

Robin Curtis: Conscientious Viscerality: The Autobiographical Stance in German Film and Video

Berlin: Edition Imorde 2006, 203 S., ISBN 978-3-9809436-4-2, € 25,-

Beim Aufschlagen von Robin Curtis' Studie fällt eines sofort ins Auge: die Filmbilder am rechten und linken unteren Rand der Seite, die, jeweils von vorne nach hinten und von hinten nach vorne geblättert, ein Daumenkino ergeben. Diese zwei Daumenkinos sind mehr als ein grafisches Detail. In einem Text, der sich mit den spezifischen Charakteristika des autobiografischen Films in Deutschland befasst, zeigt Curtis an den zwei ‚Kurzfilmen‘ am Textrand das Grundparadox einer Autobiografie in Filmform: Der Autobiograf kann nicht vor und hinter der Kamera zugleich sein. Damit scheint allerdings eine Autobiografie als Film unmöglich, da in den meisten Definitionen der (literarischen) Autobiografie nicht erst seit Philippe Lejeune die Kongruenz von Autor, Erzähler und Protagonist das wichtigste Kriterium darstellt. Die beiden Daumenkinos zeigen, dass eine filmische Autobiografie dieses Kriterium gar nicht erfüllen kann. Oskar Fischingers Film *München-Berlin Wanderung* von 1927, der sich auf dem linken Seitenrand findet, versetzt den Rezipienten in die Position des Autobiografen, der im Bild selbst nie zu sehen ist. Stattdessen sehen wir, was Fischinger auf seiner Reise sieht. Der rechte Bildrand wird von Adolf Winkelmanns Film *Kassel 9.12.67 11.54h* aus dem Jahr 1968 eingenommen. Hier sieht der Rezipient ausschließlich den Autor als Protagonist, der sich zur angegebenen Zeit am angegebenen Ort selbst filmt, dadurch aber immer vor der Kamera steht.

Robin Curtis zeigt in ihrer Studie an Filmen wie denen Winkelmanns und Fischingers anschaulich, wie die sprachliche Trennung in Subjekt und Objekt, die in der literarischen Autobiografie selbstverständlich ist, vom Film in eine intersubjektivität aufgelöst wird, die dem Rezipienten eine zentrale Rolle zuweist. Nicht mehr der Produzent des autobiografischen Dokuments mit seinem Wahrheitsanspruch wird zum Gattungskriterium. Stattdessen rückt die empathische und vor allem körperlich-bewegte Rezeption des Zuschauers in den Vordergrund, der eingeladen wird, die Position des Autobiografen und des Adressaten einzunehmen. Das Ziel von Curtis ist es daher vor allem, die Rolle der Rezeption von autobiografischen Filmen zu beleuchten, die dem Dokument erst seinen autobiografischen Status verleiht. Hier steht vor allem der Körper als Medium der sinnlichen Erfahrung des Filmbilds im Vordergrund, das nicht bewusst, sondern viszeral, ‚aus dem Bauch heraus‘, rezipiert wird. Der Körper wird für Curtis zum Paradigma einer empathischen, nahen und trotzdem kulturell geprägten

Wahrnehmung, wie sie in ihrer Auseinandersetzung mit dem ‚bios‘ und dem ‚autos‘ der Autobiografie verdeutlicht. Ohne den Körper zum rein diskursiven Produkt oder zur letzten Authentizität zu machen, verdeutlicht sie, wie wir uns nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich verorten und uns und andere auf diese Weise wahrnehmen, dabei aber immer auch kulturell erlernten Schemata folgen. Die Autobiografie wird damit zur Beschreibung der Art und Weise, wie der Autobiograf mit seinem Körper in einem bestimmten kulturellen Kontext Bedeutung erzeugt und weniger zu einer temporalen Verkettung einer Lebensgeschichte, in der die Gegenwart mit der Vergangenheit verknüpft wird.

Diese über den Körper vollzogene Selbstverortung der Autobiografie, die der Rezipient im bewegten Bild intersubjektiv und räumlich nachvollziehen muss, findet sich denn auch in den vielfältigen Beispielen deutscher autobiografischer Filme wieder, die Curtis im zweiten Teil des Buches analysiert. In den Filmen, die aus der Zeit der Weimarer Republik bis heute stammen, konstatiert Curtis eine Dominanz räumlicher Selbstverortungen, die es beinahe ängstlich vermeiden, das Selbst mit der Vergangenheit zu verknüpfen. Dadurch klammern die untersuchten deutschen Filme in auffälliger Weise kollektive Identitäten und nationale Charakteristika aus und beziehen sich vornehmlich auf das sich selbst darstellende oder beschreibende Individuum. Historische Hintergründe nationaler Geschichte und Selbstbilder werden zur Erklärung dieses Phänomens dabei genauso herangezogen wie mediale und formale Aspekte. Der paradoxe Effekt dieser Ausklammerung zeitlicher Verknüpfungen im deutschen Film ist allerdings keine Selbstaffirmation durch die körperliche Selbstverortung. Vielmehr erfährt der Rezipient in den analysierten Filmen am eigenen Leib die Unsicherheit einer so konstruierten Identität, die sich bewusst ist, kulturell kontingent und intersubjektiv vom Adressaten abhängig zu sein.

Damit illustrieren die untersuchten Filme mehr als nur die autobiografische Sicht des einzelnen Filmemachers auf das eigene Leben. Hier gerät vielmehr die Selbstwahrnehmung des Rezipienten in den Blick, der seine eigene Körperwahrnehmung und seine eigene Verortung einbringen muss, um den Film zu verstehen und zu erfahren. In diesem Sinne beantwortet Curtis auch die Frage, die sie selbst zu Beginn ihrer Studie stellt: was das filmische Medium leistet, was eine literarische Autobiografie nicht leisten kann. Der Film erzeugt eine Nähe zwischen Produzent und Rezipient, die beide zu historisch-individuellen, körperlichen und selbstbewussten Einheiten werden, die sich im intersubjektiven Raum des Filmbildes durcheinander verorten, viszeral erfahren und bewusst machen.

Was Curtis durch ihre Studie damit an einem beeindruckenden und vielseitigen Korpus von Filmen verdeutlicht, ist die Rolle des Rezipienten für die filmische Autobiografie als einer Gattung, die die Geschichte des eigenen Lebens in Bildern erzählt, für ihren Wahrheitsanspruch aber auf die Verortung, die Einfühlung und

die Körperlichkeit des Zuschauers angewiesen ist. Damit stellt die vorliegende Studie nicht nur einen Beitrag zur Erforschung filmischer Autobiografien dar, sondern kann auch eine stärker rezeptionstheoretische Sicht auf Autobiografien aller medialen Formen eröffnen. Die Autobiografie wird damit sowohl als direkte Erfahrung fremder Subjektivität gefasst als auch als kulturell kontingente, narrativ vermittelte und veränderliche Konstruktion, die zwischen Produzent und Rezipient erst intersubjektiv erzeugt werden muss.

Sarah Heinz (Mannheim)