:56.

Nachdem Hölderlin in der Silvesternacht 1795/96 Anstellung als Hauslehrer bei der Bankiersfamilie Gontard in Frankfurt am Main findet, entwickelt sich in den folgenden Wochen und Monaten eine immer inniger werdende Beziehung zur Gattin des Hausherrn. Während Hölderlin Susette aus seinen Werken vorliest und sie an deren Entstehungsprozeß teilhaben

läßt, vermittelt sich dem Zuschauer die wachsende Zuneigung der beiden zueinander ausschließlich über die Blickwechsel der prospektiv Liebenden. Die körperliche Annäherung zwischen Hölderlin und Susette beginnt zunächst zaghaft während eines Sommeraufenthaltes.⁷⁶ Ermuntert durch Susette, die, ihm gegenüberstehend, gerade einen Apfel in zwei Hälften zerschnitten hat, referiert Hölderlin eine verkürzte Version des antiken Androgynie-Mythos¹, wie er etwa von Aristophanes in Platons *Gastmahl* vorgetragen wird.⁷⁷ Ursprünglich zweigeschlechtlich und durch göttliche Strafe geteilt, sei der Mensch seither auf der Suche nach seiner anderen Hälfte.

Die dezidiert erotisch konnotierte antike Geschichte und die anschließende Einführung des Schriftstellers und Gelehrten Johann Jakob Wilhelm Heinse (Rolf Hoppe)⁷⁸ bilden die Overtüre der folgenden Szene. Gemeinsam mit Heinse, den Susette – wohl mehr an den Zuschauer als an Hölderlin gerichtet – als den „berühmte(n) Autor des *Ardinghello*“⁷⁹ vorgestellt hatte, der Seniorin Gontard und dem Hausmädchen Marie Rätzer besucht das Paar eine Galerie mit Werken antiker Plastik, die im Kontext des Films ort- und namenlos bleibt.⁸⁰ In der

des *Ardinghello* über die „Kunst der Alten“ und beschwört die kanonischen Hauptwerke einer klassizistisch-akademischen Antikenbegeisterung herauf, die an ihrem Ende zum unbeachtet verstaubten Gips des Antinous bei Emil und Annie führen sollte: die Venus Medici bzw. Capitolina, Torso und Apoll vom Belvedere und den Fechter Borghese.⁸¹ „Warum ist der Torso schön [...], warum unsere Venus? Weil sie in höchster Vollkommenheit menschlicher Kraft im freudigen Genuß ihrer Existenz sich befinden. Warum Apollo, warum der Fechter?“⁸²

Die Vervollständigung des Museumsraumes mit den von Heinse erwähnten Statuen bleibt dem Zuschauer überlassen. Heineses aus dem Bildraum gerichteter Blick und die Aufzählung der nicht sichtbaren Figuren aktivieren den Zuschauer – auch ohne Kenntnis der architektonischen Gegebenheiten der Rotunde –, die von der Kamera erfaßte Statuenreihe nach dem eingangs vorgeführten Aufstellungsprinzip um die apostrophierten Plastiken zu ergänzen.⁸³ Ein Fechter befand sich allerdings zu keiner Zeit unter den in der Berliner Rotunde präsentierten Antiken.⁸⁴ Heinse zielt vielmehr auf die Enzyklopädischkeit einer



Abb. 21 Hälfte des Lebens, 00:25:09.



Abb. 22 Hälfte des Lebens, 00:25:17.

deutlich erkennbaren Rotunde des Alten Museums in Berlin flanierend, gibt Heinse den *cicerone* zur Kunst des Altertums. Der auf die Gruppe fokussierte Kameraschwenk eröffnet in der Eingangssequenz den Blick auf drei Statuen in den Interkolumnien der Rotunde, denen Heinse keine weitere Beachtung schenkt (Abb. 20). Stattdessen referiert er in der annähernd wortgetreuen Übernahme einer Passage

Abgußsammlung, die Evokation eines *musée imaginaire*, dessen architektonische Koordinaten die klassizistische Formensprache der Rotunde des Alten Museums bilden. Das Zusammenspiel von Kamera- und Sprache entfaltet genügend Suggestivkraft, den als realen Drehort gewählten, sogar anachronistischen Museumsraum Schinkels von 1830 bilddramaturgisch überzeugend in die Handlung

zu integrieren.

In der nächsten Einstellung sehen wir Hölderlin vor einer Venus im Typ der Kapitolinischen stehen und diese intensiv betrachten (Abb. 21).⁸⁵ Dann ein Schnitt, und Susette wird vor dem Postament einer Statue Apolls gezeigt, ihr Blick führt allerdings nach links oben aus dem Bild hinaus (Abb. 22).⁸⁶ Sich von den Statuen langsam abwendend, treffen sich erstmals die Blicke der Liebenden, und wir erfahren, *welcher* Skulptur Susettes intensives Interesse galt. Am Kopf beginnend, tastet die Kamera langsam die Statue eines Dionysos ab, und nicht, wie nach den Ausführungen Heinses und durch Susettes Standpunkt vor dem inschriftlich bezeichneten Postament zu erwarten wäre, die eines Apoll. Die Kamerafahrt endet auf Höhe der Hüfte (Abb. 23 + 24).⁸⁷ Der sich anschließende Disput zur Nacktheit und Freigeistigkeit zwischen Heinse und der Seniorin Gontard bricht die auf Hölderlin und Susette bezogene erotisch aufgeladene Stimmung.

Durch Kameraführung und Blickrichtung wird die sich beginnende körperliche Anziehung der beiden

Die Wahl einer Dionysosstatue statt des von Heinse beschworenen Apoll erlaubt zwei Lesarten. Vermutlich rechneten Regisseur und Szenenbildner damit, daß ein archäologisch nicht geschultes Publikum während der raschen Abfolge der Filmbilder die kognitive Leistung nicht vollbringen könne, sowohl die Inschrift des Postamentes („APOLLON“) zu entziffern als auch die dann gezeigte Statue als Dionysos zu identifizieren und darin einen Widerspruch zu erkennen. Die Wahl der Skulptur wäre demnach allein durch ihre ästhetischen Qualitäten und ihre Nacktheit – die Statue des Apoll, vor dessen Postament Susette steht, ist als Musagetes bekleidet – determiniert. Eine zweite Lesart rekurriert auf das vorangegangene Gespräch über die Androgynie. Zielt das Streben der Menschheit gemäß der antiken Sage allein auf die Wiedervereinigung und körperliche Verschmelzung von *andrós* und *gynaikós* ab, so bietet gerade die Figur des Dionysos in ihrer hermaphroditischen Körperlichkeit die passende Folie, vor der sich die Liebe zwischen Susette und Hölderlin visualisieren



Abb. 23 Hälfte des Lebens, 00:25:22.

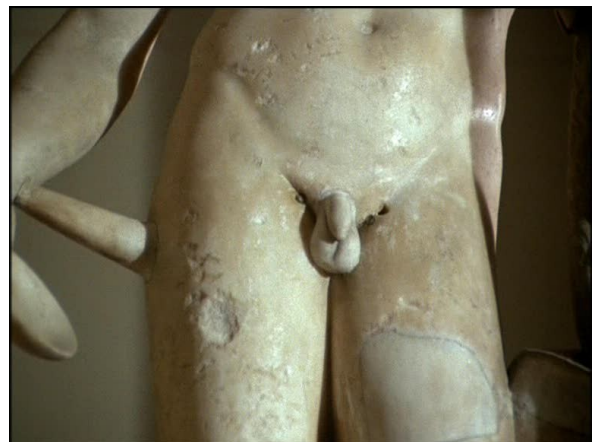


Abb. 24 Hälfte des Lebens, 00:25:30.

in der Projektion auf die nackten Körper antiker Statuen klassizistisch-kongenial visualisiert. Der direkte Blick auf die sich schamhaft mit den Händen bedeckende Venus ist allerdings nur dem beim Betrachten der Skulptur gezeigten Mann, Hölderlin, gestattet. Susettes erotische Betrachtung des sich in völliger Nacktheit präsentierenden Dionysos wird hingegen indirekt durch die Kamerafahrt nachvollzogen, die den subjektiven Blick lediglich impliziert.

läßt: „Ihm [Dionysos], dem reinsten Grundton und Mittelpunkt dieses gestalterischen Schwarmes, wurde eine Schönheit zugebracht, zu deren vollem Ausdruck männliche und weibliche Formen gemischt werden mussten. So entstand der wunderbare Typus unbestimmter, zielloser Seligkeit, dessen tiefster Zug (wie bei der Aphrodite) eine leise Sehnsucht ist.“⁸⁸

Die Pantheon-Episode erweist sich als bildsprachliche Schlüsselszene, in deren Folge Susette mit der Venus gleichgesetzt wird. Die über die antike

Nacktheit transportierte Erotik entlädt sich nach einem kurzen Intermezzo in Rousseauscher Naturidylle⁸⁹ schließlich im Schlafzimmer Hölderlins.

Als im weiteren Verlauf des Films das Liebesverhältnis der beiden entdeckt wird, verliert der Dichter seine Hauslehrerstelle im Hause Gontard. Hölderlin ist gezwungen, sich anderweitig um Anstellung zu bemühen, und geht nach zahlreichen Rückschlägen ins postrevolutionäre französische Ausland. Als Chiffre für Frankreich dient das im Kontrast zum altväterlichen Frankfurt kompromißlos antikisierende Schloß Charlottenhof in Potsdam, unter dessen Pergola Hölderlin den Töchtern eines großbürgerlichen Hauses Unterricht erteilt.⁹⁰ Nachdem die Mädchen den Tisch verlassen durften, rennen sie die Treppe hinunter in den Garten (Abb. 25).⁹¹ Während Hölderlin in subjektiver Kameraführung ihnen nachschaut, sind die Rückansichten zweier Antikenachbildungen auf den Treppenwangen im Gegenlicht zu sehen: der Florentiner Apollino⁹² und die Klio aus der sogenannten Lykomedesgruppe. Die beiden Bronzeabgüsse entstanden um 1830 und gehören zum originalen Bestand Charlottenhofs.⁹³ Die Figuren nehmen hier das bereits für die Pantheon-Szene beschriebene Prinzip der Gleichsetzung von Hölderlin und Susette mit männlicher und weiblicher antiker Plastik auf. Bei der Lykomedesgruppe aus der Sammlung Friedrichs II. handelt es sich zwar um eine genuin barocke Komposition Lambert Sigisbert Adams unter Verwendung antiker Fragmente, die für die Neuaufstellung im Berliner Alten Museum von Christian Daniel Rauch zu einem Musenensemble

umrestauriert worden war,⁹⁴ ihre Wirkung entfaltet die – bekleidete! – Figur der Klio innerhalb der Szene jedoch als einzelne Antike unabhängig von diesem sammlungshistorischen Hintergrund. Durch das Material Bronze wird hier der positiv konnotierte sinnliche Eindruck, den die marmornen Skulpturen der Rotunde eingangs vermittelten, ins Gegenteil verkehrt. Auf den Wangen der Treppe, die die lebhaften jungen Mädchen in ihren wehenden weißen Directoire-Kleidchen hinuntereilen, zeichnen sich die dunklen Figuren in ihrer Unbewegtheit wie Schattenrisse vor dem Hintergrund des blühenden Gartens ab und kommentieren die angespannte Seelenlage Hölderlins. Seine immer dominanter werdenden Wahnvorstellungen kulminieren in der darauffolgenden Szene in einer eindringlichen Albraumsequenz, in der sich dem Dichter die hoffnungslose Beziehung zu Susette in einem statuarischen Pandämonium offenbart. Schloß Charlottenhof, der *siamesische* Traum des Kronprinzen Friedrich Wilhelm (IV.), wird zum Ort des Traumas Hölderlins.⁹⁵

Der kurzen Einleitung, in der Hölderlin unruhig im Bett liegt,⁹⁶ schließt sich die Phantasmagorie an.⁹⁷ Eine unter antiken Architekturtrümmern und Schutt liegende Venus von Milo führt in die Szene ein (Abb. 26). Susette als gebrochene, versehrte Venus rekurriert erneut auf den Museumsbesuch, wobei die ursprüngliche Venus im traditionellen Typus der Kapitolinischen hier durch den epochemachenden melischen Fund von 1820 ersetzt wird.⁹⁸ Kann die Kapitolinische Venus den ästhetischen Idealen der Zeit



Abb. 25 Hälfte des Lebens, 01:07:08.



Abb. 26 Hälfte des Lebens, 01:07:33.

Hölderlins zugeordnet werden, zeigt die Wahl der Venus von Milo eine für das 20. Jahrhundert charakteristische Verschiebung des Schönheitsideals hin zum fragmentierten Körper.⁹⁹ In den Werken Salvador Dalís wird die Ikone des Louvre zum surrealen Fetisch überhöht: „Machen Sie sich Akkumulationen eines einzigen besessen machenden Bildes wie der Venus von Milo zunutze, um eine Wahnvorstellungen erzeugende Struktur zu erhalten, die imstande ist, beim Betrachter irgendein konkretes Bild, gleich welcher Art, hervorzurufen.“¹⁰⁰

Dalís *Toréador hallucinogène*¹⁰¹ von 1969/70 (Abb. 27) führt dieses Prinzip eindringlich vor Augen.



Abb. 27 Salvador Dalí, *Toréador hallucinogène*, 1969/70, Öl auf Leinwand, St. Petersburg / Florida, The Salvador Dalí Museum.

In einer Drehung von links nach rechts aufsteigend bewegt sich die Venusfigur der Bildoberfläche zeitlupeartig entgegen und scheint den Bildrahmen verlassen zu wollen. Die obsessive Wiederholung des versehrten weiblichen Körpers, dessen prominentestes Charakteristikum die unterhalb der Schultern glatt abgetrennten Arme sind, in Kombination mit den sie umgebenden Fliegen und die auf den Betrachter gerichtete Dynamik lassen die spanische Stierkampfarena wie auch den Schuttberg

in Hölderlins Traum zum Schauplatz einer Freudschen Apokalypse werden. Mit Blick auf die Genese der mit antiken Fragmenten operierenden Albtraumsequenz in *Hälfte des Lebens* muß auffallen, daß in der DDR Anfang der 1980er Jahre eine verspätete, doch um so intensivere Rezeption der Schriften Sigmund Freuds einsetzte.¹⁰² So widmete sich Franz Fühmann, dessen Ungarn-Tagebuch von 1973 den Titel *Zweiundzwanzig Tage oder die Hälfte des Lebens* trug, seit Mitte der 70er Jahre Traumbuchprojekten, die in Auszügen 1985 posthum als *Dreizehn Träume* veröffentlicht wurden. 1982 erschienen mit dem von Fühmann und Dietrich Simon herausgegebenen Spektrum-Band *Trauer und Melancholie* erstmals Aufsätze Freuds für ein DDR-Publikum.¹⁰³

Die Kamera in *Hälfte des Lebens* wandert langsam über die Venus von Milo und die sie umgebenden antiken Kapitelle und Säulenfragmente, dann ein Schnitt, und wir sehen Hölderlin zwischen den antiken Trümmern umherirren (Abb. 28).¹⁰⁴ Im Vordergrund und von ihm unbemerkt steht nun wieder eine Kapitolinische Venus, deren Arm- und



Abb. 28 *Hälfte des Lebens*, 01:07:43.

Handhaltung der Hölderlins entgegengesetzt ist. Der wie abwehrend sich geltend machende Gestus der *Venus pudica* befördert im Zusammenspiel mit Hölderlins unstill suchendem Blick den Eindruck der Unerreichbarkeit trotz räumlicher Nähe.

Zur Charakterisierung der Traumsequenz wird hier erstmals im Film die Zeitlupe eingesetzt, deren „groteske Verlangsamung natürlicher Bewegungen“, die als „eigentümlich schwebende, überirdische wirken“, sich, wie Rudolf Arnheim konstatierte, „für

Halluzinationen und Gespenster [...] wundervoll verwenden“ lasse.¹⁰⁵ Das nun folgende komplexe Bildgeschehen ereignet sich in wenigen Sekunden und wird durch schnelle Schnitte rhythmisiert. Hölderlin läuft hinter die Kapitolinische Venus, dann ein Schnitt, und wir sehen in Großaufnahme, wie Susettes Gesicht, das unter einem dünnen weißen Stoff verborgen lag, – von Hölderlin? – enthüllt wird (Abb. 29).¹⁰⁶ Schnitt: Hölderlin irrt umher.¹⁰⁷ Schnitt: vor einem umgestürzten Kompositkapitell liegt eine mit dünnem weißen Stoff bedeckte anthropomorphe Gestalt, deren Bewegungen sich unter dem Tuch erahnen lassen (Abb. 30).¹⁰⁸ Schnitt zur Großaufnahme: läßt sich unter dem Tuch anfangs noch eine Bewegung ausmachen, ist der Körper im Moment des Aufdeckens zu Stein geworden; nachdem Hölderlin, ein Pygmalion der Inversion, das versteinerte Gesicht Susettes – oder ihr marmornes Portrait? – berührt hat, tritt dennoch gut katholisch Blut aus der Wange (Abb. 31).¹⁰⁹ Schnitt: Hölderlin schmeißt sich auf den Boden und steckt sich in ekstatischer Verzweiflung eine Handvoll Steine in den Mund – Krisis des Wahns und Klimax der surrealen Inszenierung.¹¹⁰



Abb. 29 Hälfte des Lebens, 01:07:48.

Die konzeptuellen Quellen für diesen in *Hälfte des Lebens* visualisierten Albtraum finden sich im Werk des Dichters. Unter der Vielzahl der Evokationen einer als traumatisch fragmentiert erfahrenen Antike, des *Steinhaufens des Altertums*, wie es bereits auf der ersten Seite des *Hyperion* heißt,¹¹¹ sei an einen Passus aus *Der Neckar* erinnert: „[...] Auch möcht ich / Bei Sunium oft landen, den stummen Pfad /

Nach deinen Säulen fragen, Olympion! / Noch eh der Sturmwind und das Alter / Hin in den Schutt der Athenertempel / Und ihrer Gottesbilder auch dich begräbt / [...].“¹¹² Hölderlins Herumirren zwischen den statuarischen Trümmern, denen sich Susette anzuverwandeln scheint, wirkt in diesem Sinne wie ein Echo der Verse aus *Diotima*: „Ach! Und da, wie eine Sage, / Jeder frohe Gott mir schwand, / Da ich vor des Himmels Tage / Darbend, wie ein Blinder, stand, / Da die Last der Zeit mich beugte, / Und mein Leben,



Abb. 30 Hälfte des Lebens, 01:07:52.



Abb. 31 Hälfte des Lebens, 01:08:02.

kalt und bleich, / Sehned schon hinab sich neigte / In der Toten stummes Reich: / Wünscht ich öfters noch, dem blinden / Wanderer, dies Eine mir, / Meines Herzens Bild zu finden / Bei den Schatten oder hier.“¹¹³ Wenn Hyperion am Ende des programmatischen letzten Briefes im 1797 veröffentlichten ersten Band des gleichnamigen Romans Bellarmin von seiner Wanderung mit Diotima

zu berichten weiß: „Ich stand nun über den Trümmern von Athen, wie der Ackersmann auf dem Brachfeld“,¹¹⁴ so gibt die wüste Landschaft der Torsi im Film zu verstehen, daß hier kein neues Aufsprießen nach kulturell-natürlicher Ruhephase zu erhoffen sei. Hatte Diotima Hyperion getröstet: „Der Künstler ergänzt den Torso sich leicht,“¹¹⁵ so mißlingt dem Künstler Hölderlin eine solche rekonstruierende Heilung. Im Griechenland der Alten sprangen „[d]ie Marmorfelsen des Hymettus und Pentele [...] hervor aus ihrer schlummernden Wiege, wie Kinder aus der Mutter Schoß, und gewannen Form und Leben unter den zärtlichen Athener-Händen.“¹¹⁶ Unter den fiebernden Händen Hölderlins aber wird die lebendige Form der gontardschen Diotima zu Marmor, verwandelt sich die Geliebte in das Simulacrum einer toten Antike. „Wie das Saitenspiel der himmlischen Muse über den uneinigen Elementen, herrschten Diotimas stille Gedanken“ – im Athen des *Hyperion* – „über den Trümmern“¹¹⁷ – im Trümmerfeld des Altraums wird aus der Stille ein (blutendes) Verstummen.



Abb. 32 Büste Susette Gontards / Jenny Gröllmanns, 1984, Gips und Papiermaché, Potsdam, Filmmuseum.

Für die in den Kalksteinbrüchen von Rüdersdorf bei Berlin gedrehte Szene hat sich in der Sammlung des Filmmuseums Potsdam nicht nur die blutende Gips-Papiermaché-Büste Susette Gontards respektive Jenny Gröllmanns erhalten (Abb. 32),¹¹⁸ sondern auch eine Zeichnung Dieter Adams, die als erste Ideenskizze zum Filmprojekt entstand (Abb. 33). Ein zugehöriges Beiblatt erläutert: „Hälfte des Lebens! Flucht Hölderlins nach Südfrankreich (Susette zwischen Rudimenten der Antike) Kalksteinbruch

Rüdersdorf“.¹¹⁹ In der Mitte des Vordergrundes der Zeichnung liegt eine bekleidete weibliche Figur, die sich an ein Säulenfragment lehnt und farblich auch mit diesem materiell verschmilzt. Ihr gegenüber steht aufrecht und in zaghafter Schrittbewegung eine ebenfalls bekleidete männliche Figur. Steil aufragende, scharf geschnittene Erdwände, die im oberen linken Bildfeld den Blick auf einen blauen Himmel freigeben, hinterfangen die beiden Gestalten. Neben drei grünen zypressenartigen Gewächsen am linken Bildrand beherrschen architektonische Trümmer, die antike Ruinenlandschaften evozieren, den Entwurf. Das Blatt steht kompositorisch in enger Beziehung zur Sequenz mit der liegenden Figur vor dem umgestürzten Kapitell,¹²⁰ auch wenn die Zeichnung Adams statt des Kapitells – Reminiszenz an frühklassizistische Grabmale? – noch einen Säulenstumpf vorsieht. Die Ideenskizze bereitet summarisch vor, was sich im realisierten Szenenbild des Rüdersdorfer Hymettos durch Detailreichtum auszeichnen wird. Trotzdem klingt die surreale



Abb. 33 Dieter Adam, Entwurfszeichnung zur ersten Altraumsequenz in *Hälfte des Lebens*, 1984, Bleistift, Feder und Pastell auf Papier, Potsdam, Filmmuseum.

Grundstimmung der Szene in der Zeichnung an. Die im Film durch Schnitt und Kameraeinstellung meisterhaft komponierte Metamorphose Susettes zur Statue ist in der Zeichnung Adams schon vollzogen: hier ist Susette bereits Teil der leblosen antiken Trümmerlandschaft.

Bedient sich in der Zeichnung die Pose der liegenden Figur Vorbildern wie der Ariadne in den vatikanischen Sammlungen,¹²¹ so erinnert das Motiv des umgestürzten Kompositkapitells im Film an eine

Zeichnung Maarten van Heemskercks mit Kapitell und Kolosseum aus dem römischen Zeichnungsbuch.¹²² Neben der Übernahme konkret zu benennender Kunstwerke wie der Venus von Milo und der Kapitolinischen Venus greift das Szenenbild im Entwurf wie in der Ausführung damit auf tradierte Bildformeln zurück, deren surreales Potential erst durch die filmische Inszenierung nutzbar gemacht wird. Kaum zufällig läßt die faltenreich verhüllte Figur im Film ebenso an Giorgio de Chiricos In-Szenesetzen der Ariadne auf verschiedenen seiner Bilder denken wie an Christian Daniel Rauchs Grabmal der Königin Luise im Charlottenburger Mausoleum.

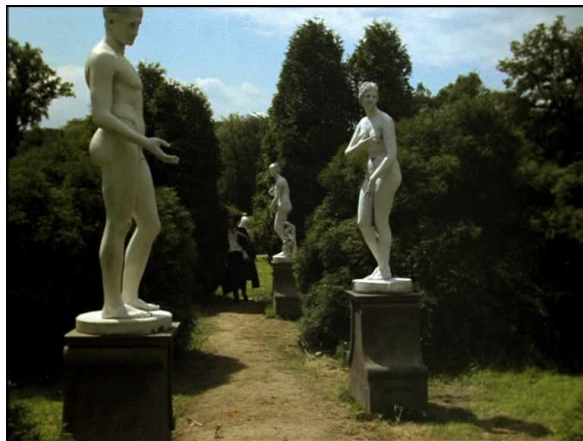


Abb. 34 Hälfte des Lebens, 01:10:33.

Nach Erhalt der Nachricht, Susette liege im Sterben, irrt Hölderlin im Wahn ziellos durch Wald und Gebirg,¹²³ um sich schließlich in einem Park wiederzufinden, in dem er nach den Traumschrecknissen in klassischer Landschaft eine weitere Vision, nun im klassizistischen Garten, durchlebt. Zu beiden Seiten eines kaum befestigten Weges begegnen auf hohen barockisierenden Postamenten erneut antike Statuen: zu Hölderlins Linken im Hintergrund eine sitzende weibliche Figur in Rückansicht,¹²⁴ dann eine Venus Medici, gefolgt von einer Kapitolinischen – allerdings ohne die charakteristische Stütze –, zu seiner Rechten eine Kopie wohl des Florentiner Idolino (Abb. 34).¹²⁵ Die Aufstellung der Statuen mit ihrer Gedrängtheit und dem wechselständigen Rhythmus entlang des Weges ist kaum mit historischen Präsentationsprinzipien von Gartenplastik vereinbar. Zudem irritiert der an Dalís *Akkumulationen* erinnernde ikonologische Pleo-

nasmus der Venusfiguren, der den klassischen Usancen widerspricht.¹²⁶ Das Ensemble entstand für den Film im Park des Schlosses Wiesenburg südwestlich von Potsdam. Die Abgüsse der Statuen lieferte wohl eine sächsische Firma, die ihre Formen aus dem Kontingent der Dresdner Abguß- und Antikensammlung geschöpft haben dürfte.¹²⁷

Hölderlin erblickt die Statuen im Sonnenlicht und läuft zielstrebig, offensichtlich ein bestimmtes Objekt fokussierend, der Kamera entgegen.¹²⁸ Er bleibt stehen, und es folgt ein weiterer venerischer Traum.¹²⁹ Von einem durchsichtigen feuchten Stoff spinnwebartig überzogen, vor dunklem Himmel in grünes



Abb. 35 Hälfte des Lebens, 01:10:48.

Licht getaucht wird eine Figur durch die sich langsam drehende Kamera in starker Untersicht in Bewegung versetzt (Abb. 35). Die Kamera tastet den Körper der Statue vom Kopf bis zu den Füßen ab. Schnitt: Hölderlin kniet vor der eben noch verhüllten, nun aber der bedrohlichen Maskerade enthobenen Skulptur (Abb. 36),¹³⁰ bei der es sich um eine Kopie der Venus Celestis bzw. Urania aus den Florentiner Uffizien handelt, die die *Akkumulation* der Venusstatuen bereichert.¹³¹

Kameraeinstellung, Schnitt und Blick des Protagonisten zitieren die oben beschriebene Dionysos-Sequenz im Alten Museum,¹³² die Wirkung ist jedoch der ursprünglichen diametral entgegengesetzt. Während die als Blick Susettes zu lesende Kamerafahrt im Museum die sinnlich-erotische Stimmung der Szene aufnahm, verleiht der wahnhaft Blick Hölderlins nun der Himmlischen Venus eine bedrohliche, morbide Lebendigkeit. Wird in der ersten

Albtraumsequenz der lebende Körper zu Stein, so wird hier das tote Material im Zusammenspiel von Szenenbild und Kamerafahrt zum Leben erweckt: die Statue mutiert zu einem sich bewegenden Leichnam – und gemahnt an Kracauers metonymisierte Naumburger Stifter, zu denen die bereits zitierte Kulturfilm-Rezension bemerkt: „Es fehlte nicht viel, und sie wandelten wie erweckte Schläfer umher.“¹³³ Der vor der Venus niedergesunkene Hölderlin antizipiert das nahe Ende Susettes, die Dichter und Zuschauer wenig später in schweißnassen hauchdünnen Gewändern auf ihrem Sterbebett erblicken werden.¹³⁴

In *Hälfte des Lebens* kommentiert so eine ununterbrochene Reihe antiker Statuen die Entwicklung der Liebesbeziehung der Protagonisten: von der sakral überhöhten imaginär musealisierten Plastik in der Rotunde über den bedrohlichen Schatten französischer Bronzen und die versteinerten Torsi der ersten Albtraumsequenz bis hin zu einem Hölderlin, der sich beim Anblick der surrealen Gartenstaffage der Hoffnungslosigkeit seiner klassizistischen Liebe bewußt wird.¹³⁵

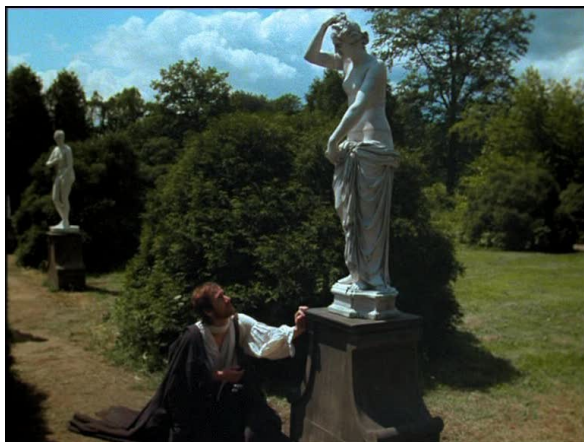


Abb. 36 *Hälfte des Lebens*, 01:10:56.

Von Willy Fritsch zur Venus Celestis

J. K. Rowlings Katzenteller können sich auf eine lange – vordigitale – Tradition berufen, deren Mechanismen hier für lediglich drei Beispiele aus der deutschen Filmgeschichte skizziert werden sollten. Die Ausstattung von Filmräumen mit Gemälden, Photographien, Statuen spiegelt die dekorativen Gegebenheiten realer Interieurs, aktiviert damit jedoch

zugleich im gefilmten Szenenbild einen Vorrat statischer Bilder von den Anfängen des Bildermachens bis in die Gegenwart, die im bewegten Bild des Films fröhliche Urständ feiern.

Das häusliche Intermezzo des so ausgestellt neusachlich dokumentierenden Films *Menschen am Sonntag* von 1930 verhandelt mit kommentierenden Brüchen dieses Verhältnis von alten und neuen Bildern. Keinesfalls sind die alten Bilder dabei lediglich Elemente einer realistische Glaubwürdigkeit heischenden sozialräumlichen Hülle, die der Szenenbildner um die Akteure legt. Der metonymisierende Blick der Kamera durchschießt den Bildraum des Films, um in ständigem Wandel semantische Bezüge zwischen handelnden Schauspielern und den leblosen Subensembles der Statuetten, Öldrucke, Photographien zu knüpfen und zu lösen, deren ikonische Argumentation die handlungsrelevante Notwendigkeit weit hinter sich zurückläßt.

Kann sich eine derartige Bildstrategie einerseits der Praktiken einer vorfilmischen Bildgeschichte bedienen, für die mit Watteau und Hogarth nur zwei Ahnherren benannt werden sollten, so stellt sich zum anderen die Frage nach der Funktionalisierung von Peripherie und Zentrum für die Aussageabsichten des Films. Wenn Freud festhält: „Der Traum ist gleichsam anders zentriert, sein Inhalt um andere Elemente als Mittelpunkt geordnet als die Traumgedanken“¹³⁶, dann läßt sich dieses Prinzip der Verschiebung von seiner Rolle in der Traumarbeit auch auf die bewegten Bildsequenzen des Films übertragen. Die Analyse der semantischen Gewichtung von Vorder- und Hintergrund, Detail und Gesamtbild, ostentativem Handlungsgeschehen und metonymisierender Blickführung wird zur Ginzburgschen Spurensuche,¹³⁷ die das scheinbar Unbedeutende – das Dekor(um)? – in seiner Relevanz herauszustellen sich zur Aufgabe macht. Durfte auch postuliert werden, daß die subversiv-normative Distribution von Botschaften unterhalb der konventionellen melodramatischen Handlungsebene von *Heimat* von den Autoren des Films bewußt kalkuliert wurde, so entfaltet die Verschiebung zentraler Aussagen auf periphere Elemente des Bildgeschehens, wie die Untersuchung der Rolle der Albrecht-Statuette im Arbeitszimmer Schwarzes oder des Kellerschen Interieurs zeigt, ihre

unterschwellige Wirkungsmacht für den Zuschauer im rezeptionsästhetischen Moment.

In *Hälfte des Lebens* schließlich werden die - antiken - Statuen der Interieurs zum Inventar der Hölderlinschen Innenwelt, wenn sich der Dichter als glückloser Pygmalion, dem die griechische Geliebte zunächst als Frankfurter Bankiersgattin in Fleisch und Blut ersteht, in einem Verwirrspiel mit Statuen verirrt, bei dem sich nie klärt, wer wessen Simulacrum ist: ein Spiel, in dem sich freudianische Antikenreferenz¹³⁸ zwischen überhistorischen Pathosformeln und den für den Zuschauer von 1985 bereits massenkulturell klischeeisierten Akkumulationen Dalís mit den Staffagen eines klassizistischen Handlungsraums verbindet.

Endnoten

1. Harry Potter and the Order of the Phoenix, die filmische Umsetzung von 2007 basierend auf Rowling 2003.
2. Als Grundlage der Rowlingschen Konzeption, die etwa die Personen eines Gruppenbildnisses den Gang von Vorbeilenden in einem Treppenhaus beobachten läßt, ist wohl der Topos des verfolgenden Portraits anzusetzen, dessen Blick scheinbar auf den sich bewegenden Betrachter gerichtet bleibt.
3. Foucaults Analyse des Velázquez-Gemäldes bei Foucault 1995, S. 31-45.
4. Der Begriff eingeführt bei Deleuze 1997, S. 27.
5. Siehe hierzu etwa Film als Kunst, 1932 (Arnheim 2002), Albrecht Dürers rhythmische Kunst, 1926 (Panofsky 1998) und On Movies, 1936 (Panofsky 1936). Ein Überblick über den Beginn der kunsthistorischen Filmanalyse bei Meder 2006, S. 77-143.
6. Die Filmdaten hier und im folgenden übernommen von www.filmportal.de/df/1f/Uebersicht,,,,,,,,,F570E1ABDAD841DC8D5B25B0F7737065,,,,,,,,,,,,,html (05. 09. 2009). Zitiert wird mit dem Sigel MaS die restaurierte Fassung von 1997 nach der DVD-Edition DVD 8046, Präsens Film / ZYX Music 2006.
7. Zum Film in der Weimarer Republik siehe etwa Korte 1978, S. 13-89.
8. So nach dem Zwischentitel MaS 00:02:17. Exemplarisch zum filmhistorischen Interesse Norbert Grob, der Menschen am Sonntag im Rahmen seiner Analysen zum Phantasma Stadt / Phantasma Straße bespricht: eine Feier der Großstadt „[...] als Triumph des Momentanen übers Dauerhafte, des ‚Zufälligen übers Planmäßige‘“ / Siodmak und sein Kameramann bleiben dabei stets in Distanz, sie wahren Diskretion gegenüber dem Geschehen, das sie beobachten und festhalten. Nichts wird ausgestellt, nichts über Gebühr betont“ – die Stadt als ein aufregender Erlebnisraum, „[...] wo alles rasch wechselt, wo alles rasch möglich ist – und die Kamera trotz ihrer schwerfälligen Beweglichkeit voller Neugierde all diese raschen Wechsel, all diese neuen Möglichkeiten zu entdecken und aufzudecken sucht.“ (vgl. Grob 2003, S. 59, 70-73; die Zitate S. 71, 72 bzw. 59).
9. Regie: Robert Siodmak, Rochus Gliese (erste Drehtage) und Edgar G. Ulmer (eine Woche); Drehbuch: Billie (Billy) Wilder (nach einer Reportage von Kurt Siodmak), Mitarbeit: Robert und Kurt Siodmak; Kamera: Eugen Schüfftan, Assistentz: Fred Zinnemann, Ernst Kunstmann; Schnitt: Robert Siodmak (?).
10. MaS 00:11:09 – 00:18:50.
11. Abschied, Kaléko 1983, S. 11.
12. So etwa das Gedicht Großstadtliebe aus dem Stenogrammheft (ebd., S. 20).
13. Es ist tatsächlich Annie, die ihr Geld als Mannekin verdient, und nicht Christl, wie in der Literatur häufig zu lesen. Der Wanderfehler beruht u. E. auf einem Lapsus unter den Dramatis personae bei filmportal.de. Die Tätigkeit als Probierfräulein ist im übrigen als prototypisch für eine moderne Alternative zu den traditionelleren Berufsmodellen der Lehrerin, Gouvernante oder Gesellschafterin für eine junge unabhängige Frau zu verstehen.
14. Kaléko 1983, S. 38.
15. So etwa Hermann Kappelhoff zur filmischen Bildidee der Neuen Sachlichkeit: „Die fragmentierende Funktion des Schnitts und die leere Detailfixiertheit des fotografischen Blicks stehen für eine mechanisierte Wahrnehmungsform ein, die zum Vorbild eines ahumanen Auges der Kunst genommen wird.“ (Kappelhoff 2003, S. 127).
16. MaS etwa bei 00:13:44.
17. MaS ab 00:14:00.
18. Der Boucher erstmals ab MaS 00:15:41: zunächst mit Erwin, im Hintergrund das Bett und die Reproduktion darüber. Annie eilt herbei und steht dann, sich ankleidend, vor Bett und Bild. Annie im Bett unter dem Bild am Sonntagmorgen, an dem Erwin vergeblich versucht, sie wachzubekommen (00:19:41 – 00:22:04), ohne das Bild in einem Zwischenschnitt (00:39:07 – 00:39:19), der mit einer Großaufnahme der Zeitung auf dem Nachttisch und den Blick auf den Titel eines (Fortsetzungs?-)Romans von Carl Bulcke eröffnet wird: ... und so verbringst du deine kurzen Tage..., schließlich wiederum ohne Bild am Ende, als Erwin vom Ausflug zurückkommt und sich Annie aus dem Bett quält (01:10:44 – 01:12:16). Bouchers Ruhendes Mädchen erfreute sich auch in realen Wohnungen aufgrund der mild pornographischen Note, die durch den kunsthistorischen Geltungsanspruch gut abgesichert wurde, einer dauerhaften Beliebtheit und taucht auch in DEFA-Szenenbildern erstaunlich häufig auf: so etwa in Berlin, Ecke Schönhauser (1956/57, Regie: Gerhard Klein) zur

- Charakterisierung West-Berliner bourgeoiser Schurkendomizile oder in Goya (1970/71, Regie: Konrad Wolf) als zu kopierendes Werk eines vorbildlichen Alten Meisters innerhalb des akademischen Curriculums.
19. MaS 00:17:01 – 00:17:30.
 20. MaS 00:44:00 – 00:46:01.
 21. Ein Überblick zur Rezeptionsgeschichte des Kapitولينischen Antinous bei Haskell u. Penny 1998, S. 143 f., Kat.-Nr. 5; dort auch eine Abbildung der gesamten Statue.
 22. Das Ephemere dieser Ikonostase spiegelt zudem, wie angemerkt sei, die instabile, institutionell kaum abgesicherte Beziehung des modernen Paares.
 23. Kracauer 1999, S. 562.
 24. Vgl. etwa Redslob 1964, S. 232 f.; Grosshans 1996, S. 23; oder Grosshans u. Asmus 1998, S. 346 mit einer Abbildung des heute Antonio oder Bernardo Rossellino zugeschriebenen Davids.
 25. Vgl. zu Hogarths Technik des Ausstellens von Analogien zu tradierten formalen wie inhaltlichen Schemata in didaktischer Absicht Busch 1993, S. 248 ff.
 26. Vgl. die Ausdeutung bei Börsch-Supan 2000, S. 19-27 mit Hinweisen zur Traditionslinie. Bezeichnenderweise bauen die Gemälde – Kopien alter Meister –, die nach Ergänzung des ursprünglich korbogenartig abschließenden Bildes zum rechteckigen Galerieformat hinzugefügt wurden, keine signifikanten Korrespondenzen zu den Figuren vor bzw. unter ihnen auf.
 27. Die Filmdata im folgenden übernommen von www.filmportal.de/df/03/Uebersicht,,,,,,,,,B454D5148FC74001B5A01F4C47A30939,,,,,,,,,,,,,html (05. 09. 2009). Zitiert wird mit dem Sichel H die DVD-Edition von 2003 Black Hill Pictures GmbH, Bestell-Nr. 9916295.
 28. Carl August Hugo Froelich (1875-1953), bereits in den 20er Jahren einer der herausragendsten deutschen Regisseure, wird 1933 Mitglied der NSDAP und steht ab demselben Jahr an der Spitze des Gesamtverbandes der Filmherstellung und Filmverwertung. 1937 zum Professor ernannt, steigt er im Juni 1939 zum Reichsfilmkammerpräsidenten auf. Heimat wurde von Froelichs Tonfilm-Studio in Berlin-Tempelhof – 1924 als Henny Porten-Froelich Produktion GmbH gegründet – im Auftrag der UFA produziert. Zu Biographie und Filmographie vgl. www.filmportal.de/df/56/Uebersicht,,,,,,,,,AF360DDB231C48168439117C467BB5DD,,,,,,,,,,,,,html (05. 09. 2009).
 29. Franz Friedrich Herbert Schroedter (1897-1968) stattete seit 1920 eine Vielzahl von Filmen aus, darunter Cyankali (1930) und die Froelich-Filme Der Choral von Leuthen (1932/33) und Es war eine rauschende Ballnacht mit Zarah Leander (1939). Der 1898 geborene Walter Haag arbeitete in allen seinen Filmen von 1932-39 mit Schroedter zusammen. 1939/40 schuf er die Bauten für den Froelich-Leander-Film Das Herz der Königin, 1953 das Szenenbild für die Thomas-Mann-Verfilmung Königliche Hoheit. Vgl. zu beiden Szenenbildnern die Filmographien bei www.filmportal.de.
 30. Die Adaption der Vorlage lieferten Otto Ernst Hesse und Hans Brenner für das Drehbuch von Harald Braun.
 31. Sudermann 1893, S. 7. Im Gegensatz zum Film spielen alle vier Akte im selben Bühnenbild.
 32. H 00:42:27. Vgl. auch das entsprechende Standphoto Eugen Klagemanns, das die zitierte DVD-Edition als Cover-Illustration verwendet.
 33. H 00:26:11 – 00:28:06.
 34. H 00:26:55.
 35. H 00:34:16 – 00:37:53.
 36. H ab 00:35:47 – die Kamera sieht sie von außen durch die Balkontür eintreten, dann Gegenschnitt: Blick auf die Eintretende vom Zimmer aus.
 37. H 00:36:07.
 38. H 00:36:28.
 39. H 00:36:35.
 40. H 00:41:05 – 00:43:13.
 41. H 01:08:52 – 01:09:51.
 42. H 01:23:21 – 01:23:26.
 43. Vgl. AK Ethos und Pathos 1990, S. 50 f., Kat.-Nr. 35 (Sibylle Einholz) mit Abb. auf S. 50. Die Firma entstand 1857 mit der Übernahme der Königlichen Bildgießerei durch Hermann Gladenbeck und siedelte 1887 nach Friedrichshagen bei Berlin um. Der Gründer starb 1918; 1926 mußte die Gladenbeck AG Konkurs anmelden. Wilhelmische Ladenbronzen dürften zur Zeit von Heimat problemlos im Kunsthandel erhältlich gewesen sein.
 44. Zitiert nach der rückseitigen Sockelinschrift. Um 1900 häuften sich die Denkmalaufträge für Boermel (darunter auch der für den Sigismund der Siegesallee). In Zusammenarbeit mit Freyberg schuf er bereits 1895 eine Silberstatuette Wilhelms I. Vgl. zum Bildhauer ebd., S. 47, sein Sigismund-Denkmal S. 47-50, Kat.-Nr. 33, 34.1 und 34.2 (Uta Lehnert); sowie Thieme u. Becker, Bd. 4 (1910), S. 204 f., s. v. Börmel, Eugen (P. Kühn).
 45. Vgl. zu Freyberg ebd., Bd. 12 (1916), S. 443, s. v. Freyberg, Conrad.
 46. Vgl. ADB, Bd. 45 (1900), S. 741 f. (B. v. Poten); sowie Zeidler u. Zeidler 1995.
 47. Sudermann 1898, S. 32.
 48. H 00:31:45 – 00:32:03.
 49. Haack 1909, S. 252, eine Abbildung des Gemäldes ebd., S. 250, Abb. 192. Vgl. zu Henneberg – zeitlich dichter an Heimat – Thieme u. Becker, Bd. 16 (1923), S. 391 f., s. v. Henneberg, Rudolf (Hans Vollmer).
 50. Ein koloriertes Exemplar des Dresdner Verlags Stengel & Co. online unter www.zeno.org/Bildpostkarten/M/Stengel+Gem%C3%A4lderepros/Berlin,+Alte+Nationalgalerie/Henneberg,+Die+Jagd+nach+dem+Gl%C3%BCck (18. 08. 2009).
 51. Zur Sukzession der Einstellungen und zeitlichen Verfügbarkeit des Filmbildes vgl. etwa Rothschild 2006, S. 52-61.
 52. Dahingestellt sei die Frage, ob dem Gemälde während der Konzeptions- und Entwurfsphase des Films eine längere visuelle Verfügbarkeit zugeordnet worden war.
 53. Während im übrigen das gotische Schiff ein gemalter Prospekt hinter dem Studiobau einer barocken Sängertribüne ist, fand für den Domturm der eng an das Freiburger Münster angelehnte neogotische Turm der Münsteraner Lambertikirche Verwendung. Die dort in großer Höhe angebrachten unverwechselbaren Wiedertäuferkäfige kommen selbstverständlich nicht ins Bild.
 54. H 00:32:03 – 00:32:25.
 55. Vgl. Hüneke 2000, S. 112, Nr. 7; gute Abbildungen der Sanssouci-Sphingen etwa bei Kurth 1970, Taf. 128 f.
 56. H 01:13:44 – 01:15:16 / 01:15:48 – 01:16:06. Franz Schafheitlin durfte im übrigen auch die negativen Figuren Metternichs in Bismarck (1940), Lord Kitcheners in Ohm Krüger (1941) oder des Botschafters Schuwalow in Die Entlassung (1942) spielen.
 57. Ein Überblick zur Rezeptionsgeschichte des Originals bei Haskell u. Penny 1998, S. 316-318, Kat.-Nr. 83 mit Abb. Dort auch Belege für die sinkende Wertschätzung der Skulptur im 19. Jahrhundert aufgrund des „indezenten“ Motivs.
 58. Benjamin 2002, S. 296 (I 6,3).
 59. Ebd., S. 283 (I 1a,4).
 60. Doyle 1998, S. 735.
 61. Zur genderspezifischen Kunstausrüstung gehören hier „[s]ketches of boxers, of ballet-girls, and of racehorses [...]“, „[...] a sensuous Fragonard, a martial Girardet, and a dreamy Turner“ (Doyle o. J., S. 82 f.).
 62. Benjamin 2002, S. 282 (I 1,6). In der Einbahnstraße hält Benjamin 1928 fest: „Viel interessanter als der landschaftliche Orient in den Kriminalromanen ist jener üppige Orient in ihren Interieurs: der Perserteppich und die Ottomane, die Ampel und der edle kaukasische Dolch. Hinter den schweren gerafften Kelims feiert der Hausherr seine Orgien mit den Wertpapieren [...]. Dieser Charakter der bürgerlichen Wohnung, die nach dem namenlosen Mörder zittert, wie eine geile Greisin nach dem Galan, ist von einigen Autoren durchdrungen worden, die als ‚Kriminalschriftsteller‘ – vielleicht auch, weil in ihren Schriften sich ein Stück des bürgerlichen Pandämoniums ausprägt – um ihre gerechten Ehren gekommen sind [Conan Doyle, A. K. Green, Gaston Leroux, Anm. MB u. StZ].“ (Benjamin 1984, S. 10).
 63. Die Vorbilder für das Gemälde und die Statuette konnten von den Autoren leider nicht identifiziert werden. Das Gemälde scheint der Salonmalerei des 19. Jahrhunderts anzugehören. Die Bronze ist selbst im Standbild kunsthistorisch nur unsicher zu verorten, ein Werk der Renaissance käme in Frage, doch auch an neoklassizistische Arbeiten um 1900, etwa in der Art Hugo Lederers, wäre zu denken.
 64. Zur griechischen Genese des orthos-Ideals vgl. Sennett 1996, S. 45-84, bsd. 62, 70.
 65. H 01:23:43 – 01:25:23 (in schnellem Wechsel zusammengeschnitten mit der Auseinandersetzung Schwartzemagda).
 66. H 01:24:16 – 01:24:20.
 67. H 01:23:21 – 00:23:26.
 68. Homunkulus (i.e. Robert Weill): Zwischen den Geschlechtern. Roman einer geächteten Leidenschaft. – Leipzig o. J. [1920], S. 76, zitiert nach Sternweiler 1992, S. 75, Anm. 8 (bibliographische Angaben v. d. Verf. korrigiert).
 69. Vgl. Paul 1981, S. 169-172, 174-180.

70. Ein homosexueller Subtext unterliegt auch generell dem Auftreten Kellers, der glänzende Umgangsformen mit einer überkorrekten Rede verbindet – im Gegensatz zu allen anderen Männern, die sich entweder militärisch frisch-forsch oder herzensgut-gemütlich geben (Organist, Korrepetitor, Diener). An dieser Stelle sei auch auf die antisemitischen Untertöne hingewiesen. Während des Balls im Schloß sitzen die hochdekorierten Honoratioren der Garnison um einen Tisch mit kariertes Decke: Marschmusik unterlegt das deftige Gespräch in militärisch flapsig-knapper Sprache der Bierhumpen schwenkenden stämmigen Gestalten, die fast alle weiß-(i. e. hell-)haarig sind. Im Hintergrund schleicht Keller vorbei: schlank, dunkelhaarig, mit Monokel und in Zivil. Grüßend versucht er sich anzunähern und wird nicht beachtet (H 00:55:14 – 00:55:48). In der Szene mit Magda im Büro des – wie sich später herausstellen soll: betrügerischen – Bankdirektors (!), einem prachtvoll vertäfelten gründerzeitlichen Interieur, agiert Keller vor der Folie einer wandfüllenden Weltkarte, die links Afrika und rechts Amerika zeigt; im Zentrum kommen daher beherrschend der Pazifik und die Landmassen von (Ost-)Asien und Nordamerika zu liegen. Die Bedeutung wird nicht ganz klar, doch läßt die ungewöhnliche Kartenform angesichts der kalkulierenden Detailfreudigkeit Froelichs und seines Teams aufmerken (H 00:45:07 – 00:49:57; der Raum nochmals bei 01:01:09 – 01:01:46, als sich die Kunden besorgt nach ihren Einlagen erkundigen).
71. Die Filmdaten hier und im folgenden übernommen von www.filmportal.de/df/b0/Credits,,,,,,,,,D0272A31CF114656B6B28CCA91172A28credits,,,,,,,,,html (13. 09. 2009). Vgl. zudem Habel 2000, S. 227 f., s. v. Hälfte des Lebens. Zitiert wird mit dem Sichel HdL die DVD-Edition von 2007 Icestorm/ Progress Film-Verleih GmbH, Bestell-Nr. 19263.
72. Vgl. Hölderlin 1977, S. 151 f. Wichtige lyrische Bilder des Gedichts werden im Vorspann visualisiert.
73. Kamera: Günther Jaeuthe, Assistenz: Eckhart Hartkopf / Jörg Erkens; Schnitt: Monika Schindler. 1987 wurde der Film unter gleichem Titel auch in der Bundesrepublik mit Erfolg gezeigt.
74. Die zweite Lebenshälfte von 36 Jahren verbrachte Hölderlin nach seiner Entlassung 1807 bis zu seinem Tod 1843 in der Obhut des Tischlerehepaars Zimmer in Tübingen.
75. Dieter Adam (*1931) arbeitete von 1955 bis 1992 als Szenenbildner bei der DEFA und stattete mehr als 60 Filme aus, u. a. die beiden Karl Liebknecht-Filme *So lange Leben in mir ist* (1964/65, R: Günter Reisch) und *Trotz alledem!* (1971, R: Günter Reisch) sowie *Elixiere des Teufels* (1973, R: Ralf Kirsten), *Bürgschaft für ein Jahr* (1981, R: Hermann Zschoche) und *Der Bruch* (1988, R: Frank Beyer). Vgl. die Filmographie unter www.filmportal.de/df/02/Credits,,,,,,,,,B4C289E8965A485498DE4A287969DDFEcredits,,,,,,,,,html (13. 09. 2009).
76. HdL 00:22:45 - 00:23:51.
77. Hölderlin reduziert hier den Mythos auf die alleinige Existenz der Kugelmenschen und verkürzt die ursprüngliche Version von den drei Geschlechtern. Vgl. Platon 2001, S. 55.
78. HdL 00:23:52 - 00:24:40.
79. Zu Entstehung und Rezeption von Heineses Briefroman *Ardinghello* und die glückseligen Inseln (1787) siehe etwa das Nachwort in Heinse 1973, S. 345-379.
80. HdL 00:24:41 – 00:25:45.
81. Zur Rezeptionsgeschichte vgl. etwa Haskell u. Penny 1998, S. 148-151, Kat.-Nr. 8 mit Abb. (Apoll vom Belvedere), S. 221-224, Kat.-Nr. 43 mit Abb. (Fechter Borghese), S. 318-320, Kat.-Nr. 84 mit Abb. (Venus Capitolina), S. 325-328, Kat.-Nr. 88 mit Abb. (Venus Medici).
82. Hier zitiert die Vorlage des Filmmonologs: Heinse 1973, S. 172 f.
83. Für den Zuschauer kommt hier Gombrichs *Et cetera*-Prinzip im Zusammenspiel von Bild und gesprochenem Wort zur Anwendung. Vgl. Gombrich 2002, S. 184 f.
84. Zur Genese des Statuenprogramms im Alten Museum siehe Heilmeyer 2004, S. 1-18; Vogtherr 1997.
85. HdL 00:25:09 - 00:25:17.
86. HdL 00:25:18.
87. HdL 00:25:22 - 00:25:30.
88. Burkhardt 1893, S. 119 f.
89. Als Schauplatz dient hier die Rousseauinsel im Wörlitzer Garten, HdL 00:25:47 – 00:26:28.
90. HdL 01:06:36 – 01:07:06. Eine ähnliche Funktion innerhalb der Bild-Text-Dramaturgie wie der Androgynie-Mythos vor dem Museumsbesuch hat hier die den Mädchen des Hauses referierte Geschichte von der Heimkehr des Odysseus und dem Wiedersehen mit Penelope. Das glückliche Wiedersehen mit Susette wird Hölderlin in seiner „Irrfahrt“ allerdings verwehrt.
91. HdL 01:07:07 – 01:07:11.
92. Zur Rezeptionsgeschichte vgl. Haskell u. Penny 1998, S. 146-148, Kat.-Nr. 7 mit Abb.
93. Vgl. Hüneke 2000, S. 284, Nr. 5 f.
94. Siehe hierzu AK Berlin und die Antike 1979, S. 255 f.; Heres 1980, S. 195 ff. Angemerkt sei, daß die nunmehrigen Museen im Obergeschoß der Museumsrotunde ihren Platz fanden und so in der Pantheon-Szene nicht Gefahr liefen, in den Blick der Kamera zu kommen.
95. zu Charlottenhof als gebauter Siam-Phantasie siehe AK Friedrich Wilhelm IV. 1995, S. 234-236.
96. HdL 01:07:22 – 01:07:31.
97. HdL 01:07:31 – 01:08:09. Zur Struktur und Funktionsweise von Traumsequenzen im Film vgl. allgemein Kracauer 1985, S. 130.
98. Zur Rezeptionsgeschichte vgl. Haskell u. Penny 1998, S. 328-330, Kat.-Nr. 89 mit Abb.
99. Vgl. Schnell 1980.
100. Dalí, Salvador: *I have used...* In: *Art Now II*, 5.310 (1970); hier in der deutschen Übersetzung zitiert nach Dalí 1995, S. 371.
101. Salvador Dalí: *Toréador hallucinogène*, 1969/70, Öl auf Leinwand, 400 x 300 cm, The Salvador Dalí Museum (Morse Charitable Trust), St. Petersburg / Florida, USA.
102. Des ästhetischen Potentials fragmentierter Antiken bediente sich etwa zeitgleich auch Helga Ruppert-Tribian in ihren Collagen zu Gedichten Hölderlins (Ruppert-Tribian 1985, S. 11 u. passim).
103. Trauer und Melancholie. Mit Aufzeichnungen eines Gesprächs zwischen den Herausgebern (Freud 1982). 1984 erschien ein weiterer Auswahlband, herausgegeben von Achim Thom, im Leipziger Reclam-Verlag (Freud 1984).
104. HdL 01:07:42 – 01:07:47.
105. Arnheim 2002, S. 118. Vgl. dazu auch Stiglegger 2006, S. 345-357.
106. HdL 01:07:47 – 01:07:49.
107. HdL 01:07:50 – 01:07:51.
108. HdL 01:07:52 – 01:07:54.
109. HdL 01:07:55 – 01:08:03.
110. HdL 01:08:04 – 01:08:08.
111. Hölderlin o. J., S. 9.
112. Hölderlin 1977, S. 100.
113. Ebd., S. 63.
114. Hölderlin o. J., S. 138.
115. Ebd., S. 131.
116. Ebd., S. 129.
117. Ebd., S. 133.
118. Filmmuseum Potsdam, aus dem Nachlaß Jenny Gröllmanns (frdl. mdl. Mitteilung von Frau Ines Belger, Filmmuseum Potsdam). Unser herzlicher Dank für seine mündlichen Informationen zur technischen Realisierung des „Blutwunders“ gilt ebenso dem Maskenbildner des Films, Herrn Klaus Becker, Potsdam.
119. Bleistift, Feder und Pastell auf Papier, 42 x 29,5 cm (Blatt), 36 x 23,5 cm (Motiv), signiert, datiert u. bezeichnet: DA 84 B 90, Filmmuseum Potsdam, Inv.-Nr. 50/2000/N016 N016/0088.
120. HdL 01:07:52 – 01:07:54.
121. Vgl. etwa Haskell u. Penny 1998, S. 184-187, Kat.-Nr. 24 mit Abb.
122. Das Blatt Heemskercks ausführlich besprochen bei Bartsch 2007, S. 27-38.
123. HdL 01:09:39 – 01:10:33.
124. Es handelt sich wohl um die Dresdner Venus mit Cupido und Psyche (Skulpturensammlung Hm 183). Vgl. Schreiber 2009, S. 490, Kat.-Nr. 213 mit Abb. 64 a u. b auf S. 688.
125. Zur Rezeptionsgeschichte des *Idolino* vgl. Haskell u. Penny 1998, S. 240 f., Kat.-Nr. 50 mit Abb.
126. Ikonologisch vergleichbar sind vielleicht die vier Kopien antiker Venusskulpturen rund um das Bassin der Water Terraces in Blenheim. Das unorthodoxe Ensemble entstand beziehungsweise erst 1925-30 nach dem Entwurf von Achille Duchêne. Vgl. Duffie et al. 2006, S. 50 f. Martin Hellbergs *Lessing*-Verfilmung von 1957 – das Szenenbild von Artur Günther – nutzt den ikonologischen Pleonasmus von Venus-Darstellungen für einen weit handfesteren Handlungskontext: wenn ein Kameraschwenk der Protagonistin die monothematischen Bilder im prinzipalen Lustschloß des Verführers Hettore Gonzaga eröffnet, weiß Emilia Galotti, was die Stunde geschlagen hat. Vgl. den Beitrag von Anett Werner in: kunsttexte.de 1/2010.
127. Unser Dank für diese Information wie für eine Vielzahl weiterer aufschlußreicher Auskünfte gilt dem Szenenbildner des Films,

- Herrn Dieter Adam, Kleinmachnow (Aufzeichnung des am 11. September 2009 von Steffen Zarutzki geführten Interviews im Besitz der Autoren).
128. HdL 01:10:33 – 01:10:41.
129. HdL 01:10:42 – 01:10:56.
130. HdL 01:10:57 – 01:11:04.
131. Zur Rezeptionsgeschichte vgl. Haskell u. Penny 1998, S. 320 f., Kat.-Nr. 85 mit Abb. Ein Abguß der um 1800 sehr beliebten Antike findet sich etwa im Vestibül des Wörlitzer Schlosses (vgl. Strocka 1996, S. 165). Eine 1891 entstandene Photographie des sog. Zimmers der Aphrodite Medici der Dresdner Abgußsammlung zeigt neben der Kapitolinischen Venus und zwei Versionen der Venus Medici auch einen Gips der Florentiner Venus Celestis, der bis hin zur markanten Plinthe mit der Statue im Film übereinstimmt. Auf einer Aufnahme der Vorhalle des Albertinums aus demselben Jahr ist der Abguß des Florentiner Idolino zu sehen (vgl. AK Das Albertinum vor 100 Jahren 1994, S. 117, Abb. 47 bzw. 106). Möglicherweise handelt es sich bei der Venus Medici des Films auch um die sehr ähnliche Venus Marine der Dresdner Antikensammlung (frdl. mdl. Hinweis von Frau Charlotte Schreiter, Berlin; vgl. Schreiter 2009, S. 487, Kat.-Nr. 208 mit Abb. 66 a auf S. 689).
132. HdL 00:25:22 – 00:25:30
133. Kracauer 1999, S. 562.
134. HdL 01:13:33 – 01:16:58. Auch für die Inszenierung der sterbenden Susette liegt der Vergleich zu Rauchs Luise-Grabmal nahe.
135. Der metonymisierende Kamerablick wird auch bei der Inszenierung neuzeitlicher Plastik aktiv, wenn eine im Salon des Bankiers Gontard prominent neben Hölderlin plazierte Nachbildung des Merkurs Giambolognas – Gott der Diebe und Händler – dem Versuch Hölderlins, mit Susette in Blickkontakt zu treten, als göttlicher Bote beisteht (HdL 00:34:28 – 00:34:42).
136. Freud 1961, S. 255.
137. Vgl. Ginzburg 1983, S. 61-96.
138. Mit der Rolle, die antike Realia für Freud spielten, beschäftigten sich auf einer vom Sonderforschungsbereich 644 Transformationen der Antike in Berlin veranstalteten Tagung zu Freud und die Antike erst im letzten Jahr wieder die Referate der Sektion In Sachen Antike: der Reisende, Sammler, Briefschreiber und Antiquar Sigmund Freud. Das Programm der Konferenz online unter www.sfb-antike.de/sfb-antike/Aktuell.html?archiv (29. 01. 2010).
- Ders.: Das Passagen-Werk. Hrsg. v. R. Tiedemann. 2 Bd. – Frankfurt am Main 2002.
- Börsch-Supan, Helmut: Antoine Watteau 1684-1721. – Köln 2000.
- Burkhardt, Jacob: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. I. Theil: Antike Kunst. 6. Auflage. – Leipzig 1893.
- Busch, Werner: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. – München 1993.
- Deleuze, Gilles: Das Bewegungsbild. Kino 1. Aus d. Frz. ü. v. Ulrich Christians u. Ulrike Bokelmann. – Frankfurt am Main 1997.
- Doyle, Arthur Conan: The Lost World. – London, New York u. Toronto o. J.
- Ders.: The Adventure of the Second Stain. In: ders.: The Original Illustrated 'Strand' Sherlock Holmes. The Complete Facsimile Edition. – Ware 1998.
- Duffie, Paul; Forster, John; Sheehan, Bernie; Crampton, Malcolm: Blenheim Palace. – Norwich 2006.
- Filmportal, online unter www.filmportal.de
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Aus d. Frz. übersetzt v. Ulrich Köppen. 13. Aufl. – Frankfurt am Main 1995.
- Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. – Frankfurt am Main u. Hamburg 1961.
- Ders.: Trauer und Melancholie. Mit Aufzeichnungen eines Gesprächs zwischen den Herausgebern. Hrsg. v. Franz Fühmann u. Dietrich Simon. – Berlin 1982.
- Ders.: Psychoanalyse. Ausgewählte Schriften zur Neurosenlehre, zur Persönlichkeitspsychologie, zur Kulturtheorie. Hrsg. v. Achim Thom. – Leipzig 1984.
- Ginzburg, Carlo: Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. In: ders.: Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis. Aus d. Ital. übersetzt v. Karl Friedrich Hauber [der hier zitierte Aufsatz übersetzt v. Gisela Bonz]. – Berlin 1983.
- Gombrich, Ernst H.: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. 6. Auflage. – Berlin 2002.
- Grob, Norbert: Phantasma Stadt / Phantasma Straße. Zur großstädtischen Aura in Filmen der zwanziger und frühen dreißiger Jahre. In: Koebner, Thomas; Grob, Norbert u. Kiefer, Bernd (Hrsgg.): Diesseits der ‚Dämonischen Leinwand‘. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino. – München 2003.
- Grosshans, Rainald (Hrsg.): Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis. – Berlin 1996.
- Ders. u. Asmus, Gesine (Hrsgg.): Gemäldegalerie Berlin. 200 Meisterwerke. – Berlin 1998.
- Haack, Friedrich: Die Kunst des XIX. Jahrhunderts. 3. Aufl. – Esslingen 1909.
- Habel, F[rank]-B[urkhard]: Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme. Die vollständige Dokumentation aller DEFA-Spielfilme von 1946 bis 1993. – Berlin 2000.
- Haskell, Francis u. Penny, Nicholas: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900. 5. Aufl. – New Haven u. London 1998.
- Heilmeyer, Wolf-Dieter: Einleitung. Die Einrichtung der Rotunde. In: ders.; Heres, Huberta u. Maßmann, Wolfgang: Schinkels Pantheon. Die Statuen der Rotunde im Alten Museum. – Mainz 2004.
- Heinse, Wilhelm: Ardinghello und die glückseligen Inseln. Hrsg. v. Klaus Hammer. – Leipzig 1973.

Bibliographie

Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). Bd. 45. – Leipzig 1900.

Arnheim, Rudolf: Film als Kunst. Mit einem Nachwort v. Karl Prümm und zeitgenössischen Rezensionen. – Frankfurt am Main 2002.

AK Das Albertinum vor 100 Jahren – die Skulpturensammlung Georg Treus. Hrsg. v. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. – Dresden 1994.

AK Berlin und die Antike. Katalog. Hrsg. v. Willmuth Arenhövel. – Berlin 1979.

AK Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914. Hrsg. v. P. Bloch, S. Einholz u. J. von Simson. – Berlin 1990.

AK Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König. Hrsg. v. Staatliche Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. – Frankfurt am Main 1995.

AK Salvador Dalí. Retrospektive 1920-1980. – Augsburg 1995.

Bartsch, Tatjana: Kapitell. Colosseum. Überlegungen zu Heemskercks Bildfindungen am Beispiel von fol. 28 r des römischen Zeichnungsbuches. In: Schade, Kathrin (Hrsg.): Zentren und Wirkungsräume der Antikerezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike. – Münster 2007.

Benjamin, Walter: Einbahnstraße. In: ders.: Allegorien kultureller Erfahrung. Ausgewählte Schriften 1920-1940. Hrsg. v. S. Kleinschmidt. – Leipzig 1984.

Heres, Huberta: Achill unter den Töchtern des Lykomedes. In: Forschung und Berichte. Staatl. Museen zu Berlin 20/21 (1980). Hölderlin, Friedrich: Hyperion oder Der Eremit in Griechenland. – Potsdam o. J.

Ders.: Gedichte. Hrsg. v. Günter Mieth. 4. Auflage. – Leipzig 1977. Hüneke, Saskia: Bauten und Bildwerke im Park Sanssouci. Amtlicher Führer. – Potsdam 2000.

Kaléko, Mascha: Das lyrische Stenogrammheft / Kleines Lesebuch für Große. – Reinbek 1983.

Kappelhoff, Hermann: Eine neue Gegenständlichkeit. Die Bildidee der Neuen Sachlichkeit und der Film. In: Koebner, Thomas; Grob, Norbert u. Kiefer, Bernd (Hrsgg.): Diessseits der ‚Dämonischen Leinwand‘. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino. – München 2003.

Korte, Helmut (Hrsg.): Film und Realität in der Weimarer Republik. Mit Analysen der Filme Kuhle Wampe und Mutter Krausens Fahrt ins Glück. – München u. Wien 1978.

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Vom Verfasser revidierte Übersetzung aus dem Amerik. v. Friedrich Waltherr u. Ruth Zellschan. – Frankfurt am Main 2002.

Ders.: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Aus dem Amerik. ü. v. Ruth Baumgarten u. Karsten Witte. 4. Aufl. – Frankfurt am Main 1999.

Kurth, Willy: Sanssouci. Ein Beitrag zur Kunst des deutschen Rokoko. – Berlin 1970.

Meder, Thomas: Produzent ist der Zuschauer. Prolegomena zu einer historischen Bildwissenschaft des Films. 2. Auflage. – Berlin 2006 (E-Book).

Panofsky: On Movies. In: Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University (Juni 1936), S. 5-15.

Ders.: Albrecht Dürers rhythmische Kunst. In: ders.: Deutschsprachige Aufsätze. 2 Bde. – Berlin 1998, Bd. 1, S. 390-474.

Paul, Eberhard: Gefälschte Antike von der Renaissance bis zur Gegenwart. – Leipzig 1981.

Platon: Das Gastmahl oder Von der Liebe. Übertragen u. eingeleitet v. Kurt Hildebrandt. – Stuttgart 2001.

Redslob, Edwin: Gemäldegalerie Berlin-Dahlem, ehemals Kaiser-Friedrich-Museum. – Baden-Baden 1964.

Rothschild, Thomas: Bildkomposition und Dauer. Die kurze und die lange Einstellung. In: Koebner, Thomas; Meder, Thomas (Hrsgg.): Bildtheorie und Film. – München 2006.

Rowling, J. K.: Harry Potter and the Order of the Phoenix. – London 2003.

Ruppert-Tribian, Helga: Hölderlin. Collagen zu den Dichtungen. – Frankfurt am Main 1985.

Schnell, Werner: Der Torso als Problem der modernen Kunst. – Berlin 1980.

Schreiter, Charlotte: Antike um jeden Preis. Gipsabgüsse und Kopien antiker Plastik in Mitteldeutschland am Ende des 18. Jahrhunderts. Unveröffentlichte Hab., Berlin, Humboldt-Universität, 2009.

Sennett, Richard: Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation. Aus d. Amerik. ü. v. L. Meissner. 2. Aufl. – Berlin 1996.

Sternweiler, Andreas: Kunst und schwuler Alltag. In: Bollé, Michael (Hrsg.): Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950. Geschichte, Alltag und Kultur. 2. Aufl. – Berlin 1992.

Stiglegger, Marcus: Zeit-Lupe. Versuch zur Philosophie gedehnter Zeit im Film. In: Koebner, Thomas; Meder, Thomas (Hrsgg.): Bildtheorie und Film. – München 2006.

Strocka, Volker Michael: Kopie, Invention und höhere Absicht. Bildquellen und Bildsinn der Wörlitzer Raumdekorationen. In: Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft. Hrsg. v. Frank-Andreas Bechtoldt u. Thomas Weiss. – Wörlitz 1996 (Kataloge und Schriften der Staatlichen Schlösser und Gärten Wörlitz, Oranienbaum, Luisium, Bd. 1).

Sudermann, Hermann: Heimat. – Stuttgart 1893.

Ders.: Die Reise nach Tilsit. In: ders.: Die Reise nach Tilsit. Kriminalerzählungen. Ausgewählt v. H. Martini. – Berlin 1988.

Thieme, Ulrich u. Becker, Felix (Hrsgg., begr.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. 37 Bd. – Leipzig 1907 ff. (Reprint. – Leipzig 1999).

Vogtherr, Christoph Martin: Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums. – Berlin 1997 (Jahrbuch der Berliner Museen, Neue Folge, 39 (1997), Beiheft; zugl. Diss., Berlin, FU).

Zeidler, Hans u. Zeidler, Heidi: Der vergessene Prinz. Geschichte und Geschichten um Schloß Albrechtsberg. – Dresden 1995.

Abbildungen

Abb. 1-8: Standbilder nach der in Anm. 6 ausgewiesenen DVD-Edition.

Abb. 9: Kupferstich.

Abb. 10: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.

Abb. 11-14, 16-19: Standbilder nach der in Anm. 27 ausgewiesenen DVD-Edition.

Abb. 15: Photographie Marcus Becker.

Abb. 20-26, 28-31, 34-36: Standbilder nach der in Anm. 71 ausgewiesenen DVD-Edition.

Abb. 27: St. Petersburg/Florida, The Salvador Dalí Museum (Morse Charitable Trust).

Abb. 32: Filmmuseum Potsdam.

Abb. 33: Filmmuseum Potsdam / Dieter Adam.

Zusammenfassung

Die Szenographie ist eines der konstituierenden Elemente für die Wirkung einer Filmhandlung und weit mehr als die rein visuelle Verortung einer *story*. Auf dieser Basis untersucht der vorliegende Aufsatz die besondere szenographische Funktion von Plastiken und Gemälden, Statuetten und Graphiken, Nippes und Photographien an drei Beispielen aus verschiedenen Phasen der Geschichte des deutschen Films: *Menschen am Sonntag* (1929/30), *Heimat* (1938), *Hälfte des Lebens* (1984/85). Die bildwissenschaftliche Analyse der *leblosen Subensembles* eines Szenenbildes, zu denen diese Ausstattungsdetails gehören, die aufgrund der rezeptionsästhetisch wirksamen traditionellen Hierarchisierung von Elementen des Interieurs sofort eine erhöhte Aufmerksamkeit für sich beanspruchen, ermöglicht es, den *disguised symbolism* der Interieurs (und Außenräume) zum Sprechen zu bringen, wenn er denn als Akteur im filmischen Bildgeschehen begriffen wird. Der *metonymisierende* Blick der Kamera – die wandelnden Perspektiven und Korrespondenzen, die der Kamerablick des bewegten Bildes hervorruft – durchschießt den Bildraum des Films, um in ständigem Wandel semantische Bezüge zwischen handelnden Schauspielern und den leblosen Subensembles zu knüpfen und zu lösen. Eine derartige Bildstrategie versichert sich der Praktiken einer vorfilmischen Bildgeschichte, entfaltet jedoch erst durch die Dynamik des bewegten Kamerabildes ihr spezifisches Imaginationspotential.

Autoren

Marcus Becker studierte Kunstgeschichte, Neuere deutsche Literatur und Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2005 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter des SFB 644 *Transformationen der Antike* an der HUB im Teilprojekt *Wunschwelt Antike. Orte, Programme und Materialien um 1800*. Er arbeitet auf den Gebieten der brandenburgisch-preußischen Kunstgeschichte und der Antikenrezeption um 1800 sowie zur Geschichte der Gartenkunst und der Filmszenographie.

Steffen Zarutzki studiert Kunstgeschichte, Klassische Archäologie sowie Neuere und Neueste Geschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Er magistriert derzeit er über die szenographischen Entwürfe des Filmarchitekten Carl Paul Haacker.

Titel

Marcus Becker und Steffen Zarutzki, Antinous vs. Greta Garbo, Susette zwischen Rudimenten der Antike. Vom Agieren der Statuen und Bilder im Film, in: kunsttexte.de, Nr. 2, 2010 (29 Seiten), www.kunsttexte.de.