

Sonderdruck aus:

Erzählte Welt – Welt des Erzählens. Festschrift für Dietrich Weber /  
Rüdiger Zymner (Hg.) in Verbindung mit Elisabeth Stein, Ulrich Ernst  
und Dieter Lamping – Köln: edition chōra, 2000. ISBN 3-934977-01-4

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der  
Gesellschaft der Freunde der Bergischen Universität

Alle Rechte vorbehalten  
© Copyright 2000 edition chōra.verlag

Bestellungen bitte an:

edition chōra.verlag  
Postfach 30 03 89  
50773 Köln  
Fon 0221-47367-98 Fax -99  
Email: editionchora@netcologne.de

## Polyphonie im Dokumentarfilm?

Bachtins Polyphoniekonzept und der Interpretationsstreit um  
Winfried Bonengels *Beruf Neonazi*

von

Matias Martinez (München)

Haben Kunstwerke Bedeutung? Gewiß haben sie in der Regel Inhalte – im Fall von narrativen Texten und Filmen stellen sie Handlungen dar, zeigen Protagonisten, beschreiben Milieus. Aber teilen sie über die Darstellung individueller Sachverhalte hinaus auch eine allgemeinere Bedeutung mit? Behaupten sie nicht nur etwas über die dargestellte, sondern auch über *unsere* Wirklichkeit? Drücken sie eine bestimmte intellektuelle Meinung, eine moralische Haltung, eine Weltanschauung aus? In der gegenwärtigen Literatur- und Filmtheorie findet man wenig Übereinstimmung darüber, wie solche ideologischen Bedeutungen von Kunstwerken zu bestimmen wären. Im Gegenteil, bereits die Annahme, Kunstwerke träfen bestimmte, fixierbare Aussagen, wird vielerorts grundsätzlich abgestritten. Statt dessen pocht man geradezu mechanisch auf die Unauschöpfbarkeit des Sinns oder die unaufhebbare Polyvalenz ästhetischer Werke. Ich werde diese Ansicht hier nicht diskutieren, sondern schlicht voraussetzen, daß zumindest einige Kunstwerke tatsächlich einen ideologischen Geltungsanspruch erheben. Das entspricht immerhin auch dem Selbstverständnis vieler Künstler, die in ihren Werken erklärtermaßen eine bestimmte intellektuelle oder moralische Position auszudrücken meinen und uns ansinnen, uns mit dieser Position zu identifizieren oder zumindest Verständnis für sie aufzubringen. Und als Leser oder Zuschauer reagieren wir ja auch häufig auf solche Geltungsansprüche – sei es zustimmend oder ablehnend. Anstatt solche Ansprüche und Rezeptionen zu ignorieren oder als eine ästhetischen Werken gegenüber unangemessene Haltung abzutun, sollten wir die damit berührte pragmatisch-rhetorische Bedeutungsdimension von Kunstwerken zu erfassen versuchen, ohne in dessen die spezifisch ästhetische Weise zu vernachlässigen, in der sie sich mitteilt. Für diese doppelte Aufgabe bietet Michail M. Bachtins Theorie der Dialogizität mit ihrem Leitbegriff der Polyphonie einen Ansatz, der im Laufe der letzten dreißig Jahre zwar ausgesprochen populär geworden

ist, aber auch häufig mißverstanden wird. Ich möchte einige wichtige Aspekte des Polyphoniebegriffs rekonstruieren und seine Erklärungskraft an einem Fallbeispiel überprüfen. Es geht mir dabei nicht um die Frage, ob – wie Bachtin annimmt – tatsächlich *jedes* Kunstwerk eine identifizierbare weltanschauliche Position einnimmt. Für das Folgende genügt die Voraussetzung, daß zumindest manche Werke bestimmte, ihren konkreten Inhalt übersteigende ideologische Bedeutungen und rhetorische Wirkungsabsichten besitzen.

#### *Der Interpretationsstreit um Beruf Neonazi*

Um ein solches Werk handelt es sich zweifellos bei Winfried Bonengels Dokumentarfilm *Beruf Neonazi*. Der wohl meistdiskutierte deutsche Film des Jahres 1993 zeichnet in 83 Minuten ein Portrait des Münchner Neonazis Ewald Bela Althans. Neben Althans kommen auch der Deutschkanadier Ernst Zündel und andere Gesinnungsgenossen ausführlich zu Wort. Hitlergrüße werden gewechselt, nationalsozialistische Embleme vorgezeigt, es fallen Sätze wie „Der Hitler [...], was er sagte, ist auch heute noch gültig“ (30'), „Der beste Pole ist der tote Pole“ (51') oder „Hitler wollte nicht den Krieg haben [...], er ist ihm aufgezungen worden“ (1.07').<sup>1</sup> Auf dem Boden der Gedenkstätte von Auschwitz-Birkenau leugnet Althans gegenüber anderen Besuchern die Existenz deutscher Vernichtungslager und den Völkermord an den Juden. An anderer Stelle erklärt Althans, er strebe einen „orthodoxen Nationalsozialismus – so radikal wie möglich“ an und nennt als strategisches Ziel seiner Agitation die „geistige Gleichschaltung“ des Publikums im Sinne von Adolf Hitlers *Mein Kampf* und Alfred Rosenbergs *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* (35'). Die Behauptungen von Althans und seinen Gesinnungsgenossen werden im Film zwar mit Stellungnahmen anderer Personen konfrontiert, die auf der Existenz der Vernichtungslager usw. beharren. Diese Gegenpositionen kommen jedoch weitaus seltener und kürzer zu Wort.

Als *Beruf Neonazi* im Sommer 1993, wenige Monate nach den Verbrechen gegen Ausländer von Hoyerswerda, Rostock-Lichtenhagen, Mölln und Solingen, auf Filmfestivals und in Programmkinos anlief, wurde er sehr kontrovers aufgenommen. Der Zentralrat der Juden in Deutschland und die Staatsanwaltschaften in Frankfurt am Main,

Dresden und Berlin stellten Strafanträge gegen den Film unter dem Vorwurf der volksverhetzenden Äußerung, der Beleidigung, der Verunglimpfung des Andenkens Verstorbener, der Verwendung von Kennzeichen einer verfassungswidrigen Organisation und der Verbreitung der Auschwitz-Lüge. In mehreren Städten wurde *Beruf Neonazi* beschlagnahmt oder durfte nur unter Auflagen gezeigt werden. Die Deutsche Bundesbahn untersagte eine Aufführung im Frankfurter Bahnhofskino. In München wurde die Voraufführung im Städtischen Filmmuseum durch eine Weisung des Oberbürgermeisters unterbunden. Zwei andere Münchner Kinos erhielten Drohbriefe eines *Revolutionären Kommandos Filmriß*, woraufhin Bewegungsmelder installiert, Leibesvisitationen der Zuschauer durchgeführt und die Kinoräume Tag und Nacht bewacht wurden. Wegen der öffentlichen Proteste nahm der Verleih UNIDOC den Film zeitweilig aus seinem Programm. Später lief er in den Kinos mit einem nachträglich hinzugefügten, distanzierenden Vorspann. Die geplante Fernseherstausstrahlung am 17. Februar 1994 scheiterte an einer Protestaktion von 130 Prominenten; das Magazin *Spiegel TV* sendete statt dessen nur einen halbstündigen Zusammenschnitt. Die vollständige Ausstrahlung erfolgte ein halbes Jahr später.

Die Befürworter von Bonengels Dokumentarfilm sahen in ihm eine kritische Darstellung neonazistischer Aktivitäten. Die Vorwürfe der Gegenseite lassen sich in drei Argumente zusammenfassen, die über diesen Einzelfall hinaus für Diskussionen um politisch brisante Kunstwerke typisch sein dürften. Einige Kritiker setzten die neonazistischen Behauptungen, die von Protagonisten *innerhalb* des Films aufgestellt werden, schlichtweg mit der Position gleich, die der Film *insgesamt* einnimmt. So wurde *Beruf Neonazi* in jenem *Spiegel*-Artikel, der den Film in die öffentliche Diskussion katapultierte, als „brauner Werbespot“ bezeichnet.<sup>2</sup> Andere Kritiker räumten zwar ein, die „gutgemeinte Intention des Filmemachers“ falle vermutlich nicht mit derjenigen seines neofaschistischen Protagonisten zusammen; doch werde im „distanzlosen Umgang des Regisseurs mit seinem Hauptdarsteller“ keine Gegenposition formuliert und der Film so gegen den Willen des Regisseurs zur Plattform neonazistischer Propaganda.<sup>3</sup> Eine dritte Gruppe stimmte den Verteidigern des Films in der Auffassung zu, *Beruf Neonazi* sei „keineswegs als ein unkritisches, neonazistische Tendenzen

<sup>1</sup> Grundlage meiner Analyse ist eine Videoaufzeichnung der ersten ungekürzten Fernsehausstrahlung im Sender *Vox* am 10. 9. 1994. Die Uraufführung des Films fand am 17. 6. 1993 statt, der Kinostart am 18. 11. 1993; ein 30minütiger Zusammenschnitt des Films wurde am 19. 2. 1994 in *Spiegel TV (Vox)* gezeigt. Ich danke Andreas Bernarl für die Vermittlung von Presse- und Archivmaterial.

<sup>2</sup> Clemens Höges, Riesiges Gelächter. Ein neuer Kinofilm macht Propaganda für Neonazis. Vier Bundesländer haben ihn finanziert, in: *Der Spiegel* (15. 11. 1993), S. 108f., hier S. 109.

<sup>3</sup> Beide Zitate aus Antje Schuhmann und Florian Schneider, Der Regisseur als Chauffeur. ‚Beruf Neonazi‘, in: *Die Beute. Politik und Verbrechen* 1 (1994), S. 8–15, hier S. 12 u. 11.

unterstützendes Propagandawerk anzusehen“, sondern stelle im Gegenteil neonazistische Bestrebungen „mit filmischen Mitteln bloß“; dennoch solle man die Aufführung des Films verbieten oder zumindest einschränken wegen der Gefahr, „daß durch die Vorführung dieses Films isoliert betrachtet die Gefahr der Weiterverbreitung des nationalsozialistischen Gedankengutes gegeben sein könnte“.<sup>4</sup>

*Beruf Neonazi* wurden also nicht nur verschiedene, sondern miteinander unvereinbare Bedeutungen zugewiesen: Dem Film wurde (a) eine beabsichtigte faschistische Tendenz, (b) eine unbeabsichtigte faschistische Tendenz und (c) eine antifaschistische Tendenz unterstellt. Können wir zur Lösung dieses Interpretationsstreits die Intention des Autors/Regisseurs als Entscheidungskriterium für die ‚richtige‘ Interpretation verwenden? Unser Beispiel böte dafür jedenfalls gute Voraussetzungen, weil die Autorintention hier mit hoher Wahrscheinlichkeit festgestellt werden kann. Bonengel erklärte stets ausdrücklich, er habe mit seinem Film die Zuschauer zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Neonazismus bewegen wollen. „Dieser Film ist alles andere als ein Propagandafilm“.<sup>5</sup> Diese Auffassung wird sogar von Althans geteilt – wenngleich mit negativer Bewertung:

Ich bin mit dem Film im Prinzip nicht zufrieden, weil alles, was ich an wichtigen Aussagen mit Bonengel erarbeitet habe [...], all diese wirklich wichtigen Kernaussagen, um die es mir ging, die ich gern in diesen Film gepackt hätte, sind ja gar nicht drin. Sondern der Film ist im Prinzip der Versuch, mit den schlechtesten Szenen mich zu zerreißen – und selbst das klappt nicht.<sup>6</sup>

Auch andere Aktivitäten Bonengels belegen seine ablehnende Haltung gegenüber neonazistischen Ansichten und Zielen. Kurze Zeit vor *Beruf Neonazi* drehte er im selben politischen Milieu den Dokumentarfilm *Wir sind wieder da* (1992), der von der Filmkritik einhellig als kritische Darstellung verstanden wurde. Außerdem ist Bonengel Mitverfasser des im selben Jahr wie *Beruf Neonazi* publizierten Buches *Die Abrechnung. Ein Neonazi steigt aus*, in dem der ehemalige Neonazi Ingo Hasselbach seine Lösung aus dem Milieu beschreibt und seine ehemaligen Gesinnungsgenossen scharf verurteilt. Wie aus dem Buch hervorgeht, hatte Bonengel großen Anteil an Hasselbachs Entschluß, sich von den

<sup>4</sup> Aus der Urteilsbegründung des Berliner Landgerichtes vom 23. 12. 1993. Zitiert nach Anita Wasser und Silvia Weber, *Deutsche Schwierigkeiten*, in: *Neue Zürcher Zeitung* (23. 1. 1995), S. 22.

<sup>5</sup> Aus der Urteilsbegründung des Dresdner Landgerichtes. Zitiert nach N.N., *Dresdner Landgericht gibt ‚Beruf Neonazi‘ frei*, in: *Süddeutsche Zeitung* (15. 1. 1994), S. 5.

<sup>6</sup> Fernsehinterview im *Spiegel TV Magazin (Vox)*, 19. 2. 1994.

<sup>7</sup> Fernsehinterview im *Spiegel TV Magazin (Vox)*, 19. 2. 1994.

Neonazis abzuwenden.<sup>8</sup> Die ablehnende Haltung des Regisseurs Bonengel gegenüber den Ansichten seiner neonazistischen Protagonisten kann angesichts solcher Fakten nicht ernsthaft bestritten werden. Wollte man sie als Kriterium für die ‚richtige‘ Bedeutung des Films gelten lassen, müßte man *Beruf Neonazi* ohne Zweifel als einen antifaschistischen Film einstufen.

Aber es wäre natürlich unzulässig, den Interpretationsstreit um die richtige Bedeutung von *Beruf Neonazi* durch den schlichten Verweis auf die Intention des Regisseurs zu lösen. Die Vorwürfe werden ja durch Bonengels kritische Wirkungsabsicht keineswegs außer Kraft gesetzt – das neonazistische Gedankengut könnte durchaus gegen Bonengels Selbstverständnis die tatsächliche Aussage des Films durchdringen haben. Eben diese Auffassung bewog das Berliner Landgericht dazu, den Film zu beschlagnahmen: *Beruf Neonazi* sei „zu einem Propagandamittel geraten, [...] ohne daß der Regisseur, die Produzentin oder der Verleih dies gewollt haben“.<sup>9</sup>

Der Interpretationsstreit um *Beruf Neonazi* kann nicht durch Berufung auf die Autorintention, sondern nur mit Hilfe einer Analyse des Films aufgelöst werden. Dafür möchte ich nun die Dialogizitätstheorie Michail Bachtins heranziehen und der Frage nachgehen, ob *Beruf Neonazi* ein ‚polyphones‘ Werk ist. Vorweg sind zwei mögliche allgemeine Einwände gegen die Anwendung der Bachtinschen Theorie auf Bonengels Film abzuweisen. Der erste Einwand betrifft die Anwendbarkeit der Dialogizitätstheorie auf *Filme*. Bachtin entwickelte ja seine Konzepte der Dialogizität und der Polyphonie im Hinblick auf die Gattungsgeschichte des Romans. Beide Konzepte sind aber grundsätzlich auf das filmische Medium übertragbar, weil sie allgemeine Aspekte ästhetischer Sinnbildung bezeichnen. Das polyphone Denken ist nicht auf die Romankunst allein beschränkt, sondern betrifft einige grundsätzliche Prinzipien der europäischen Ästhetik.<sup>10</sup> Der zweite Einwand betrifft die Eignung des Polyphoniebegriffs für die Analyse eines (nichtfiktionalen) *Dokumentarfilms*. Wir werden weiter unten sehen, daß Bachtins Konzeptionen des Autors und des Erzählers – zentrale Begriffe für die Erklärung der polyphonen Werkstruktur – nicht spezifisch fiktionaltätstheoretisch sind, sondern im Zusammenhang einer allgemeinen Konzeption sprachlicher Kommunikation stehen.

<sup>8</sup> Vgl. Ingo Hasselbach und Winfried Bonengel, *Die Abrechnung*, Berlin 1993, S. 140–145, sowie Ingo Hasselbach, *Die Bedrohung. Mein Leben nach dem Ausstieg aus der rechten Terrorzene*, Berlin 1996, S. 55–57.

<sup>9</sup> Zitiert nach Helmut Schmitz, *Beruf: Neonazi, Wiedervorlage*, in: *Frankfurter Rundschau* (21. 10. 1994), S. 8.

<sup>10</sup> Michail M. Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, Frankfurt/M. 1985, S. 7.

Deshalb können wir den Polyphoniebegriff gleichermaßen auf (fiktionalen) Spielfilme wie auf (nichtfiktionalen) Dokumentarfilme anwenden.

### *Polyphonie, Autorintention und Werkbedeutung bei Bachtin*

Bachtin unterscheidet zwischen monologischen und polyphonen Werken. Diese Unterscheidung ist abgeleitet aus dem grundlegenden Gegensatz zwischen der ‚monologischen‘ Rede mit ihrer „einheitlichen und einzigen, abgeschlossenen, ptolemäischen sprachlichen Welt“ und der ‚dialogischen‘ Rede mit ihrer „offenen, galileischen Welt der vielen, sich gegenseitig beleuchtenden Sprachen“.<sup>11</sup> Jede sprachliche Äußerung, so Bachtin, erfolgt im Rahmen einer soziokulturell geprägten ‚Sprache‘ und drückt unweigerlich den mit dieser Sprache verknüpften ‚verbal-ideologischen‘ Standpunkt aus. Ein monologisches Werk kann zwar durchaus dialogisch angelegt sein, indem es verschiedene ‚Sprachen‘ mit ihren unterschiedlichen verbal-ideologischen Standpunkten zu Wort kommen läßt. Doch „die Auffassungen und Urteile des Autors müssen über alle übrigen dominieren und ein kompaktes, nicht zweideutiges Ganzes ergeben“.<sup>12</sup> Hingegen repräsentieren die Protagonisten des polyphonen Romans (der Bachtin zufolge in radikaler Konsequenz zuerst in den ‚karnevalesken‘ Romanen Fjodor M. Dostoevskijs verwirklicht wurde) gegensätzliche Standpunkte, deren Konkurrenz nicht durch eine übergeordnete Sprecherinstanz geordnet wird. Im konfrontativen Bezug verschiedener Weltansichten aufeinander (nicht schon in der bloßen Nebeneinander) entsteht Dialogizität; *Polyphonie* ist aber erst dann gegeben, wenn nicht nur die Positionen der Figuren, sondern auch diejenige des Autors in die wechselseitige dialogische Relativierung einbezogen sind.

Bachtins Verwendung des Begriffs ‚Autor‘ ist allerdings zweideutig und bedarf der Erläuterung. In der Regel reserviert er den Begriff ‚Erzähler‘ (‚rasskazčik‘) für den Spezialfall des persönlich hervortretenden Erzählers. Diese enge Bestimmung des Erzählerbegriffs übernimmt Bachtin aus der russischen *skaz*-Poetik, die er als „Stilisierung verschiedener Formen des mündlichen, alltäglichen Erzählens“ bestimmt.<sup>13</sup> Einen ‚Erzähler‘ versteht Bachtin nach dem Modell eines (mündlichen)

<sup>11</sup> Michail M. Bachtin, Aus der Vorgeschichte des Romanwortes, in: ders., Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt/M. 1979, S. 301–337, hier S. 322. Eine Einführung in die Dialogizitätstheorie gibt mein Aufsatz: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis, in: Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering (Hgg.), Grundzüge der Literaturwissenschaft, München 1996, S. 430–445.

<sup>12</sup> Bachtin (wie Anm. 10), S. 227.

<sup>13</sup> Bachtin, Das Wort im Roman, in: Ders., Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt/M. 1979, S. 154–300, hier S. 156.

Sprechers nicht-literarischer Rede. Hingegen nennt er einen unpersönlichen Erzähler in schriftlichen Texten in der Regel ‚Autor‘ (‚avtor‘). Daneben hält Bachtin aber auch an der normalen Verwendung des Wortes ‚Autor‘ im Sinne des Textproduzenten fest. ‚Autor‘ bezeichnet hier also teils den realen Urheber eines Textes, teils eine Instanz, die wir heute als den (unpersönlichen) ‚Erzähler‘ eines Textes bezeichnen würden. Bachtin unterscheidet Erzähler und Autor nicht – wie es heute geläufig ist – fiktionalitätstheoretisch durch den Gegensatz zwischen dem (realen) Urheber (= Autor) und dem (fiktiven) Sprecher (= Erzähler) eines fiktionalen Textes, sondern mit Hilfe eines anderen, letztlich stilistischen Abgrenzungskriteriums. Ob ein Text fiktional ist oder nicht, ist für die Dialogizitätstheorie irrelevant. (Deshalb können wir Bachtins Theorie auch auf einen nichtfiktionalen Dokumentarfilm wie *Beruf Neonazi* anwenden.) Entscheidend ist vielmehr, ob der Erzähler im Text als ein persönlicher Erzähler (Bachtin: ‚Erzähler‘) oder aber als ein unpersönlicher Erzähler (Bachtin: ‚Autor‘) inszeniert ist.

Auf der Basis dieser Überlegungen läßt sich Bachtins Autorbegriff vorläufig so präzisieren: In monologischen Werken artikuliert der Autor in der Erzählerrede explizit einen eigenen verbal-ideologischen Standpunkt. Autor- und Erzählerstandpunkt fallen hier zusammen. Dagegen fungiert der Autor im polyphonen Roman nurmehr als kompositorische Intelligenz ohne eigene Stimme.

Intertextualitätstheoretiker, die in der Nachfolge von Julia Kristeva und Roland Barthes den Tod des Autors proklamieren und sich dabei auf Bachtin berufen, ignorieren in der Regel, daß der Begründer der Dialogizitätstheorie aber auch im Fall der Polyphonie sehr wohl an der Existenz einer „letzten Bedeutungsinstanz“ festhält, nämlich an der „Intention des Autors“.<sup>14</sup> Wie ist diese Aussage Bachtins jedoch zu verstehen? Der polyphone Roman bezieht doch, wie wir gesehen haben, nicht nur die verbal-ideologischen Standpunkte der Figuren, sondern auch diejenigen des Autors in die wechselseitige dialogische Relativierung ein. In monologischen Werken teilt der Autor seinen verbal-ideologischen Standpunkt direkt mit. Aber auch im Fall der „echten Polyphonie“ ist der Roman für Bachtin mehr als ein neutrales Konglomerat widerstreitender Stimmen. Wenngleich sich der polyphone Autor nicht direkt ausspricht, drückt er seine Intention doch indirekt aus „mit Hilfe fremder Worte, die auf bestimmte Weise konstruiert und als fremde angeordnet sind“.<sup>15</sup> Damit nun aber der Leser die ‚fremden Worte‘ im Text überhaupt *als* fremde identifizieren kann, muß er notwendigerweise dem Werk insgesamt einen ‚eigenen‘, von den fremden

<sup>14</sup> Beide Zitate in Bachtin (wie Anm. 10), S. 209.

<sup>15</sup> Beide Zitate in Bachtin (wie Anm. 10), S. 201.

Worten abweichenden ideologischen Standpunkt zuweisen können. Auch das polyphone Werk drückt einen eigenständigen und identifizierbaren Standpunkt aus. In Bachtins Dialogizitätstheorie sind insgesamt wertneutrale künstlerische Darstellungen nicht vorgesehen.

Allerdings teilt der Autor eines polyphonen Werkes seinen Standpunkt auf eine besondere Weise mit. Diese Weise wird von Bachtin, soweit ich sehe, nur in metaphorischer Weise bestimmt. Für die Beschreibung der ‚polyphonen‘ Struktur benutzt er nämlich in der Regel eine weitere musikalische Metapher: Der Autor ‚orchestriert‘ die Stimmen seines Textes. Damit ist offenbar gemeint: So wie der Komponist in seiner Partitur verschiedene Instrumentenstimmen komponiert, ohne mit einer einzelnen Instrumentenstimme identifiziert werden zu können, so arrangiert der Autor eines polyphonen Textes eine Vielzahl von Figurenreden, ohne selber zu sprechen – weder in der Figuren- noch in der Erzählerrede. Polyphone Werke haben daher insgesamt keine Bedeutung, die explizit ausgesprochen würde. Vielmehr entspringt diese aus der Komposition ideologisch heterogener Stimmen und bildet so einen *Bedeutungstyp zweiter Stufe*. Die Bedeutung polyphoner Werke ist relational und nicht-diskursiv. Es handelt sich hier – so muß man Bachtins Ausführungen wohl rekonstruieren – um eine grundsätzlich andere „Art des Meinens oder Bedeutens“, in der etwas nicht explizit *gesagt*, sondern indirekt *gezeigt* wird.<sup>16</sup> Der Text kann auch auf diese Weise durchaus einen ideologischen Standpunkt ausdrücken. Allerdings handelt es sich dabei nicht mehr um einen ‚verbal-ideologischen‘ Standpunkt, da er nicht direkt verbalisiert wird. Hier stößt also die Übertragung von Bachtins Dialogizitätstheorie auf das filmische Medium auf eine grundsätzliche Schwierigkeit: Die Bedeutungskonstituierung im Film erfolgt nur teilweise verbal, während es sich bei Bachtins Dialogizitätstheorie zunächst um eine Theorie sprachlicher Kommunikation handelt. Von Polyphonie im Film kann deshalb nur *in Analogie* zu dem entsprechenden Phänomen in literarischen Texten gesprochen werden.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Gottfried Gabriel, *Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft*, Stuttgart 1991, S. 10. Gabriel unterscheidet drei „Arten des Meinens oder Bedeutens“, nämlich „Verweisen (Bezugnehmen, Hinweisen)“, „Mitteilen (Sagen)“ und „Aufweisen (Darstellen, Zeigen)“ (ebd., vgl. S. 14–16). Zur Unterscheidung von ‚sagen‘ und ‚zeigen‘ benutzt Gabriel ein Kantisches Abgrenzungskriterium: Während das Sagen durch die Funktion der bestimmenden Urteilskraft gekennzeichnet ist, fällt das Zeigen unter die reflektierende Urteilskraft.

<sup>17</sup> Daß diese Analogiebildung gerechtfertigt ist, kann ich hier nur unterstellen. Zur Begründung wäre der Polyphoniebegriff insbesondere mit sprechakttheoretischen Filmtheorien zu vergleichen wie Jan Marie Peters, *Sprechakttheoretische Ansätze zum Vergleich Roman – Film*, in: Joachim Paech (Hrsg.), *Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur*, Münster 1984, S. 53–71, und Anke-Marie Lohmeier,

### *Ist Beruf Neonazi ein polyphoner Film?*

Der Interpretationskonflikt um *Beruf Neonazi* scheint durch seine – auf den ersten Blick – neutrale Repräsentation widerstreitender Standpunkte verursacht worden zu sein. Im Film stehen konkurrierende Ansichten über die Realität des Holocaust und die Wiederbelebung nationalsozialistischer Ideologie und Politik einander gegenüber, ohne explizit von einer übergeordneten Instanz bewertet zu werden. Ein solches neutrales Verfahren ist in der Geschichte des Dokumentarfilms nicht neu. Vor allem die Vertreter des *cinéma vérité* proklamieren seit den fünfziger Jahren eine möglichst unparteiische Wiedergabe von Wirklichkeit. Für die besonders sensiblen Themen des Holocaust und des Neofaschismus sind unkommentierte Darstellungen jedoch bis heute ebenso unüblich wie anstößig. Statt dessen werden monologische Darstellungsweisen bevorzugt. Das klassische Beispiel für einen monologischen Dokumentarfilm über den Holocaust ist Alain Resnais' *Nuit et brouillard* (1955/56) mit dem pathetischen Kommentartext von Jean Cayrol, der – gewissermaßen als die ‚Stimme der Wahrheit‘ eines übergeordneten Erzählers – aus dem Off gesprochen wird und mit einem ‚Nie wieder‘-Appell endet. *Beruf Neonazi* bedient sich hingegen, ebenso wie auch andere deutsche Dokumentarfilme der letzten Jahre, etwa Thomas Heises *Stau – Jetzt geht's los* (1992) über gewalttätige Skins oder Romuald Karmakars Söldnerfilm *Warheads* (1992), eines weniger eindeutigen Verfahrens.

Aber ist *Beruf Neonazi* tatsächlich ein neutraler Dokumentarfilm? Nimmt Bonengels Film keine eigene Position gegenüber den Thesen seiner Protagonisten ein? Sollte die zweifellos gegen die Neonazis gerichtete Intention des Regisseurs wirklich keine Spuren in seinem Werk hinterlassen haben? Hätten die Kritiker des Films also recht, die ihm eine neutrale oder gar zustimmende Wiedergabe neonazistischer Thesen vorwerfen?

Eine aufmerksame Analyse würde zeigen, daß *Beruf Neonazi* insgesamt – allerdings auf indirekte Weise – eine kritische Haltung gegenüber seinen neonazistischen Protagonisten ausdrückt. Das sei hier wenigstens mit einem Beispiel belegt. Die letzten fünf Minuten von *Beruf Neonazi* geben in einer ungewöhnlich langen, ungeschnittenen Sequenz eine Propagandarede von Althans vor einem gleichgesinnten Publikum wieder. Nach fast anderthalb langwierigen Filmstunden über die Alltagsarbeit der Neonazis wirkt die rhetorisch fulminante Rede als durchaus mitreißender dramaturgischer Höhepunkt des Films. Nach

dem Abschluß der vom intradiegetischen Publikum heftig gefeierten Rede wechselt der Film jedoch noch ein letztes Mal den Schauplatz. Übergangs- und kommentarlos wird gezeigt, wie sich Althans auf einer Toilette die Hände wäscht. Diese letzte Episode des Films weist motivisch auf eine dreißig Minuten frühere Szene zurück, in der Althans (offenbar als Antwort auf eine weggeschnittene Regieanweisung, sich die Hände zu waschen) sagt: „Ich seh das schon: ‚Er wäscht seine Hände in Unschuld‘. Da kommen erst die toten Negerkinder, die aus dem Asylantenheim getragen werden. Und ich dann beim Händewaschen, Althans, der Saubermann aus München: mit weißen Jeans“ (1.01'). Das unkommentierte und für sich genommen bedeutungslose Händewaschen am Schluß des Films erhält durch diese frühere Szene seinen Sinn: Daß Althans unmittelbar nach seiner Agitationsrede beim Händewaschen gefilmt wird, macht ihn, im Licht der früheren Szene betrachtet, zu einem Pilatus (vgl. *Matth. 27,24*). Auf diese Weise erhalten auch die neofaschistischen Aussagen der Rede selbst eine distanzierend-ironische Konnotation. Althans' Beteuerungen, nur das Beste zu wollen, stehen nun in Analogie zur verderblichen Ignoranz des römischen Statthalters in Jerusalem. So kritisiert der Film auf eine indirekte, aber eindeutige Weise die Position seines Protagonisten: Unabhängig von Althans' Beteuerungen und vielleicht auch von seiner tatsächlichen Überzeugung drohten durch seinen neonazistischen Aktivismus katastrophale Folgen. *Beruf Neonazi* präsentiert also zwar einen Dialog widersprüchlicher Stimmen und Anschauungen. Es handelt sich aber nicht um einen neutralen, sondern um einen polyphonen Dokumentarfilm, weil die Position der Neonazis im Rahmen der Gesamtkomposition des Films eindeutig negativ konnotiert wird.

Allerdings sollte man die Analyse von *Beruf Neonazi* im Licht der Dialogizitätstheorie nicht abschließen, ohne dem gerade genannten Beispiel ein anderes entgegenzustellen, daß vor einer allzu eindeutigen Interpretation warnt. Ein auffälliges filmisches Stilmittel in *Beruf Neonazi* sind die Großaufnahmen (meist aus Untersicht) von Althans' Gesicht. Zwei Kritiker meinten, „in den außergewöhnlich häufigen und nervtötend langanhaltenden Großaufnahmen von Althans' Gesicht“ zeige sich der „distanzlose Umgang des Regisseurs mit seinem Hauptdarsteller“. Indem die Kamera „erogene Zonen wie Ohr, Nase, Mund, Nacken und Hände im Detail ins Bild“ setze, schaffe sie „eine Begrenzung des Blickfeldes, wie sie sonst nur zwischen sich gerade küssenden Menschen vorkommt“. Die Kamera trage so dazu bei, anstelle einer kritischen Dokumentation vielmehr eine „Phantasie von der erotisch besetzten Allmacht und Überlegenheit des Neonazis“ zu schaffen.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Alle Zitate aus Schulmann/Schneider (wie Anm. 3), S. 11 f.

Bonengel hingegen begründet das Stilmittel der Großaufnahme mit einer kritisch-distanzierenden Wirkungsabsicht: „Das ist ironisch gemeint! Manche Szenen sind auch mit Weitwinkel aufgenommen, was verzerrend wirkt. Wenn man einen so aufnimmt, ist das doch nicht verherrlichend“.<sup>19</sup> Andere Rezensenten teilten Bonengels Auffassung und verwiesen auch auf die Perspektive dieser Einstellungen: Die Kameraführung verweigere Althans „den geraden, frontalen, Seriosität vermittelnden Fernsehsprecherblick und verzerrt statt dessen sein selbstgefällig spottendes Lächeln in extremen Perspektiven, schräg, von der Seite, über die Schulter, von hinten, von unten“.<sup>20</sup>

Drücken die Großaufnahmen nun eine Identifikation mit oder eine Distanzierung von Althans aus? Anders als im oben diskutierten Beispiel des bedeutungsstiftenden Bezugs zwischen zwei Filmszenen erscheint es mir hier weniger klar, wie der Interpretationskonflikt zu entscheiden ist. Bonengels Berufung auf seine kritische Wirkungsabsicht ist zwar glaubwürdig. Aber die Wirkungsabsicht, die ein Regisseur oder Autor mit bestimmten ästhetischen Formen und Verfahren verbindet, kann mißlingen. Darstellungselemente enthalten ein offenes Bedeutungs- und Wirkungspotential, Kameraschwenks, Bildkadrierungen, Schnitte, Montagen usw. besitzen keine eindeutige, stabile und kontextinvariante Bedeutung. Dieselben Darstellungsmittel können in verschiedenen Verwendungszusammenhängen Verschiedenes bedeuten. (Allerdings kann die Bedeutung bestimmter Darstellungselemente, z.B. durch gattungsspezifische Kontexte, konventionalisiert sein.) So behauptet etwa Anke-Marie Lohmeier: „Die Großaufnahme eines Gesichts signalisiert immer auch eine (positiv wie negativ besetzbare) intime Beziehung“. Mit einem Beispiel aus Wolfgang Staudtes Film *Der Untertan* (1951) belegt sie selbst andererseits auch, daß die „intime Nähe, in die sich der Erzähler bei Großaufnahmen zu seinen Figuren begibt, [...] nicht notwendig Ausdruck solidarischer, sympathisierender Beziehungen zur Figur“ ist.<sup>21</sup> In unserem Fall wird man immerhin sa-

<sup>19</sup> N. N., Das ist kein Film fürs Fernsehen. Regisseur Bonengel: ‚Beruf Neonazi‘ soll nicht gesendet werden, in: *Süddeutsche Zeitung* (28. 2. 1995), S. 15 [Interview mit W. Bonengel].

<sup>20</sup> Anke Sterneborg, Die Büchse der Pandora. Kontroversen um Bonengels Dokumentation ‚Beruf Neonazi‘, in: *Süddeutsche Zeitung* (29. 11. 1993), S. 12.

<sup>21</sup> Lohmeier (wie Anm. 17), S. 74 f. Viele Filminterpretationen weisen isolierten filmischen Darstellungselementen und -verfahren meist nur *ad hoc* vermeintlich invariante Bedeutungen zu und können deshalb keine allgemeine Geltung beanspruchen. Untersuchungen zur Wirkung filmischer Darstellungsverfahren stoßen ohnehin auf große Schwierigkeiten. So gelangt die empirische Studie von Hans Matthias Kleppinger, Darstellungseffekte. Experimentelle Untersuchungen zur Wirkung von Pressefotos und Fernsehfilmen, Freiburg/München 1987, selbst für den gut operationalisierbaren Fall von Politikerinterviews im Fernsehen kaum zu deutlichen Antworten auf die Fra-

gen können, daß es besser mit dem Gesamtkontext des Films übereinstimmt, den Großaufnahmen im Sinne des Regisseurs eine distanzierende Bedeutung zuzuschreiben. Als Entscheidungskriterium zwischen den verschiedenen Deutungen der Großaufnahmen könnte mithin die Vereinbarkeit mit einer homogenen Gesamtinterpretation des Werkes angeführt werden. Andererseits erzielt eine Gesamtinterpretation ihre Überzeugungskraft gerade auch aus der evidenten Deutung von Einzelelementen. Man muß hier wohl im Sinne des hermeneutischen Zirkels eine wechselseitige Verflechtung und Abhängigkeit von ‚bottom-up‘ und ‚top-down‘-Prozessen des Verstehens annehmen, deren mögliche Widersprüche sicherlich nicht allein durch Berufung auf die Autorintention gelöst werden können.

Man verfällt allerdings in ein ebenso unplausibles gegenteiliges Extrem, wenn man versucht, den realen Autor vollständig aus der Werkinterpretation auszuschließen. Dieser Vorwurf trifft auch Bachtin. Denn in der Dialogizitätstheorie meint der ‚Autor‘ generell nicht die reale Person des Textproduzenten, sondern eine binnenpragmatische Textinstanz. Zwar sei für sprachliche Äußerungen generell kennzeichnend, daß sie

einen *Autor*, d.h. einen Schöpfer der gegebenen Äußerung erhalten, dessen Position sie zum Ausdruck bringt. [I] Jede Äußerung hat in diesem Sinne ihren Autor, den wir als ihren Schöpfer in der Äußerung selbst hören.

Aus dem Fortgang der Passage wird aber deutlich, daß dieser „Autor“ als ein Textimplikat zu verstehen ist:

Über den wirklichen Autor, wie er außerhalb der Äußerung existiert, können wir absolut nichts wissen. Und die Formen realer Autorschaft können sehr verschieden sein. Ein Werk kann das Ergebnis kollektiver Arbeit sein, kann durch die kontinuierliche Arbeit einer Reihe von Generationen entstehen u.ä.; trotz allem hören wir in ihm einen einzigen künstlerischen Willen, eine bestimmte Position.<sup>23</sup>

Wenn Bachtin die Werkbedeutung aus der Intention des Autors ableitet, identifiziert er diese Autorintention also ausdrücklich nicht mit der faktischen Intention des realen Autors. Vielmehr wird die Autorintention als Textimplikat verstanden. Diese Auffassung teilt Bachtin mit den meisten literaturwissenschaftlichen Interpretationstheorien von heute. In einem anderen Argumentationszusammenhang stellt Dietrich Weber dazu ebenso kritisch wie treffend fest: „Es besteht bekanntlich unter den Vertretern der literaturwissenschaftlichen Erzähltheorie (aber nicht unbedingt unter den praktizierenden Literaturwis-

ge, ob Unterschiede der filmischen Präsentation (Bildausschnitt, Perspektive, Kamerabewegung, Schnittfrequenz) den Eindruck des dargestellten Politikers auf die Zuschauer beeinflussen.

<sup>23</sup> Bachtin (wie Anm. 10), S. 205.

senschaftlern) neuerdings weithin eine geradezu dogmatisch zu nennende Einigkeit, bei Überlegungen zur fiktionalen Erzählliteratur den Autor aus dem Spiel zu lassen [...]“.<sup>23</sup> Um einerseits die Objektivität der Interpretation zu sichern, andererseits aber dem Werk auch eine individuelle Bedeutung und Wirkungsabsicht zuweisen zu können, behilft man sich mit im Grunde paradoxen Konzepten wie ‚impliziter Autor‘ (Wayne C. Booth) oder ‚Textintention‘ (Umberto Eco u.a.).<sup>24</sup> Auch aktuelle Filmtheorien versuchen, Bedeutungskonstituierung und Wirkungsabsicht allein aus Darstellungsmitteln wie Bildaufbau, Kameraeinstellung, Montage usw. abzuleiten. Ähnlich wie in der Literaturwissenschaft werden Begriffe wie „Perspektive“ (als „ideelle[r] Schnittpunkt *aller* im Film erkennbaren gedanklichen Linien“) oder „Filmstrategie“ (als „vermittelnde[s] *Norm- und Wertsystem* des Films“) verwendet, um unter scheinbarer Ausblendung der realen Urheberintentionen die ideologische Bedeutung von Filmen zu erfassen.<sup>25</sup> Auf der Basis einer werkimmanenten Analyse unter Ausblendung des realen Autors nach persuasiven Strategien zu suchen, bleibt aber deswegen grundsätzlich unbefriedigend, weil Darstellungsmittel in ihren Bedeutungen eben nicht invariant, sondern je nach Wirkungsabsicht unterschiedlich semantisch funktionalisierbar sind. Es kann, wie Anke Marie Lohmeier zurecht betont, „kein *Lexikon* nonverbaler Zeichen geben“.<sup>26</sup> Wirkungsabsichten ohne beabsichtigende Personen hängen ebenso in der Luft wie rhetorische Strategien ohne Rhetor oder Sprechhandlungen ohne Sprecher. Die Kenntnis der (vermutlichen) Autorintention ist eine *notwendige* Voraussetzung zur Erfassung der rhetorisch-persuasiven Werkbedeutung. Der reale Autor ist für die Werkinterpretation unverzichtbar. (Den Fehler einer *intentional fallacy* beginge man erst dann, wenn man die Autorintention zum *hinreichenden* Bezugspunkt für die Festlegung der Werkbedeutung nähme.)<sup>27</sup>

<sup>23</sup> Dietrich Weber, *Erzählliteratur. Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk*, Göttingen 1998, S. 93 f.; vgl. ders., *Skizze zum Erzähler*, in: D. W., *Auctor in Fabula und andere literaturwissenschaftliche Unterhaltungen*, Wuppertal 1995 (= *Wuppertaler Broschüren zur Allgemeinen Literaturwissenschaft*, 8), S. 199–225, bes. S. 203 f.

<sup>24</sup> Siehe Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 2<sup>nd</sup> ed., Chicago 1983, bes. S. 67–77, und Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge 1992, bes. S. 45–66.

<sup>25</sup> Klaus Kanzog, *Einführung in die Filmphilologie*, 2., akt. u. erw. Aufl., München 1997, S. 50 f. (vgl. S. 21–24). Zur Rolle des Autorbegriffs in der Filmwissenschaft s. Werner Kamp, *Autorkonzepte und Filminterpretation*, Frankfurt a.M. 1996.

<sup>26</sup> Lohmeier (wie Anm. 17), S. 233.

<sup>27</sup> Den Zusammenhang von Autorintention und Werkbedeutung erörterte ich ausführlicher in: *Autorschaft und Intertextualität*, in: Fotis Jannidis u.a. (Hgg.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999.

Abschließend können wir festhalten, daß die Dialogizitätstheorie nützlich ist, weil sie den ideologischen Geltungsanspruch von Kunstwerken erfaßt. Sie trägt spezifisch ästhetischen Weisen des Bedeutens Rechnung, ohne rhetorisch-ideologische Wirkungsabsichten zu ignorieren. Bachtins metaphorische Ausdrucksweise und die fehlende fiktionalitätstheoretische Unterscheidung zwischen Erzähler und Autor zwingen allerdings dazu, seine Begrifflichkeit nicht einfach zu übernehmen, sondern sie kritisch zu rekonstruieren. Unter dieser Voraussetzung lassen sich aus der Dialogizitätstheorie zwei verschiedene Formen ableiten, in denen Kunstwerke ideologische Standpunkte einnehmen können. *Monologische* Werke formulieren explizit einen verbal-ideologischen Standpunkt; im Fall einer dialogischen Konkurrenz verschiedener Stimmen artikuliert die Stimme des Erzählers den Standpunkt des Autors. Auch *polyphone* Werke können durchaus eine ideologische Position einnehmen (nach Bachtin müssen sie es sogar). Sie teilen diese Position aber nicht explizit in diskursiver Rede mit, sondern drücken sie indirekt aus.

*Beruf Neonazi* wurde von seinen verschiedenen Interpreten als Film mit pro-, aber auch mit antifaschistischer Tendenz verstanden. Mit Hilfe des Polyphoniebegriffs kann dieser Interpretationsstreit geklärt werden. Bonengels Dokumentarfilm ist polyphon, weil er widerstrebende Stimmen scheinbar unkommentiert zu Wort kommen läßt, aber insgesamt doch durch indirekte Formen der Mitteilung seine neonazistischen Protagonisten kritisiert.