

Guntram Vogt (Hg.): Ottomar Domnicks *Jonas*. Entstehung eines Avantgardefilms. Materialien und Dokumente. Aus dem Nachlass herausgegeben und kommentiert

Stuttgart: ibidem-Verlag 2007. 286 S. + CD-Rom. ISBN 978-3-89821-597-8, € 39,90

Es gibt Bücher, die auf sympathisch-unpräzise Weise (fast) vergessene Schätze der Filmgeschichte heben und neue Perspektiven auf die Mediengeschichte erschließen – nicht in Form wohlfeil-modischer Thesenbildung, sondern durch ebenso gründliche wie beharrliche Recherche im Archiv. Der Verzicht auf das kurzlebige Spektakel zugunsten der eindringlichen Materialerschließung zahlt sich

mittelfristig dann oft aus: Auch diese Publikation wird im Zuge der in jüngerer Zeit verstärkt angemahnten, überfälligen Revision der fünfziger Jahre als wertvolles Arbeitsbuch unentbehrlich sein und sowohl gegenständlich als auch methodisch dauerhaft einen wichtigen Anhalt für weitere Forschungen liefern. Dass dieses Buch nicht zuletzt auf einer beigelegten CD-ROM einen Großteil seiner Materialien dem Leser auf zeitgemäße Weise zur Verfügung stellt, erhöht den Gebrauchswert zusätzlich.

Ottomar Domnicks Film *Jonas*, 1957 während der Berliner Filmfestspiele mit dem erstmals vor der Kamera agierenden Robert Graf uraufgeführt und dann mehrfach ausgezeichnet (u.a. Bundesfilmpreis), stellt einen Solitär in der Film-landschaft der noch jungen Bundesrepublik mit ihrem in die Agonie abdriftenden Kino dar. In den deutschen Medien überaus kontrovers rezipiert, im Ausland mit bemerkenswerter Neugier wahrgenommen, geriet dieser Film eines selbstbewussten Autodidakten und Außenseiters im Filmgeschäft – als Facharzt für Neurologie und Psychiatrie sowie als Leiter einer Privatklinik im Stuttgart der Nachkriegszeit – filmhistorisch schon bald in den Schatten der vor allem aus England und Frankreich überlaufenden neuen Welle(n) – und mit gewisser Verzögerung auch in den Schatten der jungen Oberhausener und ihrer Filme. Umso mehr verdient der Film *Jonas* heute eine Re-Lektüre, markiert er doch wie kaum ein anderer Film der Zeit eine ‚Grenzsituation‘ im bundesdeutschen Film der fünfziger Jahre: ein von Knut Hickethier in das Spiel gebrachter Terminus, dessen Erläuterungen der Herausgeber Guntram Vogt in seinem Vorwort aufgreift: „*Jonas* steht für mich aus drei Gründen für filmische Grenzsituationen: Zum einen, weil er eine Außenseiterrolle im bundesdeutschen Film der fünfziger Jahre einnimmt und ein Beispiel dafür ist, den deutschen Film dieses Jahrzehnts heute differenzierter zu sehen. Zum zweiten, weil man durch *Jonas* etwas von der Bildsprache der Moderne erfährt, wie sie in den fünfziger Jahren sich medienübergreifend etablierte [...]. Und zum dritten, weil es in diesem Film um eine psychische Grenzsituation geht, bei der man als Zuschauer nicht weiß, ob sich alles nur als Wahn im Kopf der Titelfigur abgespielt hat, oder ob nicht das, was wir dort sehen, tatsächlich eine Erfahrung ist, die in dieser Zeit Menschen machen konnten.“ (S.11)

Ottomar Domnick (geb. 1907) ist 1989 gestorben, ein Jahr nachdem er bei der Vergabe des Deutschen Filmpreises mit dem Filmband in Gold „für langjähriges und hervorragendes Wirken im deutschen Film“ geehrt wurde. Guntram Vogt hat sich des Nachlasses angenommen und ihn durchgearbeitet, dessen schriftlicher Teil im Deutschen Literaturarchiv Marbach liegt; andere Zeugnisse befinden sich bei der Stiftung Domnick Nürtingen. Solche Kärnerarbeit lebt von der filmhistorischen Begeisterung, mit der dem Gegenstand begegnet wird, und von der Sorgfalt, mit dem er bearbeitet wird. Beides kennzeichnet die vorliegende Ausgabe.

Entstanden ist eine minutiöse Rekonstruktion der Entstehung von *Jonas*: von den ersten Filmkontakten des Nervenarztes, der zugleich ein bedeutender Sammler und öffentlicher Verfechter nicht-gegenständlicher Kunst war, über die Stofffindung bis hin zu den ersten Skript-Entwürfen dieses zunächst als ‚dokumentarischer Spielfilm‘ ausgegebenen Filmprojekts. Detailliert dokumentiert und beschreibt Vogt die Motive, Strukturen und sukzessiven Veränderungen, die die drei von Domnick selbst erstellten Drehbuchfassungen charakterisieren. Dann das Zerwürfnis mit dem 25-jährigen, ursprünglich für die Regie zu Rate gezogenen Herbert Vesely, seit seinem Experimentalfilm *Nicht mehr flihen* (1955) ein junger Star der Cineasten und Filmclubs in Westdeutschland. Domnick verfolgt eine eigenwillige *politique des auteurs*. Jahre bevor sie als Schlagwort über den Rhein kommen und populär werden soll. Zugleich erhält man einen plastischen Eindruck dessen, was es heißt, unter diesen Voraussetzungen einen Film in Deutschland zu machen – ‚ganz gegen die Regel gedreht; ohne Stars, ohne Atelier.‘ (Domnick, S.9) Da ist lediglich der vom Kultusministerium NRW eingeworbene Zuschuss über DM 100.000; da sind die beschwörenden Appelle und Kostenkalkulationen des im Filmgeschäft erfahrenen Bruders, Dokumentarfilmers und Produzenten Hans Domnick (*Traumstrasse der Welt*, T.1: 1958; T.2: 1961) von der Göttinger Produktionsfirma *Filmaufbau GmbH*, doch Abstand zu nehmen von diesem höchst risikobehafteten Projekt.

Kaum weniger spannend lesen sich die Ausführungen und Dokumente über die Zusammenarbeit mit dem Schönberg-Schüler und -Freund Winfried Zillig, der von Domnick für die Musikkomposition und -ausführung gewonnen werden konnte und der für das tonale Steigerungselement (einschließlich der Geräusche) im Verhältnis zu der von Anfang an eingeplanten *Liberian Suite* (1947) von Duke Ellington sorgen sollte. Schließlich, ein Höhepunkt der Publikation: der Briefwechsel Domnicks und die Dokumentation der Zusammenarbeit mit dem damals noch jungen Hans Magnus Enzensberger. Enzensberger konnte trotz seiner anfänglichen Skepsis dem Medium Film gegenüber gleichwohl für die letzte Phase der Postproduktion hinzugewonnen werden, um zusätzlich zu den von Domnick entworfenen Dialogen der Protagonisten, auf einer gesonderten Spur aufgezeichnet, verfremdende „Sprecher-Kommentare“ zu verfassen: vier Stimmen, die scheinbar extradiegetisch sich auf Jonas direkt beziehen, ihn anreden und ihn ins Selbst-Gespräch zu bringen scheinen, die aber auch über ihn hinweg sein Denken und Handeln kommentieren – distanziert, ironisch, bedauernd (vgl. S.141). Hier realisiert Domnicks Film ganz neue Dimensionen des Akustischen – offensichtlich von dem experimentellen Radio-Hörspiel der fünfziger Jahre profitierend.

Vogt will dieses Buch mit CD-ROM als ‚kommentierte Materialsammlung zur Entstehung von *Jonas*‘ verstanden wissen, sie will ‚keine analytische Einführung [sein], sie bietet dazu aber Anregungen.‘ (S.12) Das ist ihm in vorzüglicher Weise

gelingen. Schließlich ist er in diesem Metier erfahren und ausgewiesen wie nur wenige: Sein knapp 1000-seitiges Standardwerk *Die Stadt im Kino. Deutsche Spielfilme 1900 – 2000* (Marburg: Schüren 2001) erwies sich schon bald als Arbeitsbuch im besten Sinne und hat (abgesehen von dem notgedrungen zeitlich limitierten Filmkorpus) inzwischen kaum etwas von seiner Aktualität eingebüßt. Nur wenige haben den Rang jener Publikation und deren Methode verkannt, so etwa ein prominenter Filmkritiker der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (vgl. 3.1.2002), der heute Feuilletonchef von deren Sonntagsausgabe ist. Dieser hat 1987 mit viel Verve eine Geschichte *Der deutsche Film der fünfziger Jahre* (München: Heyne 1987) auf den Markt gebracht, um „einige Anregungen [zu] geben, die Vorurteile über das vermeintlich schlechteste Kino der Welt noch einmal zu überdenken.“ (S.11) Ich empfehle ihm dringend die Lektüre von Guntram Vogts neuem Buch, denn Claudius Seidl (Jahrgang 1959) scheint ausweislich seines im Ton flockigen, inhaltlich geschmäcklerischen Opus von damals weder Domnick noch den Film *Jonas* gekannt zu haben.

Heinz-B. Heller (Marburg)