

Wolfgang B. Ruge (Magdeburg)

## Eine nicht schreibende Welt François Truffauts *Fahrenheit 451* aus einer medienfixierten Perspektive

*Writing Worlds* – ich möchte den Titel der Jahrestagung der Gesellschaft für Fantastikforschung 2013 absichtlich anders verstehen als die naheliegende Bedeutung und ihn mit „schreibende Welten“ übersetzen, um mich so einer nicht schreibenden Welt zuwenden zu können: François Truffauts *Fahrenheit 451*. In seiner Verfilmung von Ray Bradburys Roman verabsolutiert Truffaut die Quintessenz der Vorlage und präsentiert dem Rezipienten eine Welt, in der nicht nur bestimmte Bücher dem Zensus zum Opfer fallen, sondern die Schrift an sich verboten ist. Dabei wird das Buch durch drei Elemente als Bewahrer der Menschlichkeit und Kultur inszeniert:

1. Der Film affiziert die Bildwand mit negativen Attributen und stellt sie als gekünstelt, kalt und unmenschlich dar. Darüber hinaus fungiert sie als Sprachrohr des herrschenden totalitären Regimes.
2. Auf der Ebene der Story erleben wir als Rezipienten den Wandel der Hauptperson Montag mit. Dieser wandelt sich vom systemtreuen Feuerwehrmann zum Systemgegner. Sein Weg zur Freiheit ist dabei unmittelbar mit einer Hinwendung zum „Buch“ und der Emanzipation gegenüber der Bildwand verbunden.
3. Die Bücher, die im Film verbrannt werden, sind überwiegend Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses, wodurch das Verbot dieser Bücher wie eine Agitation gegen die Kultur erscheint.

Ich werde im Folgenden die filmstilistischen Mittel herausarbeiten, die Truffaut nutzt, um das Buch als Bewahrer der Kultur zu nobilitieren. Als Methode nutze ich dabei die neoformalistische Filmanalyse nach David Bordwell und Kristin Thompson. Ziel dieses Ansatzes ist es zu ergründen, wie durch die formalen Gestaltungsmittel des Films Sinn generiert wird.

Auch wenn sich der Rezipient nur als eine „hypothetische Entität“<sup>1</sup> fassen lässt, geht der Neoformalismus von der Annahme eines aktiven Subjektes aus, welches auf Basis sozial vermittelter Schemata Bedeutungszusammenhänge herstellen kann.<sup>2</sup> In der Analyse wird zunächst damit begonnen, das narrative System des Films zu verstehen (*film-form*), um anschließend zu ergründen, wie durch den Einsatz filmsprachlicher Mittel (*film-style*) die Story erzählt wird. Der *film-style* wird analytisch in vier Bereiche unterteilt: Als *mise-en-scene* werden jene Gestaltungselemente beschrieben, die sich vor der Kamera befinden. Die *cinematography* beschreibt den Umgang mit der Kamera. Unter *editing* wird das Zusammenführen einzelner Einstellungen zusammengefasst. Der *sound* markiert schließlich die auditive Ebene des Films, wobei sowohl innerdiegetische als auch extradiegetische Musik und Geräusche analysiert werden.<sup>3</sup>

### Ein nicht schreibender Film – zur Konstitution einer schriftlosen Welt

Beginnen möchte ich auf der Ebene der Diegese, welche nicht nur den Rahmen für die Handlung des Films aufspannt, sondern „auch die möglichen Qualitäten der erzählten Welt“<sup>4</sup> mit einschließt. Etienne Souriau betont diesen weltkonstituierenden Charakter und führt den Begriff des filmischen Universums als Synonym ein:

Doch was ist ein filmisches Universum? Unter einem Universum versteht man eine Gesamtheit von Wesen, Dingen, Tatsachen, Ereignissen, Phänomenen und Inhalten in einem raum-zeitlichen Rahmen. Sowie wir also dem filmischen Raum und der filmischen Zeit bestimmte Eigenschaften zuschreiben, postulieren wir auch den Begriff eines filmischen Universums.<sup>5</sup>

Das filmische Universum in *Fahrenheit 451* steht in einer Kontinuität zur Realität des Rezipienten. Auch wenn sowohl der geografische Handlungs-ort als auch die Zeit der Handlung unklar bleiben, sind die Parallelen zur „echten“ Welt in ausreichender Anzahl vorhanden, um den Film als Science Fiction zu klassifizieren.<sup>6</sup> Als auffälligstes Novum fungiert keine techni-

---

<sup>1</sup> Kristin Thompson: „Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden“. In: *montage/av* 4 (1995), S. 23–62, hier S. 48.

<sup>2</sup> Zur psychologischen Grundlegung der Theorie vgl. David Bordwell: „A Case for Cognitivism“. In: *Iris* (1989), S. 11–40.

<sup>3</sup> Vgl. ausführlich zur Methodik: David Bordwell/Kristin Thompson: *Film art. An introduction*. 8. Aufl. Boston 2006.

<sup>4</sup> Frank Kessler: „Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule“. In: *montage/av* 6 (1997), S. 132–139, hier S. 137.

<sup>5</sup> Etienne Souriau: „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“. In: *montage/av* 6 (1997), S. 140–157, hier S. 141.

<sup>6</sup> Simon Spiegel hat die Kontinuitätsbehauptung der Science Fiction als konstitutives Merkmal herausgearbeitet: „Im Gegensatz zum Märchen und der Fantasy,

sche Neuerung, sondern das Fehlen der Schrift. Lediglich Zahlen sind noch zugelassen. Die politische Macht liegt in den Händen eines gesichtslos bleibenden totalitären Regimes, dessen genaue politische Gesinnung unklar bleibt. Da im offiziellen Sprachgebrauch jedoch eine Familienrhetorik vorherrscht und der Wert der Gemeinschaft betont wird, ist zu vermuten, dass die grundlegende Ideologie dem Kommunismus entstammt.

Auch ohne Bücher und andere schriftbasierte Medien scheint der Alltag zu funktionieren, da die Schrift erfolgreich substituiert wurde. Dies zeigt Truffaut anhand vieler Kleinigkeiten. Die Zeitung erinnert an einen Comic ohne Sprechblase. Gezeichnete Bilder von Ereignissen des Tages werden nacheinander montiert (Abb. 1). Medikamente werden mit Farbe und Nummer bezeichnet. Ein schwach dosiertes Anregungsmittel wird als „Rot Nr. 2“ bezeichnet, hinter „Gold Nr. 8“ verbirgt sich ein Beruhigungsmittel. Sollte mal die falsche Dosierung gewählt werden, findet der Notarzt auch ohne Straßennamen das richtige Haus, da eine Adresse in der Form „Block 813“ genügt. Diese Nummer ist auch Bestandteil einer sechsstelligen Zahlenkombination, mit der Personalakten identifiziert werden, welche außer der Nummer nur Bilder des Angestellten enthalten (Abb. 2). Auch für Institutionen scheint eine Nummer auszureichen. Die Feuerwehr firmiert z.B. unter „451“. Ihre Aufgabe hat sich im Vergleich zu unserer Alltagswelt allerdings deutlich verschoben. Da die Häuser mittlerweile aus feuerfesten Materialien gebaut werden, besteht die Aufgabe der Feuerwehr darin, Bücher ausfindig zu machen und zu verbrennen.



Abb. 1: Zeitungen in *Fahrenheit 451*<sup>7</sup>

---

die beide in eigenen, von der unsrigen radikal verschiedenen Welten spielen, behauptet die SF, dass es zwischen ihrer fiktionalen Welt und der empirischen eine Kontinuität gebe“, Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Marburg 2007 (=Zürcher Filmstudien 16), hier: S. 46–47.

<sup>7</sup> François Truffaut: *Fahrenheit 451* (1966), hier 0:20:05.



Abb.2: Montags Personalakte<sup>8</sup>

Wo bin ich? Und wenn ja: wann?

Welche Konsequenzen ein so konsequent umgesetztes Verbot der Schrift nach sich ziehen kann, wird schon im Vorspann in verdichteter Form angedeutet. Daher soll dieser zunächst kurz beschrieben werden. Recht unvermittelt beginnt die Tonspur des Films mit einer männlichen Stimme, die sachlich aber bestimmt proklamiert:

Eine Enterprise Vinyard Produktion / Ocar Werner. Julie Christie / In: Fahrenheit 451 / In weiteren Rollen: Cyrill Cussack / Anton Diffrey / Jermy Spencer, Bee Duffel, Alek Scott / Drehbuch: François Truffaut und Jean Loui Richard (...)<sup>9</sup>

Im weiteren Verlauf des Vorspanns werden auch die anderen am Film beteiligten Akteure genannt. Währenddessen erscheinen auf der Leinwand Bilder, die für einen Vorspann ungewöhnlich sind. Unterbrochen von harten Schnitten wird auf verschiedene Dächer gezoomt, auf denen eine Antenne montiert ist. Die einzelnen Segmente erweisen sich dabei als heterogen. Die Perspektive reicht von leichten Untersichten bis zu starken Froschperspektiven. Die Kamera steht mal links, mal rechts der Antenne, bleibt bis zum Schnitt aber starr. Der unterschiedlich schnelle Zoom beginnt in einer totalen oder halbtotale Einstellung und endet bei Nah-, Groß oder Detailaufnahmen. Eine Supertotale, die als *establishing shot* fungieren könnte, fehlt. Nach jedem Schnitt wird ein neuer Farbfilter vor die Kamera montiert, der die Bilder zusätzlich verfremdet (siehe Abb. 3 und 4).

<sup>8</sup> François Truffaut: Fahrenheit 451 (1966), hier 0:27:30.

<sup>9</sup> Ebd., 0:00:16 – 0:00:35.

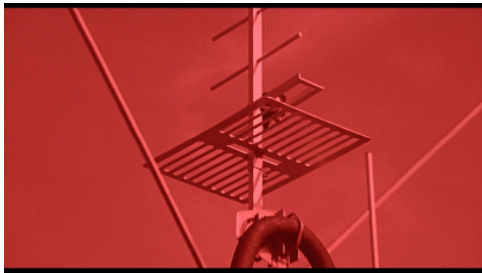


Abb. 3: Bilder aus dem Vorspann. Sowohl Perspektive...<sup>10</sup>



Abb. 4: ... als auch Farbfilter und Einstellungsgröße variieren.<sup>11</sup>

Eine Orientierung ist unmöglich. Es bleibt lediglich ein diffuses Gefühl der Omnipräsenz der Antennen – egal von wo man schaut, man sieht eine Antenne, eine Empfangsmöglichkeit für das Programm der Bildwand. Aber wann und wo dieses Programm gesendet wird bleibt unklar.

Während der klassische Vorspann dem Zuschauer einen Einblick in das filmische Universum ermöglichen soll, verweigert Truffaut diesen. Die Antennen und Dächer sind zeit- und ortlos, weder in menschlicher Geschichte noch auf einem geografischen Punkt dieser Erde fixierbar, flüchtig. Flüchtig bleiben auch die Namen der Filmschaffenden, da kein textueller Hinweis sie ins Gedächtnis brennt.

---

<sup>10</sup> Ebd., 0:00:22.

<sup>11</sup> Ebd., 0:00:24.

Die Bildwand in *Fahrenheit 451*

Der Eindruck dieser Omnipräsenz wird mit Fortschreiten des Films bestätigt. In Montags Wohnzimmer dominiert eine große Bildwand das Interieur, auch in Küche und Schlafzimmer findet sich ein Bildschirm, auch wenn diese deutlich kleiner sind.

Die negativen Konnotationen, die mit der Bildwand verbunden sind, möchte ich im Folgenden durch eine Analyse eines im Film gezeigten Fernsehprogramms, dem „Familientheater“, rekonstruieren. Montag schaut die Sendung zusammen mit Linda. Ihr wurde mitgeteilt, dass das Stück speziell für sie geschrieben sei und deshalb eine Partizipation möglich und erwünscht wäre. Wenn die Schauspieler sie ansprächen, müsse sie antworten.

Das innerdiegetische Fernsehprogramm beginnt mit einer Ansagerin, welche den „Vettern“ und „Cousinen“ vor dem Bildschirm die folgende Sendung „Unser Familientheater“ ankündigt. Sie sitzt auf einem Stuhl in einem sonst leeren Studio. Bis auf eine eingerahmte grüne Fläche, die an einen Fernseher erinnert, ist dieses in Blautönen gestrichen. Nach einer Kunstblende, welche aus bunten, ineinanderlaufenden geometrischen Formen besteht, erscheint das gleiche Studio, der Stuhl wurde leicht zur Seite gezogen. Den Platz der Ansagerin haben zwei Männer eingenommen, die sich gegenüber stehen (Abb. 5).



Abb. 5: Das Setting des Familientheaters<sup>12</sup>

Die sterile Kulisse scheint nicht recht zu einer Unterhaltungssendung zu passen. Obwohl sich die beiden Akteure der Sendung nicht direkt anschauen, sondern eher aneinander vorbei sehen, entspinnt sich zwischen Ihnen ein Dialog. Dessen Inhalt wirkt ähnlich bizarr wie das Setting: Zu einem Essen am Abend soll eine Person mehr eingeladen werden, statt 13 wären dann 14 Personen anwesend. Dies gefällt einem der Diskutanten nicht und so wird darüber debattiert, wer noch eingeladen werden könnte, wen das stören würde, wo wer sitzt und wer wo übernachtet. Die Bezie-

<sup>12</sup> François Truffaut: *Fahrenheit 451* (1966), hier 0:18:11.

hungen der Personen zueinander bleiben unklar, die „Handlung“ könnte jederzeit, an jedem Ort und mit anderen Akteuren spielen. Der Dialog wird immer wieder unterbrochen. Einer der Schauspieler blickt, vollkommen starr, in die Kamera durchbricht die vierte Wand und fordert Linda auf, etwas zu sagen. Um die Aufforderung zu unterstreichen beginnt eine Lampe, rot zu blinken (siehe Abb. 6). Unabhängig von ihrer Reaktion – auch Sprachlosigkeit Lindas wird einfach übergangen – geht der Dialog weiter. Die Partizipation ist offenbar nur simuliert.



Abb. 6: Das Durchbrechen der vierten Wand suggeriert Partizipation<sup>13</sup>

Das ganze Familientheater wirkt inszeniert, mehrere filmische Regeln werden absichtlich verletzt, um diese Künstlichkeit hervorzuheben. Auch hier bleibt der Eindruck einer seltsamen Zeitlosigkeit. Die Personen, Akteure, Probleme, kurzum alles, was eine Situation ausmacht, scheinen austauschbar zu sein. Eine Entwicklung scheint nicht stattzufinden – weder im Familientheater noch in der echten Welt des Films. Alles steht still und kreist um bestimmte singuläre Momente.

Der Soziologe Zygmunt Bauman hat für postmoderne Gesellschaft eine frappierend ähnliche Zeitkonzeption herausgearbeitet. Er spricht von einer Punktualisierung des Momentes:

Während der Moment ‚punktualisiert‘ wird, wird er auf beiden Seiten beschnitten. Seine Schnittstellen mit Vergangenheit *und* Zukunft verwandeln sich in Lücken, von denen man hofft, daß sie wieder überbrückt werden.<sup>14</sup>

Als Konsequenz entstünden auf den Moment fixierte Menschen, die sich nicht für Vergangenheit und Zukunft interessierten und einer Melancholie lebten, die Bauman als eine Form der Substanzlosigkeit charakterisiert:

<sup>13</sup> François Truffaut: *Fahrenheit 451* (1966), hier 0:18:53.

<sup>14</sup> Zygmunt Bauman: *Leben in der flüchtigen Moderne*. 1. Aufl., Orig.-Ausg. Frankfurt am Main 2007 (=IWM-Vorlesungen zu den Wissenschaften vom Menschen 2503), hier S. 166.

Eine Substanzlosigkeit, die im Leben der Verbraucher als indifferente, alles verschlingende Unersättlichkeit wiederkehrt, jener radikalsten und endgültigen Form der Absicherung, die letzte mögliche Strategie unter den Bedingungen der ‚pointilistischen‘ Auflösung der Zeit und des Fehlens von Kriterien zur Unterscheidung zwischen Relevantem und Unwichtigem, zwischen Nachricht und Rauschen.<sup>15</sup>

Dass Bauman zur Bezeichnung menschlicher Relevanzsetzungen kommunikationstheoretische Begriffe wie Nachricht oder Rauschen wählt, möchte ich hier einmal als Hinweis auf den Einfluss medialer Kommunikationstechniken auf die kulturelle Ordnung lesen.

In *Fahrenheit 451* ist es die Bildwand, die eine Punktualisierung des Moments zur Folge hat. Die Gegenwartszentrierung ist konstitutiv für die dystopische Welt des Films. Die Erlösung erscheint nur durch das Buch möglich und wird exemplarisch anhand der Hauptperson Montag vollzogen.

#### Ein lesender Feuerwehrmann – Montags Bekehrung zum Buch

Auf der Ebene der Story erzählt der Film die Geschichte einer Wandlung. Der Feuerwehrmann Montag wird vom treuen Diener des herrschenden Systems zum bücherlesenden Rebellen. Alle weiteren Personen lassen sich entweder in das Lager der Systemtreuen oder in das der Systemgegner einteilen. Auf der Seite des Systems stehen Montags Frau Linda, der im Film namenlos bleibende Feuerwehrhauptmann und die weiteren Feuerwehrmänner. Zu den Systemgegnern gehört neben der jungen Lehrerin Clarisse ihre Tante, welche ebenfalls namenlos bleibt und daher von Montag in Erzählungen als „alte Frau“ bezeichnet wird. Gegen Ende des Films werden mit den Büchermenschen noch weitere Systemgegner gezeigt. Diese lernen ein Buch ihrer Wahl auswendig, um es der Nachwelt zu erhalten, und nehmen den Titel des Buches als Namen an. Über „ihre“ Buch hinaus werden sie nicht weiter charakterisiert.

Montags Wandel beginnt, als er Clarisse trifft. Diese spricht ihn auf der Heimfahrt von der Arbeit an und schafft es durch scheinbar naive Fragen, dass Montag als sicher vermutete Gewissheiten hinterfragt. So stellt sie z.B. die Frage, seit wann eigentlich die Häuser feuerfest seien, was Montag nicht beantworten kann. Zwischen Montag und Clarisse entwickelt sich im weiteren Film eine starke Sympathie, die schon während der ersten Begegnung filmstilistisch angedeutet wird. Das erste Gespräch der Beiden wird überwiegend in langen Plansequenzen erzählt, die so entstehende Simultantität von Erzählzeit und erzählter Zeit erzeugt eine hohe Immersion. Kinematografisch überwiegen halbnahe Einstellungen, die eine Sympathie zwischen beiden Akteuren suggerieren (Abb. 7).

---

<sup>15</sup> Ebd., S. 173.





Abb. 7: Zwischen Montag und Clarisse entwickelt sich starke Sympathie<sup>16</sup>

Diese Sympathie wird im Laufe des Films stärker. Montag verbringt seine Freizeit mit Clarisse und opfert später einen Arbeitstag als Clarisse entlassen wird und noch einmal in ihre alte Schule muss, um ihre Unterlagen abzuholen. Auch Clarisse liebt zu Büchern färben ab, Montag beginnt heimlich zu lesen. Eine prominente Stelle nimmt dabei Dickens *David Copperfield* ein. Montags erstes Buch weist eine Menge Parallelen zu seinem Leben auf. – Beginnend mit dem ersten Satz:

[Montag liest laut aus *David Copperfield*:] Ich werde geboren. Ob ich der Held meines eigenen Lebens werde, oder ob ein anderer diese Stelle ausfüllen soll, werden diese Seiten zeigen. Um mit den Anfang meines Lebens zu beginnen, berichte ich – wie man mir gesagt hat (und wie ich auch glaube) – ich an einem Freitag, 12 Uhr um Mitternacht geboren bin.<sup>17</sup>

Die Ungewissheit über die eigene Geburt, der Fakt diese nur als Erzählung zu kennen, stellt die erste Opposition zu dem pointilistischen Zeitempfinden dar, das von herrschenden System propagiert wird. Individueller auf Montag bezogen ist die Passage „Ob ich der Held meines Lebens werde ...“, die Montag die Reflexionsoption eines selbstbestimmten Handels eröffnet.

Der Umschlagspunkt, der Montag zum Systemgegner macht, tritt wenig später ein, als die Bibliothek der alten Frau entdeckt wird. Anstatt der Aufforderung der Feuerwehr, das Haus zu verlassen, Folge zu leisten, verbrennt sie sich mit ihren Büchern. Um die inneren Prozesse Montags sichtbar zu machen, setzt Truffaut neben dem *acting* auch auf weitere filmstilistische Elemente. Auf der Ebene der *mise-en-scene* stehen sich die handelnden Personen gegenüber, die Feuerwehrmänner stehen in einer Reihe und blicken die alte Frau an. Die Kamera ist auf der Grenzlinie zwischen beiden Parteien positioniert. Beim *editing* lässt Truffaut zunächst

<sup>16</sup> François Truffaut: *Fahrenheit 451* (1966), hier 0:12:51.

<sup>17</sup> François Truffaut: *Fahrenheit 451* (1966), hier 0:38:51–0:39:24.

Wechsel zwischen der Riege der Feuerwehrmänner und der alten Frau durch harte Schnitte unterbrechen, während entlang der Reihe aus Montag und seinen Kollegen ein Schwenk zum Einsatz kommt (Abb. 8)

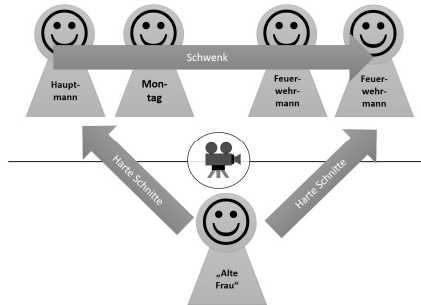


Abb. 8: Montag und seine Kollegen sind noch vereint.

Mit dem wachsenden Unbehagen Montags ändert sich dieses Schnittmuster. Obwohl die Positionierungen der Akteure und der Kamera gleich bleiben, wird zwischen Einstellungen, die Montag zeigen, und denjenigen, in welchen seine Kollegen im Bild sind, hart geschnitten. Die letzte Einstellung der Sequenz zeigt den einsamen Montag, der entsetzt die verbrennende Frau betrachtet, während seine Kollegen längst das Haus verlassen haben. Montag wirkt so vereinzelt, aus der Gruppe herausgeschnitten (Abb. 9).

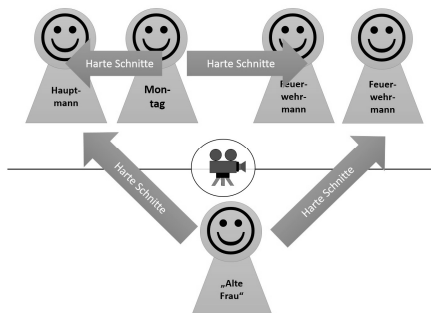


Abb.9: Montag wird aus der Gruppe „herausgeschnitten“.

Nach dem Suizid der alten Frau wandelt sich Montag zum offenen Rebell. Wieder zuhause liest Montag Linda und ihren ebenfalls anwesenden

Freundinnen vor. Auch hier fungiert wieder *David Copperfield* als Chiffre für Montags Situation. Die Passage über die Unglückliche Ehe mit Dora, die im Buch geschildert wird, findet ihre Entsprechung in der zerbröckelnden Ehe Montags und Lindas. Linda und ihren Freundinnen werden während des Vorlesens von Emotionen übermannt. Offensichtlich steckt in den Worten eine Nähe zur Realität, die sie von der Bildwand nicht gewöhnt sind.

Die Grenze zwischen den systemtreuen Frauen und Montag wird wieder durch die Kamera gezogen, die zwischen beiden Parteien positioniert ist, harte Schnitte notwendig und einen „sanften“ Schwenk unmöglich macht. Die weitere Story ist schnell erzählt: Linda denunziert Montag, worauf dieser während des Dienstes gezwungen wird seine eigenen Bücher zu verbrennen. Er weigert sich dieses zu tun, verletzt seine Kollegen mit dem Flammenwerfer und muss fliehen. Die Flucht gelingt und Montag findet bei den Büchermenschen seine neue Heimat.

### Medienreflexionen in Fahrenheit 451

Bei einem Blick auf die im Film gezeigten Bücher, erschließt sich eine weitere Konnotation außer der Emotionalität. Ich habe eine Liste der im Film vorkommenden Bücher einmal in fünf Kategorien gegliedert. Wenn nur der Autor genannt wird, war der Titel im Film nicht zu erkennen (Tab. 1).

Klassiker	Kinderbücher	Verschiedenes	Provokantes / Anstößiges	Philosophie / Politik
-----------	--------------	---------------	-----------------------------	--------------------------

#### Opfer der Feuerwehr

Cervantes:

Don Quijote

W. S.

Maugham:

The Moon

and Sixpence

Dickens:

David

Copperfield

#### Bücher der alten Frau

Othello - The

Moor of

Venice

Jean D. Arc

Alice im

Wunderland

Robinson Cru-  
soe

Le Monde à côté

Life und Loves

Hitler: Mein  
Kampf

Gustave  
Flaubert:  
Madame  
Bovary

Aristoteles  
(nur erwähnt)

Nietzsche  
(nur erwähnt)

			Bradon Behan: Confessions of an Irisch Rebell?
Gaspard Hausser			
Don Juan			
Jack the Ripper			
Thackeray: Vanity Fair			
<b>Montags Bücher</b>			
John O’Harra	Tom Sawyer Moby Dick	Marie Dubois In ze Pocket	Lolita Mad- Magazine
	Pinocchio	Rebus Daniel Defoe	Jean Cocteau Henry Miller: Plexus
			Turgenev; Fathers and Sons
			De Sade: Justine
			Jean Genet: The Thiefs Journal
<b>Büchermenschen</b>			
Lessing: Mirna von Barnhelm		Bradbury: Mars-Chroniken	Sartre: Die Judenfrage
Goethe: Faust			Plato: Der Staat
Becket: Warten auf Goddot			Laotse
Sammelband Edgar Allen Poe			Machiavelli: Der Fürst
Jane Austen: Stolz und Vorurteil			
Da Costa: Ulenspiegel			

Tabelle 1: Bücher in Fahrenheit 451

Bei einem Blick auf die Bücher, die Truffaut im Film verbrennen lässt, könnte man dem Film zunächst eine naive Wirkungsthese unterstellen. Neben ein paar Kinderbüchern und Klassikern, besitzt Montag vor allem Bücher, die in der Produktionszeit des Films als anstößig bewertet wurden. Sein Aufbegehren gegen das System, wäre in dieser Lesart nur dadurch möglich, dass ihm durch das Lesen anstößiges Verhalten als Reflexionsoption ermöglicht wurde. Montag wäre „Opfer“ seines Lesekonsums.

Hier weist der Film eine erstaunliche Parallele zu den Diskussionen über „Schmutz und Schund“ um die Jahrhundertwende auf, in der, unter dem Deckmantel ästhetischer Kritik, vor allem eine systemdestabilisierende Wirkung unerwünschter Literatur befürchtet wurde. Der Kampf der Feuerwehr in *Fahrenheit 451* wäre dann getrieben von der „Angst vor dem Verlust einer unersetzlich scheinenden Ordnung“<sup>18</sup> und gegen das subversive Element der Literatur gerichtet.

Im Gegensatz zur Romanvorlage, dehnt der Film diese These jedoch aus. Die Kraft auch unerwünschte Wissensbestände und Reflexionsoptionen zu vermitteln, wird nicht wie im Schundkampf einer bestimmte Gruppe an Werken zugesprochen, sondern dem Medium qua eigener Medialität attestiert – das Buch an sich, so die Quintessenz des Films, kann eine Mediosphäre konstituieren, die dem totalitären Regime, dass die Welt von *Fahrenheit 451* in seinen Fängen hält, gefährlich werden kann. Der Begriff der Mediosphäre entstammt der Mediologie Regie Debrays. In dieser Denktraditionen werden Medien als ein historisches a priori gedacht, welche zusammen ein „technisch-soziales Übertragungs- und Beförderungsmilieu mit einer eigenen Raum-Zeit“<sup>19</sup> konstituieren. Diese als Dispositiv zu verstehende Mediosphäre definiert

eine bestimmte Art regulierender Überzeugungen [...], eine besondere Zeitlichkeit (oder eine typische Beziehung zur astronomischen Zeit) und eine bestimmte Art, wie Gemeinschaften eine Einheit, einen Körper bilden (mehr als nur einen Rahmen für ihren territorialen Zusammenschluss). Ihre Vereinigung charakterisiert die kollektive Persönlichkeit oder Stileinheit einer Epoche – oder das, was ihren Instrumenten, Formen und Ideen gemeinsam ist.<sup>20</sup>

Die in *Fahrenheit 451* gezeigte Welt lässt sich nicht ohne weiteres in das von Debray entworfene Raster, das u.a. Buchdruckkultur (Grafosphäre) und Fernsehkultur (Videosphäre) gegenüberstellt einordnen. Dazu verbleibt der Film trotz Übernahme videosphärischer Elemente (z.B. pointillistische Zeit) zu sehr in der Beschreibung einer grafosphärischen Welt – was sicherlich auch dem Produktionsjahr geschuldet ist.

---

<sup>18</sup> Kaspar Maase: *Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich*. Frankfurt a.M. 2012, hier S. 14.

<sup>19</sup> Régis Debray: *Einführung in die Mediologie*. Bern 2003, hier S. 44.

<sup>20</sup> Ebd.

Besondere Aufmerksamkeit gebührt m.E. jedoch dem Punkt, dass durch die Einführung der Bildwand und der damit einhergehenden Verbannung des Buches, die in *Fahrenheit 451* dargestellte Gesellschaft ihrer Vergangenheit beraubt wird. Die Bücher, die den Flammen zum Opfer fallen, gelten überwiegend als Klassiker – sowohl in belletristischer als auch politischer Sicht. Gerade bei den Büchermenschen zeigt sich eine Präferenz für klassische Texte. Ihre Funktion als kulturelles Gedächtnis wird auch in der Organisationsstruktur der Büchermenschen deutlich: im hohen Alter gibt ein Büchermensch sein Buch an einen Nachfahren weiter. Wie das funktioniert zeigt uns die letzte Szene des Films: ein alter Mann zitiert auf dem Sterbebett sein Buch, sein Enkel hört zu und rezitiert, bis er alles richtig kann. Das Buch, die Kultur ist bewahrt.

Aber genau in diesem Moment bekommt die Buचेuphorie einen Knacks – auch die Büchermenschen verbrennen ihr Buch, nachdem sie es auswendig gelernt haben, zu groß ist die Gefahr der Entdeckung. Die Weitergabe gelingt dennoch, ohne bedrucktes Papier. So scheint es doch nicht das (materielle) Buch zu sein, das die Kultur bewahrt, sondern die auf Papier gedruckten Gedanken und Geschichten. *Fahrenheit 451* nobilitiert weniger das Buch, sondern vielmehr die Hochkultur (Dies fällt unter anderem dadurch auf, dass die Dechiffrierung und Einordnung der verbrannten Bücher zumindest einer grundlegenden Kenntnis der Literaturgeschichte bedarf).

Nun ist es sicher unfair an einen Film den Anspruch zu stellen, eine präzise Medientheorie zu formulieren. Aber gerade in der Ungenauigkeit mit der Truffaut die von ihm verbrannten Geschichten nicht nur *in*, sondern auch *an* das Buch bindet, liegt m.E. ein großes Potenzial für die kulturwissenschaftliche Medienreflexion. Bei aller Begeisterung für Zeichen, Kanäle, Information, Rauschen und Störungen, bei aller Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation, sollten wir uns die Frage stellen, was die Medien ohne die Geschichten wären, die sie übermitteln.