

Hans J. Wulff

Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films

6. Uneigentlichkeit und Ironie in Niklaus Schillings Film DER WILLI-BUSCH-REPORT

Der folgende Artikel erschien zuerst als Einleitung des Buches: *Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr 1999, S. 257-289.

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/1-5-6>.

Intertextualität
Ironie und Uneigentlichkeit
 Differenzielle Einheit
 Kontrollierbarkeit und Durchsichtigkeit
Differenzielle Handlungs- und Objektstrukturen
 Der Kabinenroller
 Kontextierung und Dekontextierung von Dingen und Handlungen
 Anspielungen
Interaktionsstrukturen
 Rollendistanz
 Spiele spielen
 Der Bezugsrahmen: Das Genre "Kleinstadtfilm"
Filmische Strukturen
 Konventionen der Kadrierung und der Blickmontage
 Ko-Realisierung narrativer und thematischer Daten
 Die Grenze
Eingreifen

...und fährst du auch 'n Messerschmitt,
die Zeit vergeht im Sauseschritt.

Intertextualität

Die intertextuelle Bindung des Films hat mit seinen Darstellungsleistungen nur mittelbar zu tun - auf den ersten Blick. Wenn man *Intertextualität* zum Gegenstand der Untersuchung macht, stellt man das einzelne Werk in einen Bezug zu anderen Werken und versucht, Ähnlichkeiten und Einflußnahmen auf die Spur zu kommen. Aber man untersucht nicht nur Korpora von Filmen und anderen Texten aus anderen Medien und bildet nicht nur Motivfamilien und -traditionen, sondern folgt implizit vor allem einer Annahme über die Fähigkeit von Texten, etwas zu bedeuten: Ein Text steht in einer Traditionsreihe anderer Texte und reproduziert eine nicht nur ihm allein zukommende Art und Weise, einen Stoff darzustellen. Intertextuelle Analyse kann man nicht in purem Textvergleich betreiben. Vielmehr erscheinen die einzelnen Texte als Schnittpunkte sehr unterschiedlicher Intertexte. Intertexte sind Konstrukte, mit denen man sich an das heranzutasten kann, um das es eigentlich geht: die *Geschichte der Repräsen-*

tations- und Mitteilungsweisen und der mit ihnen verbundenen konzeptuellen und ideologischen Bedingungen, die sich "über" allen spezifischen Texten und Intertexten aufrichtet.

Die intertextuellen Beziehungen von Texten haben unmittelbar mit der Konstitution und Absicherung von "Sinn" zu tun. Intertextualität ist eine der symbolischen Manifestationen der Intersubjektivität des Sinns: Weil ein Film sich auf ein immergleiches Grundkonzept zurückbezieht, läßt sich der Prozeß der Sinnzuschreibung resp. der Aushandlung des Sinns eines Textes abkürzen, er ist in den Genre- und anderen intertextuellen Bezügen schon vorinterpretiert. Vor allem Genre- und Motivstrukturen lassen sich lesen als eine Spur, die auf die Interpretationsgemeinschaft zurückweist, vor deren Hintergrund erst ein Text verstanden und angeeignet werden kann. Die Funktion der Kommunikationsgemeinschaft wird überlagert (oder stellvertreten) von generischen Strukturen -

thus rendering the human interpretive community all but vestigial in the meaning-making process. Seen in this light, genres appear as agents of a quite specific and effective ideological project: to control the audience's reaction to any specific film by providing the context in which that film must be interpreted (Altman 1987, 4).

Die Genres des Films lassen sich also nicht allein aus ökonomischen (Effektivisierung der Produktion) und rezeptionalen Gesichtspunkten (Vermarktung serieller Produkte) begründen, sondern haben auch einen kommunikationstheoretischen Aspekt: Weil sich in Genres intertextuelle Sinn- und Formbezüge manifestieren und so das Einzelwerk an die kulturellen Symbol- und Diskurswelten anschließen. Altman sah die Rolle der Genrestrukturen für die Bedeutungskonstitution des Werks von zwei Seiten an: Zum einen ist der generische Hintergrund eines Genretextes von diesem nicht abzulösen, sondern spielt

als Bedeutungsfolie, als vorgewußter Horizont des Verstehens in die Bedeutung des Einzeltextes hinein, so daß eine im Genre konventionalisierte Bedeutung oft nur noch angedeutet (indiziert) zu werden braucht. Zum anderen ist der generische Rahmen aber auch eine Begrenzung von Bedeutungsmöglichkeiten, eine Fixierung von Sichtweisen und Lesarten, über die ein besonderer Text sich nur schwer hinwegsetzen kann. Genrestrukturen unterstützen die Bedeutungsproduktion von Texten, und zugleich behindern sie sie, Bedeutungen zu artikulieren, die über den intertextuellen Sinn des Genres hinausweisen.

Die Begrenzung der Bedeutungsmöglichkeiten ist für die Geschichte von Genres ein wichtiger Anhaltspunkt der Beschreibung, weil sich Genregeschichte auch und unter Umständen primär als Auseinandersetzung mit solchen Bedeutungsweisen und Bedeutungen auffassen läßt, die dem Genre zu einem früheren Zeitpunkt unzugänglich gewesen sind.

Mich soll hier aber der erstere Gesichtspunkt interessieren, weil es nicht allein Genres sind, die die Folie von Bedeutungswissen ausmachen, sondern auf einen viel weiteren Hof kulturellen Vorwissens ausgegriffen wird. Intertextuelle Beziehungen sind ein Sonderfall des Bezuges von *kulturellen Einheiten* zum Wissenshorizont der Kultur, will ich damit sagen [1]. Ich hatte oben die ethnomethodologische Lehre der *Indexikalität* erwähnt: Manifeste Zeichnergebnisse, Handlungen usw. werden als Manifestationen darunterliegender, typifizierter und dem Wissen zugehöriger Gegenstände angesehen, auf die jene verweisen (darum die Rede vom "indexikalischen" Bezug). Natürlich sind Manifestation und Typus nicht fest miteinander verkoppelt - dann könnte es keine Entwicklung und keine Veränderung geben, und dann wäre ein Anpassung an die Besonderheiten einer jeweiligen Handlungs- und Interpretationssituation unmöglich. Vielmehr ist die indexikalische Qualität eines Gegenstandes oder Ereignisses immer offen und fragil, muß aufgesucht werden, ist Produkt interpretativer Arbeit. Es dürfte deutlich sein, daß dieses Modell für die Leistungen, die ein Zuschauer in der Besichtigung eines Films erbringt, eine nützliche Heuristik darstellt, weil es die Offenheit, Fragilität und unter Umständen Mehrdeutigkeit von Bedeutungsbeziehungen in den Blick zu nehmen gestattet.

Ich will im folgenden am Beispiel *ironischen Sprechens* im Film zeigen, daß der Bezug auf Konventio-

nalisierungen und Kodifizierungen über alle Ebenen des filmischen Aussagens hinweg eine Rolle spielt und in die Bedeutungskonstitution einwirkt. Objekt- und Alltagswissen über die Nutzungskontexte von Objekten ist ebenso Material für die filmische Enunziation wie Wissen über filmische Genres, Motive oder Prinzipien der filmischen Auflösung. Ironie produziert eine Ansicht des Wirklichen, die aus Differenz neuen Sinn entwirft. Hier schließt sich der Kreis, weil Wissen in Wissen mündet.

Ironie und Uneigentlichkeit

Ironie ist aus dem griechischen *eironeia* abgeleitet und heißt so viel wie "Verstellung": man sagt etwas, aber man meint es nicht wörtlich, sondern uneigentlich, vielleicht uneigentlich bis ins Gegenteil. Und: ironisches Sprechen gelingt nur, wenn der Angesprochene erschließen kann, daß das, was gesagt ist, nicht wörtlich, sondern indirekt aufzufassen ist. Ironisches Sprechen ist kein täuschendes Sprechen, keine Lüge; dem Angesprochenen wird nichts vorgebracht, er soll in keine Falle gelockt werden.

Tatsächlich ist die Definition von Ironie schwierig [2]. Sie steht neben anderen Formen des uneigentlichen Bedeutens. Wolfgang Berg, der sich vor allem mit den linguistischen Aspekten uneigentlichen Sprechens befaßte, stellt sie neben rhetorische Frage, Litotes, Metapher, Metonymie, Hyperbel und Emphase. *Ironie* faßt er, wie auch in der rhetorischen Tradition üblich, als die Bezeichnung einer Sache durch deren gegenteilige Behauptung: Spricht jemand ironisch, ist das Gegenteil von dem gemeint, was gesagt ist. Dabei kann sich die *ironische Verkehrung von Bedeuetetem und Gemeintem* sowohl auf den Sprechakt wie auf den behaupteten Sachverhalt (die "Proposition") beziehen [3]: Im ersteren Fall tut der Sprecher z.B. so, als lobe er jemanden, um ihn zu tadeln; im zweiten Fall gibt der Sprecher eine Beschreibung eines Gegenstandes, deren Gegenteil eigentlich vermeint ist (wenn einer also angesichts eines Auto-Totalschadens sagt: "Das sieht aber gut aus!", dann kann das als ein Beispiel für die Verschiebung der propositionalen Gehalte genommen werden).

Ein solches, zwei einander ausschließende Bedeutungen miteinander verbindendes Verständnis von "Ironie" ist auch - allerdings bislang nur in ganz iso-

lierten Vorschlägen - auf den Film angewendet worden. John Harrington z.B. schreibt dazu:

Irony occurs when a filmmaker expresses his ideas in images suggesting the opposite of the meaning he intends (1973, 146; Hervorhebung im Original).

Die Beispiele, die Harrington dann gibt, haben mit "ironischem" Sprechen eigentlich nichts oder nur bedingt zu tun:

Film most frequently uses irony by counterpointing visual and aural images. Imagine, for example, "We Shall Overcome" sung in juxtaposition to images of policemen beating black people, or images of a tenement family's apartment set against the sounds of a debutante ball (1973, 146).

Zum einen hat man es in beiden Fällen mit Formen der Kontrast- oder Oppositionsmontage zu tun. Zum anderen ist für die Formen ironischen Sprechens gerade charakteristisch, daß die "eigentlich" gemeinte Bedeutung nicht in der Äußerung benannt ist, sondern aus der uneigentlichen Benennung erschlossen resp. ihr entgegengesetzt werden muß.

Eine Unterscheidung ist für den Film wie für andere modellbildende Systeme charakteristisch:

(1) Der Film kann eine ironische Situation insgesamt abbilden; man zeigt dann also das verbeulte Auto und die ironische Beschreibung "Der Wagen sieht gut aus!" Das ironische Verhältnis ist in diesen Fällen *Teil der abgebildeten Welt*.

(2) Der Film kann selbst ironisch formulieren und ist dann der uneigentliche Teil des ironischen Verhältnisses. Es ist dem Zuschauer überlassen, die eigentliche Bedeutung zu erschließen. Das ironische Verhältnis ist in diesen Fällen ein *Charakteristikum der Rezeption des Films* bzw. ein *Modus der Film-Zuschauer-Beziehung* [4].

Harrington unterscheidet in letzterer Hinsicht zwei Typen filmischer Ironie - eine rhetorische und eine dramatische Form [5]. In der rhetorischen Variante ist tatsächlich das Gegenteil von dem gemeint, was ausgesagt ist (ein Film, der den Krieg als Technik der Bevölkerungspolitik anpreist, tatsächlich aber gegen den Krieg polemisiert, ist sein Beispiel). Dramatische Ironie sei dann gegeben,

when the words or actions of a character suggest a meaning unperceived by him but understood by the viewer (1973, 146).

Sogar Ereignisse, von denen der Zuschauer wisse, aber nicht der Protagonist, werden unter diesem Typus von "Ironie" subsumiert; sogar Bilder von Hitler, der den Sieg der Deutschen verspreche, seien "ironisch", weil der Zuschauer besseres Wissen gegenhalte könne.

Es dürfte deutlich sein, daß ein solches Verständnis von "Ironie" daran krankt, daß man die andere, die eigentliche Aussage angeben können muß, will man nicht in die Nähe der Beliebigkeit und der Variationsbreite individueller Bedeutungsassoziation geraten. Ich will darum im folgenden eine Konzeption von "Ironie" vorstellen, die einerseits nicht an einem engen Konzept von "entgegengesetzter Bedeutung" orientiert ist, die andererseits aber die Relativierung uneigentlicher Bedeutungsbeziehungen durch das Wissen des Zuschauers nicht aussetzt, sondern regelhafte Prozesse des Textverstehens mit Strukturen alltäglichen kulturellen Wissens und mit intertextuellen Bedeutungsverhältnissen in Verbindung zu bringen versucht.

Weil die Uneigentlichkeit des Bedeutungsverhältnisses im Verstehen wieder aufgelöst werden muß, ist die Ironie eine komplexe Form der Kommunikation. Es ist immer wieder gesagt worden, daß Kinder keine Ironie verstehen könnten und daß sie darum in das pädagogische Giftschränkchen gehöre (z.B. Groben/Scheele 1984, 12ff). Man kann diese Behauptung damit begründen, daß eine ironische Äußerung sozusagen nur *fragmentiert* ist und der *Ergänzung* um den anderen, den "eigentlichen" Akt bedarf. Ironisches Sprechen ist eine Art von "zweiter Stimme", zu der der Adressat die Melodiestimme selbst formulieren muß. Der ironischen Äußerung gegenüber steht eine zweite Interpretation des besprochenen Sachverhalts, als deren uneigentliche Bezeichnung die ironische Äußerung identifizierbar wird. Steht diese "eigentliche" Auffassung des Sachverhalts nicht zur Verfügung oder kann sie nicht gewonnen werden: dann verliert eine ironische Äußerung ihren indirekten Charakter, sie kann nicht mehr als ironischer Akt erkannt und aufgelöst werden.

Die Ironiehaftigkeit einer Äußerung kann so nur festgestellt werden, wenn der Wissensstand des Adressaten in die Beschreibung einer ironischen

Formulierung einbezogen wird. Man könnte zwar annehmen, daß die Sprache oder andere Mittel und Medien der Kommunikation eine Anzahl von "Ironiesignalen" umfaßten, mit denen ein Sprecher die Uneigentlichkeit des Gesagten kennzeichnen kann. Alle Versuche, einen solchen Kanon zusammenzustellen, sind aber fehlgeschlagen, und man muß Groben und Scheele zustimmen, wenn sie schreiben:

Erstens handelt es sich bei den "Signalen" nicht um einen abgrenzbaren Korpus fixierter, konkreter sprachlicher Phänomene, sondern um *eine Funktions-/Verwendungsweise sprachlicher und parasprachlicher Mittel* (bis hin zu Mimik, Gestik etc., z.B. "Augenzwinkern"). Zum zweiten wird im Normalfall dadurch nicht das Wissen um die zentrale *ironische Inkongruenz* ausgelöst, sondern in Verbindung mit diesem Wissen wirken die entsprechenden Mittel negierend oder ambiguisierend, d.h. bestätigen oder verstärken die aus dem Vorwissen gespeisten *Inkongruitätserwartungen* (1984, 9; Hervorhebungen im Original).

Es mag durch die starke Fixierung auf die Beschreibung ironischen Sprechens am Beispiel sprachlicher Kommunikation bedingt sein, daß "Ironie" durch die genaue Festschreibung des semantischen Bezugs zwischen dem ausgesagten Satz und dem "eigentlich" Gemeinten zu fassen versucht wird. Derartige Beschreibungen bestimmen als ein feststehendes Verhältnis, was doch eigentlich eine zahlreiche Kontextfaktoren einbeziehende *"Versetzungstechnik"* [6] ist.

Differentielle Einheit

Wird in vielen herkömmlichen Auffassungen also "Ironie" als semantische *Relation* zwischen einem ausgesagten und einem gemeinten Textstück bestimmt, werde ich im folgenden von einer anderen Auffassung ausgehen, die die Kontextabhängigkeit ironischen Sprechens zu berücksichtigen versucht: Ich werde "Ironie" als eine *Operation* zu verstehen versuchen, die ein Gemeintes uneigentlich, in erkennbarer und interpretierbarer Differenz aussagt.

Ironisches Sprechen in diesem zweiten Sinne ist ein Sprechen, das mit den Kongruenzerwartungen und den wahrscheinlichen Interpretationen des Adressaten rechnet und spielt und quasi eine Gegenstimme zu jenen artikuliert. Ironisches Sprechen kann auf al-

len Niveaus des Textes ansetzen. Wesentlich ist, daß *ironisches Sprechen die Inszenierung von Differenz und Inkongruenz ist*, was insofern wichtig ist, daß damit die Beschreibung einer ironischen Äußerung nicht möglich ist, wenn man nicht auch die Kongruenzerwartungen des Adressaten mitbeschreibt. Selbst dann, wenn man eine produktionsseitige Untersuchung ironischen Sprechens machen will, muß man das dem Adressaten unterstellte Wissen mitbeschreiben: weil die Ironie gerade mit diesem Wissen rechnet und es nutzt.

Es wurde schon festgehalten, daß die ironische Äußerung nicht "fertig" und abgeschlossen ist, sondern daß sie nur ein Element eines komplizierten Verstehens-, Interpretations- und Schlußfolgerungsprozesses ist. Die in ironischer Kommunikation entstehende Äußerungseinheit muß zumindest als *differentielles semantisches Gebilde* dargestellt werden. Eigentlich geht es aber darum, die Prozesse zu untersuchen, in denen die ironische Äußerung verarbeitet wird, sowie die Komponenten zu beschreiben, die in diese Prozesse eingehen.

In eine ähnliche Richtung geht der Fernsehtheoretiker John Fiske, der Ironie folgendermaßen bestimmt:

it works by simultaneously opposing meanings against each other (1986, 400).

Wesentliches Kennzeichen ironischen Bedeutens ist für Fiske, daß der eine Pol der ironischen Gespanntheit von Bedeutungen im Wissen des Zuschauers liegt. Ein US-amerikanisches Beispiel: Wenn eine Heldin aus dem emanzipiert-puritanischen Norden die Sprache der unterwürfig-sinnlichen Frau südlicher Prägung benutzt, dann entsteht eine ironische Brechung (Fiske 1986, 401) - weil hier etwas *gegen die Kongruenzerwartungen des Zuschauers* inszeniert ist. Eine solche Kombination schafft eine *differentielle Einheit*, die wiederum für den Adressaten Stoff bietet und Anlaß gibt, über die gegebene Information hinaus noch weiteres abzuleiten.

Mit dieser *heuristischen Definition von "Ironie"* ist eine Grundlage dafür gegeben, auch im Film Formen ironischen Sprechens untersuchen zu können. Natürlich entfernt man sich mit dieser Auffassung von einem engen, traditionellen Verständnis von Ironie, das vor allem auf die Bestimmung des semantischen Verhältnis zwischen eigentlicher und uneigentlicher Bedeutung ausgerichtet war. Es scheint

aber sinnvoll zu sein, für die Beschreibung ironischer Phänomene am Film eine offenere Auffassung von Ironie der Untersuchung voranzustellen - denn ein engeres Verständnis definierende Merkmale wie "Gegenteiligkeit" oder "Übertreibung" scheinen allzu sehr an den semantischen Verhältnissen in der Sprache orientiert zu sein. Man unterscheidet in der Rhetorik "Ironie" als Bezeichnung einer Sache durch einen das Gegenteil bezeichnenden Ausdruck, "Hyperbel" als einen übertriebenen und "Litotes" als untertreibenden Ausdruck; mit diesen Definitionen läßt sich ein differentielles Gebilde wie die oben von Fiske vorgestellte Nord-Süd-Heldin nicht mehr als Produkt ironischen Sprechens fassen. Wenn man aber "Ironie" *prozedural* versteht, als eine *Technik der Formulierung*, dann kann die aus ironischem Sprechen entstehende Einheit des Bedeutens bzw. des Verstehens auf allen Ebenen des Textes angesiedelt sein, multimedialen Charakter haben und sogar mehr als nur zwei Bedeutungen differentiell nutzen.

Unter "Ironie" soll hier also folgendes verstanden werden:

- (1) Eine semantische Operation, die das Besprochene im Sprechen nicht nur setzt, sondern auch in Distanz setzt.
- (2) "Ironisches Sprechen" ist referentielles und kommentierendes Sprechen zugleich.
- (3) "Ironie" entsteht aus Differenz: in einer ironischen Äußerung sind mehrere Informationen gegeben, die einander teilweise aufheben, teilweise einander widersprechen, teilweise auf ganz verschiedene Bezugsgrößen fundiert sind.
- (4) Die Beschreibung ironischer Einheiten bedingt die Beschreibung des Wissens (bzw. der Kongruenzerwartungen) des Zuschauers, das differentiell genutzt ist.

Kontrollierbarkeit und Durchsichtigkeit

Die Verwendung ironischer Formulierungsverfahren hat tiefgreifende Konsequenzen für die Konstitution der erzählten Welt. Zum einen wird die dargestellte Welt als "ausgeleuchtet und erkennbar" gezeichnet. Ironisches Sprechen setzt voraus, daß es einen Zustand der Welt gibt, der Kongruenzerwartungen fundieren kann. Dieser vorausgesetzten, kongruenten Welt wohnt kein Schrecken inne, sie ist kontrolliert und in allen Bereichen zugänglich. Zum anderen produziert die ironische Umspielung dieser vorausgesetzten Welt eine Art geistigen Schwebezustands,

der eine Distanzierung von der dargestellten Modellwelt nur schwer möglich macht. Die vorausgesetzte Kontrollierbarkeit der Welt impliziert auch ihre Abgeschirmtheit und Hermetik.

Da ironisches Sprechen ein Mittel ist, eine Erzählrealität zu konstituieren und zugleich zu kommentieren, nimmt sie der Darstellung die Schärfe - das Dargestellte wird so auch in Distanz gehalten. *Ironisches Sprechen ersetzt das realistische Prinzip* [7], das sonst den Repräsentationsmodus von Filmen oft dominiert. Ironisches Sprechen kalkuliert mit dem, was man erwarten darf, dem Wahrscheinlichen, dem "Normalen". Ironie baut auf Schematismen auf, die differentiell behandelt werden, zu neuen Einheiten verschmelzen, verspottet, in melancholischer Brechung und Desorganisation präsentiert werden. Eine ironische Äußerung, die "uneigentlich" auf einen ausgesagten Gegenstand Bezug nimmt, wird im Verstehen nicht einfach "aufgelöst", "vereigentlicht", durch ein nicht-ironisches Pendant der Äußerung ersetzt. Vielmehr ist auch die verstandene Einheit der ironischen Kommunikation komplex und mehrschichtig. Ironie-Verstehen ist keine Desambiguisierung, soll das heißen, sondern Teil einer ganz besonderen Art, "Wirklichkeit" zu konstituieren [8].

Das vorausgesetzte Wissen, das den Normalitäts- und Kongruenzerwartungen zu Grunde liegt, entstammt allen möglichen Quellen und Bereichen des Wissens. Es bezieht sich sowohl auf die Regeln und Konventionen des sozialen Lebens außerhalb des Films wie auf filmspezifische Konventionen der Darstellung, betrifft den Umgang mit der dinglichen Umwelt wie auch die Möglichkeiten, in der Modulation der sprachlichen Mittel Information zu schaffen.

Die folgenden "Typen" ironischen Sprechens, die im WILLI-BUSCH-REPORT [9] nachgewiesen werden können, illustrieren, wie der Film auf unterschiedlichen textuellen Niveaus mit Verfahren arbeitet, in denen jeweils in sich differentielle Einheiten des Verstehens konstituiert werden.

Differentielle Handlungs- und Objektstrukturen Der Kabinenroller

Der Messerschmitt-Kabinenroller Willi Buschs vermag die Ausgangsüberlegungen illustrieren. Er steht in mehreren instrumentellen und textuellen Funktionen gleichzeitig und ist dementsprechend mit ver-

schiedenen Kontextaspekten verbunden. Und er ist zudem in seinen verschiedenen Funktions-Rollen jeweils differentiell genutzt.

(1) Zum einen und ersten ist er natürlich ein *Fortbewegungsmittel* - allerdings eines mit gewissen Eigenschaften: sehr oft kaputt, langsam, selbst für zwei Personen eigentlich zu klein. Kurz: der Roller ist, in Konkurrenz zu allen zeitgenössischen Autos, ein 'schlechtes' Auto. Unter rein instrumentellen Gesichtspunkten läßt sich kein guter Grund angeben, warum man ein solches Gefährt fahren sollte. Wenn einer ein Auto fährt, läßt das umgekehrt den Schluß zu, daß - sofern er nicht zu arm ist, sich einen anderen Wagen zu kaufen - er das Auto aus Gründen fährt, die nicht mit seiner Funktion als Fortbewegungsmittel zu tun haben. Im Film bilden die Eigenschaften des Kabinenrollers als Fortbewegungsmittel einmal sogar die Grundlage eines Gags: Wenn am Beginn des Films mit lautem Hupen ein ebenso klappriger Gogo an Busch vorbeiknattert, funktioniert der Witz nur, weil beide Gefährte 'langsame' Autos sind.

(2) Würde Busch in einem 'normalen' Auto der Zeit, sagen wir in einem VW-Golf oder einem Opel-Kadett, umherfahren, wäre das Gefährt höchstens insofern signifikant, als es mit dem Status, der Rolle und dem Einkommen des Fahrers korrespondiert oder nicht. Golf und Kadett würden die soziale Rolle Buschs bestätigen, ein großer Mercedes müßte Irritation hervorrufen. Ein Kabinenroller kennzeichnet seinen Fahrer auf jeden Fall als einen "Freak", einen Außenseiter. Genauso, wie Golf, Mercedes und Kadett "Statussymbole" sind, steht auch der Roller in *Kennzeichnungsfunktion* für seinen Fahrer. Indem Busch sich durch die Wahl seines Gefährts gegen die alltagspraktischen Orientierungen, Statussymboliken, instrumentellen Vernünftigkeiten seiner Zeitgenossen stellt, produziert er mit dieser Wahl eine Information über sich selbst.

Die Neufunktionalisierung des Kabinenrollers als Kennzeichen gehört ausgangs der siebziger Jahre in eine umfassendere kulturelle Bewegung, die als subkulturelles Phänomen sich unter anderem dadurch ausdrückte, daß abgesunkene, insignifikant gewordene Produkte der bundesdeutschen Geschichte zu Stilmitteln einer "Sekundärkultur" erhoben wurden. Die scharfe Polemik, mit der K.L. Baader in der "Filmfaust" den Film und seine Adressaten angriff, bezieht sich unter anderem auch auf den Kabinenrol-

ler - "natürlich fährt der skurrile Held ein ebensolches Auto", heißt es (1980, 33). Es dürfte klar sein, daß der Kabinenroller als "typische" oder zumindest mit "dem subkulturellen 'out-fit' kongruente" Kennzeichnung aufgefaßt wird.

(3) Der Kabinenroller wird so inszeniert, als habe er ganz andere Eigenschaften - als vermöge er sich vom Boden zu lösen, als sei er ein Fluggerät, oder, wie Edwin Elliker es formulierte, ein *Flugzeugsurrogat* [10]. Das wird mit verschiedenen Mitteln ausgedrückt: Zum einen durch die Montage von einem Blick Buschs aus dem Auto heraus auf eine quasi-subjektive Luftaufnahme; zum anderen durch eine mehrfach verwendete Einstellung, die Busch im Auto von hinten zeigt und die in den Kritiken oft als "Stuka-Fliegen" charakterisiert wird; zum dritten dadurch, daß die Lehrerin Busch einmal die Augen zuhält und er sich lange, für einen Autofahrer zu lange nach ihr umdreht; und zum vierten schließlich durch die Fliegermütze aus Leder, die Busch sich immer dann aufstülpt, wenn er eine Fahrt antritt.

(4) Auch diese letztere stereotyp wiederkehrende Handlung ist etwas, das "quer" zu normalen Alltagskonventionen liegt: warum sollte man sich mit einem funktionslosen Hut für eine Autofahrt ausstatten? Busch setzt am Ende den Hut nicht mehr ab, und das ist eines der sichersten Anzeichen für seine Verwirrung - will sagen, daß bis dahin das "Besteigen des Kabinenrollers" auch durch das Ritual des Fliegermütze-Aufsetzens als ein immer bedeutungsvoller Akt ausgewiesen war. Doch diese von Busch *ritualisierte Handlung* grenzt nicht nur das Kabinenroller-Fahren vom Alltag ab (müßte also den 'liminalen Ritualen' zugeordnet werden), sondern zitiert auch die Routinen der Flieger (und kann so angeschlossen werden an die Thematik des "Fliegens", die den ganzen Film durchzieht). Und das Ritual ist de-kontextiert, funktionslos gemacht, so daß es wiederum primär als Kennzeichnung Buschs verstanden werden kann wie die Wahl des Kabinenrollers selbst. Schließlich zitiert die Mütze andere Fliegermützen - man denke an die Zeichentrickfigur des "Roten Barons" oder an Marty Feldman, der in Mel Brooks' *SILENT MOVIE* unbeirrbar eine ebensolche Mütze aus Seide trägt.

(5) Auch die *Inszenierung* führt den Kabinenroller als stets unzuverlässig und reparaturbedürftig vor, als abweichend von der westdeutschen Kfz-Norm der Zeit und daher in deutlicher *Differenz* zu ihr: Das

Gefährte drängt sich qualmend, ständig reparaturbereit, erst ohne, dann mit Lüftungs-Ofenrohr derartig in den Vordergrund der Handlung, daß ihm schon allein aufgrund dessen eine gewisse Signifikanz zugewiesen werden muß. Natürlich: diese Akzentuierung, die der Kabinenroller ständig erfährt, erfolgt *gegen die tatsächliche Relevanz* des Gefährten in der Handlung des Films - als würde ein Element des Hintergrundes wie eine Figur des Vordergrundes behandelt, ohne daß es dafür einen erkennbaren Grund gäbe.

Der Kabinenroller kann als Charakterisierung des Helden nur funktionieren, weil er in vielfacher Weise rückbezogen ist auf das Wissen von Adressaten:

- (1) Wissen über die Klasse der zeitgenössischen Autos und ihre instrumentellen Eigenschaften;
- (2) Wissen über die Verhältnismäßigkeit von Geschwindigkeiten und darauf abgestimmten Verhaltensweisen;
- (3) Wissen über das Statussystem und die zu seinem Ausdruck verfügbaren Konsumgüter;
- (4) Wissen um subkulturelle Differenzierung und die (sekundären) Ausdruckskonventionen von Subkulturen;
- (5) Wissen um Ritualisierungen und subjektive Bedeutungen;
- (6) Wissen um die filmischen Konventionen der Darstellung von Autos, Flugzeugen und anderen Fortbewegungsmitteln;
- (7) Wissen um intertextuelle und populärkulturelle Motive;
- (8) Wissen um die Gesichtspunkte der Relevanz von Objekten für Handlungen und um die ihnen korrespondierenden Regeln der Inszenierung.

Eine solche widersprüchliche Vielfalt von Informationen, die an einem einzigen Objekt der erzählten Welt ausgefaltet wird [11], produziert eine *in sich selbst differenzielle Einheit*, die oben als Produkt ironischen Sprechens gefaßt wurde. Die *Uneigentlichkeit* entsteht dabei durch eine *Verschiebung* von den ursprünglichen, nicht ironischen Verwendungen in neue Kontexte und Rahmen, die bis dahin geltende funktionelle Bestimmungen des Gegenstandes außer Kraft setzen und sie durch neue Funktionen ersetzen oder ergänzen.

Kontextierung und Dekontextierung von Dingen und Handlungen

Dinge können Beweismittel und Indizien sein, wenn man die entsprechenden Geschichten um sie herum

spinnt. Das japanische Diktiergerät-Kassettenradio, das Roesler bei sich hatte und das sich nach seinem Tod so gut in die Genre-Vorstellung "Spionage" einordnete, ist Kristallisationspunkt einer Geschichte. Sie festigt sich, als beim toten Zahnarzt im E-Werk das gleiche Gerät gefunden wird - die Einheitsausstattung des Spionageringes, die Geräte als Erkennungsmerkmale. Doch die These, die Geschichte, die Wahrscheinlichkeit wird wieder entwertet, als auf der Rückseite der 'Ring'-Illustrierten Werbung für das Gerät abgedruckt ist: Denn was jeder besitzt oder besitzen kann, ist als Erkennungszeichen und Beweisstück ohne Wert. Als wiederum das gleiche Gerät dann beim toten Henry, dem Alt-Nazi, liegt, ist ihm schon nicht mehr die Aufmerksamkeit gewidmet.

Handlungen und Dinge stehen im normalen Alltagsleben in bestimmten, praktischen oder kommunikativen Kontexten, in denen sie gehandhabt und erfahren werden. Es sind dies sowohl Kontexte, in denen "instrumentelle Vernunft" die Funktionalität von Dingen und Handlungen determiniert, wie auch kommunikative Rahmen, in denen Dinge und Handlungen als Mittel des informationellen Verkehrs fungieren. Manipuliert man diese Kontexte, produziert man Information. Es wurde schon oben am Beispiel des Kabinenrollers zu zeigen versucht, was geschieht, wenn man vorgegebene Rahmen aufgibt und Dinge und Handlungen neukontextiert oder in unangemessene Kontexte überträgt.

Manipulationen der Kontextbindung von Dingen und Handlungen finden sich im WILLI-BUSCH-REPORT auf allen Niveaus der Handlung. Zunächst ein simples Beispiel: Wenn jemand laut nach jemandem ruft, dann geht er davon aus, daß dieser Ruf den Gerufenen auch erreichen kann. Im Film wird dies meist so gehandhabt, daß man zunächst den Zuschauer wissen lassen muß, daß Rufer und Gerufener im gleichen Handlungsraum sind. Erschallt dann der Ruf, ist vorher schon klar, daß die Bedingung, daß der Ruf gehört werden kann, eingelöst ist. Zeigt man dagegen zunächst nur den Rufenden, darf der Zuschauer implizieren, daß der Rufer annimmt, daß der Gerufene in Reichweite ist. Ein Ruf wird filmisch behandelt wie ein Doppelpunkt: Es ist Konvention, daß nach dem Ruf umgeschnitten wird auf denjenigen, der gerufen worden ist. Zeigt man ihn im Garten des Hauses, zeigt man damit auch, daß er tatsächlich in Rufweite ist; zeigt man ihn "ganz woanders", außerhalb der Rufweite, zeigt man nicht nur den Ort des

Adressierten, sondern auch die Nichterfüllung der Annahme des Rufers. In der Regel ist das Woanders-Sein des Angerufenen für die Erzählung oder für die Charakterisierung der Personen von Bedeutung (etwa, wenn der Mann wieder in der Kneipe ist, oder wenn ein Kind sich im Spiel vom Haus entfernt hat oder es gar entführt worden ist [wie in Fritz Langs *M - EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER*]). Im *WILLI-BUSCH-REPORT* wird gegen diese Konventionen aber verstoßen: Man sieht das nächtliche Gebäude der 'Werra-Post', ein Schrei: "Wilhelm!" ertönt - ohne oder mit verspätetem Umschnitt auf Willi Busch, der natürlich nicht in Rufweite ist. Es wird sowohl die Kontextbindung des Rufs verletzt-versetzt wie auch die konventionelle Darstellung einer solchen Handlung [12].

Ein anderes, extremes Beispiel für eine *Kontextmanipulation* ist Buschs Umgang mit der 'Tag'. Da kauft sich der Reporter des Lokalblatts die 'Tag', die Boulevardkonkurrenz aus der fernen Stadt. Er liest sie aber nicht wirklich. Kaum aus dem Kiosk heraus, nimmt er Aufstellung auf der Mitte der Straße, knüllt das Blatt zusammen und schleudert das Knäuel treffgenau in den Papierkorb auf der anderen Seite der Straße - eine alltägliche Routine, deren Perfektion sogar ein beobachtender BND-Agent wortlos konzediert. Daß dieser Umgang mit der 'Tag' signifikant ist, fußt darauf, daß ein Gegenstand wie die 'Tag' normalerweise in einen anderen Handlungszusammenhang eingebunden ist: Lesen (möglicherweise unter besonderen Bedingungen - in der Frühstückspause, auf dem Klo, im Bus). Busch deutet die Erfüllung dieses Handlungsrahmens nur noch an, indem er die Schlagzeilen zur Kenntnis nimmt bzw. das Blatt durchblättert. Im nächsten Schritt aber wird die 'Tag' rein material genommen - als Instrument der Handlung "Zielwerfen". Dem primären, normalen Handlungsrahmen wird ein zweiter, sekundärer entgegengesetzt. Die Neukontextierung produziert in zweierlei Hinsicht Information: Zum einen kommentiert sie den Wert der Information des Blattes selbst; zum anderen kann rückgeschlossen werden wiederum auf Busch, der sowohl kritische wie kindliche Züge in seiner Persönlichkeit verbindet.

Die Verschiebung des Handlungsrahmens, in dem die 'Tag' normalerweise instrumentalisiert ist, ist strukturell ein ähnlicher Verstoß gegen alltagspraktische Argumente des Preises und des vernünftigen Nutzens wie das, was als Begründung für die weitere Benutzung des Kabinenrollers dienen mag. Der Ver-

stoß gegen die Alltagsvernunft, dem aber nicht einfach nur Desorganisation entspringt, sondern sich als kommunikativer Akt entpuppt: Das ist für Busch eine charakteristische Art, mit Alltagsdingen umzugehen.

Anspielungen

Es sind nun aber nicht nur Strukturen und Kontexte alltäglicher Handlungen, die der *WILLI-BUSCH-REPORT* abweichend von ihrer normalen Gestalt inszeniert. Der Film verwendet daneben auch verschiedene Anspielungstechniken.

Am auffallendsten sind die Bezugnahmen auf die Reim-Welten von Wilhelm Busch, der sicher nicht aus Zufall dem Protagonisten den Namen geliehen hat [13]. Seine Obsession, Situationen mit zitierten oder nachempfundenen Reimen seines Namensvetters zu *kommentieren*, produziert fast immer einen fremden Blick auf ein Geschehen - eine Situation rückt plötzlich in einen ihr eigentlich und ursprünglich fremden Interpretationskontext. Die Besprechung kann kongruent erfolgen oder inkongruent; sie kann darauf ausgerichtet sein, Handeln und Erleben als "normal" zu stabilisieren; sie kann aber auch darauf zielen, ihnen einen zweiten Gesichtspunkt, eine zweite Interpretation gegenüberzustellen [14]. Im *WILLI-BUSCH-REPORT* geht es immer um letzteres.

Drei Beispiele:

(1) Als Busch das erste Mal als Telefonvandalen gezeigt wird, kommentiert er trocken (und damit seine Handlung in eine Lausbubengeschichte à la "Max und Moritz" rückend): "Dieses war die erste Zelle... und die zweite, die folgt schnelle!"

(2) Ein Beischlaf, den Busch unterbrach, um schnell einige Notizen auf das Papier zu werfen, wird kommentiert als: "Und willst Du werden Journalist, mußt Du Papier und Bleistift haben, wo Du bist" - eine geradezu aberwitzig anmutende Akzentuierung der Unaufhebbarkeit der Reporterrolle, die zur Verbergung einer eigentlich unverzeihlichen Situationsstörung dient.

(3) Beim ersten Treff mit Sir Henry, dem Alt-Nazi, flaxt Busch zunächst, bald flögen sie wieder gen England, und es folgt das vieldeutige: "Fährst du auch 'n Messerschmitt, die Zeit vergeht im Sauseschritt."

Und sogar der Elektriker hat Buschartiges am Auto: "Kein Licht, kein Ton, ich komme schon" [15].

Manche Distanzierungen entstehen aus Verballhornungen und Anspielungen, die der zeitgenössische Zuschauer *rückübersetzen* muß. Beide setzen einen erworbenen Wissenszusammenhang voraus, der es sowohl möglich macht, eine Verballhornung zu entziffern und den eigentlichen Gegenstand der kulturellen Sphäre zu identifizieren wie auch eine Anspielung als verkürzten Ausdruck einer komplexen kulturellen Einheit aufzufassen (ähnlich Rodi 1975, insbes. 124).

Insbesondere massenkommunikative Gegenstände sind im WILLI-BUSCH-REPORT uneigentlich gesetzt, in jedem Fall aber so, daß die Rückübersetzung relativ problemlos geschehen kann. Dazu einige Beispiele: (1) "Die" 'Bild' ist natürlich das Vorbild für "die" 'Tag', wobei die Anspielung nicht nur durch die Ähnlichkeit des Layouts der beiden Blätter ausgedrückt wird, sondern auch und vor allem durch die in beiden Fällen vom normalen Sprachgebrauch abweichende Artikelwahl angezeigt wird. Ein ähnlich uneigentlicher Zeitungsname ist auch 'Ring', wobei wiederum das Layout - neben der geometrischen Form, die beide im Titel tragen, auch die Platzierung des Emblems in der linken oberen Ecke des Titels - zur Identifizierung der eigentlich gemeinten 'Stern'-Illustrierten dienen kann. (2) Manche Elemente der zeitgenössischen kulturellen Ding-Welt sind durch verballhornte Werbeslogans oder Werbefilme repräsentiert. Busch sitzt am Schreibtisch, im Radio ist Werbung. Draußen fährt die Lehrerin auf ihrem neuen Roller vor. Busch murmelt, einen Spruch aus dem Radio aufnehmend: "Hoffentlich Doppel-M versichert!" - unnötig zu sagen, daß die Allianzversicherung das Vorbild für 'Doppel-M' war. Ein anderes Beispiel ist ein geradezu absurder Werbefilm, der die Vorzüge der Atomkraft anpreist, den Busch und die Lehrerin im Kino sehen: ein offenes *Antitheton* zu den seinerzeit verbreiteten Ansichten der Kernenergie.

Gegenüber diesen uneigentlichen Formen sind "Anspielungen" im engeren Sinne natürlich nicht differenzielle, sondern elliptisierende Formen des Sprechens. Sie zu verstehen, bedarf es einer *Ergänzung*; sie müssen als *reduzierte Anspielungsmarken* aufgefaßt werden, als *Indices* komplexer Gegenstände der Kommunikation und des Wissens. Eine Frage wie: "Was muß man denn tun, um als Lehrerin ins Zonenrandgebiet versetzt zu werden?" nimmt Bezug auf ein Ideologem, das besonders in linken Kreisen sehr

hohe Zustimmung genoß - auf die Ende der siebziger Jahre geübte Praxis des "Berufsverbots", auf "Strafversetzungen" in solche unattraktiven Gegenden wie das Zonenrandgebiet usw. Auch derartige Anspielungen aktivieren Zuschauerwissen, aber sie nutzen es eben nicht differentiell.

Interaktionsstrukturen

Rollendistanz

Handlungssituationen sind vor allem dadurch als "normale Alltagssituationen" erkennbar und ermöglichen eine Teilnahme, weil die Handlungen der Beteiligten als ein Gefüge komplementärer Rollen konventionalisiert sind. Diese Rollengefüge müssen im Alltagsleben nicht problematisiert oder thematisiert werden, sie funktionieren, ohne daß ihnen Aufmerksamkeit zugewandt werden müßte.

Es gibt aber immer wieder Situationen, in denen das eigentlich zu unterstellende Rollengefüge von den Beteiligten oder von einzelnen Beteiligten nicht distanzlos akzeptiert werden kann, es kommt zum Erlebnis der *Diskrepanz*. Die tatsächliche Erfüllung der Verhaltenserwartungen einer Situation und der in der Situationsdefinition festgeschriebenen Rollen erfolgt dann in Distanz zur eigentlich unterstellbaren "Normalsituation". Die Personen zeigen in ihren Handlungen *Rollendistanz*. Darin stellen sie die Differenz formeller Situationen und ihrer eigenen Lebenssphäre unter Beweis. Indem jemand erkennbar eine Rolle spielt, drückt er den Unterschied von Individuum und Rolle aus - insofern ist "Rollendistanz" ein Mittel, eigene Identität jenseits des Rollenhandelns zu signalisieren [16]. Wer eine Rolle rollendistanziert spielt, erfüllt einerseits die in der Situation an ihn gerichteten Erwartungen; andererseits zeigt er an, daß dies ein Spiel ist, in dem er nicht aufgeht; man kann das Spiel nicht nehmen, um die Person festzustellen.

Der WILLI-BUSCH-REPORT macht ausgiebigen Gebrauch von rollendistantem Spiel. Ein Beispiel ist die Ankunft der Lehrerin. Sie wird erwartet, vom Direktor der Schule und von Busch. Immer, wenn eine Lehrerin ankommt, macht die Presse ein Bild, sagt der Direktor. Eine Familienszene. Busch war in seiner ersten Klasse, erzählt der Direktor. Nun ist er der Chronist geworden. - Man macht ein Foto, um etwas mitzuteilen oder um etwas aufzubewahren oder beides. - Der Fluß der Begrüßung wird unterbrochen.

Pose bitte! und das ganze noch einmal, sicher ist sicher. -- Es überlagern sich zwei Situationstypen. Zum einen kennen sich die Beteiligten seit langer Zeit, sind Glieder eines familialen Gemeinwesens, kennen sich nicht nur als Träger formaler Rollen. Zum anderen ist das Gegenüber von Reporter und Reportiertem im Idealfall gebunden an die Anonymität der Beteiligten. Kennen sie sich - und wie hier, gar schon seit langer Zeit -: Dann müssen die Rollen des Reporter-Verhältnisses "gespielt" werden, im wörtlichen Sinne. Denn das formale Rollengefüge ist unter diesen Bedingungen eigentlich sinnlos, vor allem: für alle Beteiligten durchschaubar.

Soziale Beziehungen, die eine alltägliche Vertrautheit der Personen voraussetzen, sind im WILLI-BUSCH-REPORT die normale Wirklichkeit, in der sich die Beteiligten kennen, abzuschätzen wissen, mit gegenseitigen Problemen und Sonderlichkeiten umgehen können. Das Beziehungsgeflecht, das alle umgreift, ist nicht problematisch, es gibt keine Statuskämpfe. Die Teilnehmer des inneren Zirkels gehen immer dann, wenn formales Rollenhandeln erwartet wird, in rollendistantes Spiel über. Dies gehört zu den Charakteristiken des *small town films*: Der Film exponiert ein Gemeinwesen, dessen Mitglieder friedvoll miteinander umgehen, das auf familial-vertraute Beziehungen gründet und das Situationen fremd gegenüber steht, in denen anonym-formale Interaktionen gefordert sind. Darauf werde ich zurückkommen.

Treten Akteure auf, die formale Rollen ungebrochen, nicht-distant auszudrücken versuchen, entsteht sofort ein Fremdheitseffekt. Tatsächlich sind es die Fremden, die so auffallen. Ein Beispiel ist der (an Lou van Burg erinnernde) Entertainer auf dem Fest des Sportvereins, dem es nicht gelingt, eine intime Ansprache an die Menschen im Saal zu realisieren. Auch der Starreporter ist ein "durchsichtiger" Star, weil sein Rollenspiel durchschaubar ist: Da produziert er den Anschein einer souveränen Persönlichkeit so, daß spürbar ist, daß er "spielt". Die Doppelidentität des Starreporters wird bis in die Wahl des Namens gestaltet - als Ex-Friedheimer, als Zeitungsausträger, als Schulfreund ist er "Arno Roesler", "der" Roesler. Als Chefreporter nennt er sich "Rolf-Dieter Schönborn". Abgesehen davon, daß während des ganzen Films genau darauf geachtet ist, wer welchen Namen verwendet und wer mit welchem Namen welche der beiden Identitäten Roeslers adressiert, spielt der Doppelname natürlich

auch mit der diffusen Suggestivität der Namen - "Rolf-Dieter Schönborn" "paßt" einfach besser zu der Berufs- und Statusrolle, die er zur Schau stellt. Buschs Bemerkung, Roesler habe "einen sauberen Namen" angenommen, trifft diesen Effekt genau.

In diesem Gegenüber von familialen und formalen Interaktionsformen entsteht für die vorwiegend formal definierten Beziehungen und Interaktionen ein Uneigentlichkeits-Effekt, der sie deutlich von einem Normalzustand abhebt.

Spiele spielen

Manche Interaktionen im WILLI-BUSCH-REPORT sind *indirekt und uneigentlich*, indem die Interaktanten ein *Spiel* miteinander spielen. Es findet in diesen Formen der Interaktion *keine Rollendistanzierung* statt, sondern es werden, ganz im Gegenteil, bewußt Rollen eingenommen. Derartige Spiele sind Mittel, sich über Rollengefüge zu verständigen, sie dienen dazu, Dinge in gerahmter und markierter Wirklichkeit mitteilbar zu machen, die in unvermittelter Interaktion nicht sagbar wären, etc. Es handelt sich um *mittelbare* Interaktionsbeziehungen, sowohl was die instrumentellen Aspekte wie auch die Beziehungen zur "eigentlichen" Realität betrifft.

Ein Beispiel ist das Gespräch zwischen Busch und der Lehrerin, in dem sie mit ihm (oder er mit ihr) über die abgeschnittenen Telefonhörer spricht, die sich unter seinem Bett stapeln. Busch gibt eine Art von "Deklaration" ab, einen der abgeschnittenen Hörer am Ohr, ein Telefonat simulierend: Er habe Telefonzellen zerstört, um seine Zeitung zu retten, als eine Art "aktiver Zonenrandförderung". Das gespielte Telefonat schafft Distanz zwischen den beiden, und es schützt Busch vor direktem Vorwurf. Er bleibt darum auch dann bei dieser indirekten Form der Mitteilung, als die Lehrerin ungläubig und irritiert nachfragt.

Derartige Interaktionsspiele haben mehrere verschiedene Funktionen:

- (1) sie eröffnen einen Handlungsspielraum, der die beteiligten Partner in ein künstliches Rollengefüge bindet, das in klarer Distanz zu ihren realen Rollen steht;
- (2) ein Spiel eröffnet eine eigene Handlungsrealität, in deren Rahmen und Schutz Dinge mitgeteilt wer-

den, deren unvermittelte Mitteilung unter Umständen zu Sanktionen führen könnte;

(3) ein Spiel kann möglicherweise abgebrochen werden - wenn einer der Spielpartner sich also gefährdet vorkommt, kann er den im Spiel gesetzten Handlungsrahmen verlassen.

Wenn man so will, ist "Spionage" ein Spiel, das Busch angezettelt hat. Gerade die letzte Eigenschaft - das Spiel kann beendet werden, der Spieler kann aussteigen - besitzt es nicht. Die Szene, die das Ernstwerden des Spionagespiels eröffnet, enthält unter diesem Aspekt mehrere Momente, die sich auf den Spielcharakter dessen beziehen, was geschieht. Zunächst ist Busch erschrocken über das Auftauchen des Agenten auf der anderen Straßenseite. Denn damit tritt jemand auf, der eine Rolle im Spionagespiel nicht spielt, sondern offenbar tatsächlicher Rollenträger ist. Busch eröffnet darauf ein neues Spiel: Er tritt an den Mittelstrich der Straße - große Pose des Sportlers! - und wirft die zusammengeknüllte 'Tag'-Zeitung in den Papierkorb gegenüber. Der Agent hat zugesehen. Soll das ganze eine Demonstration von Souveränität sein? Wohl nicht nur, sondern auch ein Versuch, den spielerischen Modus zu übermitteln, in dem Busch an Realität teilhat.

Das "*Veruneigentlichen*" der Interaktion kann so wiederum interpretiert werden als eine Ausdrucksform der *Kindhaftigkeit* Buschs. Busch hat zwar wohl keinen "Mutterkomplex", wie ihm die Lehrerin einmal vorwirft. Aber er ist einer, der die kindliche Strategie der Angstbewältigung im Spiel bewahrt hat. Kinder lieben es, Spiele zu spielen, *weil in Spielen die Realität kontrolliert werden kann*.

Der Bezugsrahmen: Das Genre "Kleinstadtfilm"

Ein verstecktes Thema durchzieht den ganzen Text des Films: die kognitive Kartierung von Friedheim und Frankfurt als einander gegenüberliegender Orte. Friedheim trägt manche Züge eines Ortes in einem *small town film* - so lautet jedenfalls eine neuere Genrebezeichnung [17], die man aus der "inneren" Soziologie des Films - den in einem Film abgebildeten sozialen Verhältnissen - ableitet. Ein *small town film* spielt in einem überschaubaren Gemeinwesen, in dem jeder jeden kennt und in dem sehr weit gehende soziale Kontrolle ausgeübt wird. Der *small town* gegenüber steht der *Großstadtdschungel*, gekennzeichnet durch Anonymität, Unüberschaubar-

keit und Unkontrollierbarkeit. In der *small town* finden sich die Kommunikations- und Verkehrsformen nachbarschaftlichen Kontaktes, die Adressierung ist personell, es kann die gemeinsame Kenntnis des Lebensraumes unterstellt werden. In einer großstädtischen Gemeinschaftsform finden sich entsprechend anonyme Kommunikations- und Verkehrsformen, die Adressierung ist unpersonell und diffus, ein als gemeinsam unterstellbares Wissen existiert so nicht.

Der WILLI-BUSCH-REPORT thematisiert den Kontrast dieser Lebensformen mittelbar. Denn indem Busch Adressierungsformen des Boulevardblatts in nachbarschaftliche Kommunikationskontexte transponiert, schafft er ein Verhältnis der Unangemessenheit, einen Bruch, eine Spannung.

Der Übergang des Berichts über das weissagende Mädchen von der 'Werra-Post' in die 'Ring'-Illustrierte demonstriert dieses Verhältnis: Denn der Bericht über das Mädchen setzt voraus, daß man es nicht kennt. Wer es kennt, weiß, daß es ein einzelgängerisches Kind ist, das viel und gerne mit sich selbst spricht. Das Kind spielt ein intensives und selbstversunkenes Spiel. Das ist eine ganz andere Interpretation, als wenn man es als prophezeiendes Medium auffaßt. Durch den Wechsel des Bezugsrahmens wird das "Kind" in ein "Medium" transformiert; aus einem Mitglied der nachbarschaftlichen Gemeinschaft wird so eine Größe des Diskurses bzw. der Ideologie. Die undeutlich vaterunsernden Bayern, die bleich busseweise zur zeremoniellen Herbeibereitung der Wiedervereinigung anreisen, besuchen nicht das "Kind", mit dem man es in der Gemeinde zu tun hat, sondern das "Medium" - eine ideologische Größe, die nur dann konstituiert werden kann, wenn man das Kind anonymisiert und es nicht mehr als Kind ansieht.

In der 'Ring' kann man Friedheim als einen "Ort am Ende der westlichen Welt" bestimmen. Das geht in der 'Werra-Post' nicht. Man kann als ein Wallfahrtsziel nur bestimmen, was nicht im Feld der eigenen Gemeinde liegt. Eine Fahrt an einen Wallfahrtsort ist eine Fahrt an einen Ort, der nur im Kopf des Wallfahrers existiert. Er muß *fremd* und *ausgegrenzt* sein, das ist die minimale Forderung. Für einen Friedheimer wäre es absurd, nach Friedheim zu wallfahren.

Buschs beständige Versuche, in der 'Werra-Post' mit kommunikativen und sprachlichen Mitteln zu arbeiten, die eigentlich ganz unangemessen sind, basieren

auf einem nicht zu lösenden Widerspruch zwischen der befriedeten Unüberschaubarkeit der Realität einer *small town* und der Notwendigkeit, sie in der Presse erzählend-fiktionalisierend ex negativo zu besprechen und zu thematisieren. Karl Markus Michels Diktum, daß man vom Alltag nichts erzählen könne, gilt auch hier.

Solche Gegenwelten, Gegenentwürfe gegen die Langeweile und Dimensionslosigkeit alltäglichen Lebens versteht Busch als *Spiele*. Die Spionage erweist sich als ein Spiel, das seine Spieler nicht mehr losläßt. Die Orientierung in dem Gegenüber von *small town* und Großstadt bleibt aber auch hier in Kraft.

In der *small town* sind die Personen bekannt, ihre Identität ist stabil, das Annehmen fremder Identitäten nur im offenen Spiel, bei Maskerade und Karneval möglich. Die Unsicherheit der Identität, das Spiel mit Namen und Pässen ist Charakteristikum des Großstadtdschungels.

Die Erfindung der Spionage produziert eine Realität, die nicht transitorisch ist, weder kontrolliert noch aufgehoben werden kann. Die Inszenierung bleibt noch ironisch, als das Stichwort fällt: Umschnitt auf die Lampe, als sei sie ein Versteck (wie in FAHRENHEIT 451 oder in THE LOST WEEKEND). Das Bild der Lampe zitiert Genre-Konventionen, und es ist, als sollte mit dieser kurzen Einstellung angezeigt werden, daß von nun an "das Spionage-Spiel" gespielt werden soll. Das Spiel erweist sich schnell als ernst. Der zweite Teil des Films beginnt. Der Modus der Realität verschiebt sich. Ironische Distanzierung setzt die Durchsichtigkeit und Beherrschbarkeit der Situation voraus, von der man sich distanziert. Die wenigen Versuche Buschs, sich mit Versen seines Namensvetters kommentierend-distanzierend aus der Situation zu retten, mißlingen jämmerlich. Es wird gerade dadurch deutlich, daß die Realität von bedrohlicher Unkontrollierbarkeit ist, daß differentielles Sprechen und Handeln unmöglich wird.

Der Wechsel der Register, der mit dem Dominieren der Spionagegeschichte einhergeht, besteht wesentlich darin, daß das Realitätsgefüge, das bislang den Film beherrschte, durch ein anderes abgelöst wird. Bis hier stand der geschützten Idylle der *small town* eine Bezugssystem gegenüber, in das man wie in einem Spiel hinüberwechseln konnte, das man aber auch immer wieder hätte verlassen können. Nun übernimmt jene andere Realität die Rolle der *domi-*

nanten Interpretation, aus Spiel wird Ernst. Der Bezugs- oder Orientierungspunkt wechselt. Die differentielle Verfügbarkeit des Alltags ist nicht mehr gegeben. Die Veränderung des Modus' der Erzählung im zweiten Teil des Films zeigt zugleich, daß der Kontrast der Bezugsrahmen dem spielerischen "Umschalten" zwischen den Interpretationen der einen und der anderen Sozial-Welt eine Sicherheit verleiht, die die Personen und insbesondere Busch nie ernsthaft gefährdet: soziale Identität, Selbstwahrnehmung, Handlungsorientierung der Beteiligten bleiben bei allem "Aus-der-Rolle-gehen", bei aller Distanzierung und bei aller "Nicht-Normalität" stabil.

Filmische Strukturen

Konventionen der Kadrierung und der Blickmontage

Auch Verstöße gegen die Konvention der Bildgestaltung produzieren differentielle Information. Wenn etwas gezeigt wird, das den Seherwartungen widerspricht, oder wenn etwas so gezeigt wird, daß es der erwarteten Präsentation entgegensteht, wirkt schon ein solcher elementarer Normverstoß signifikant und kann semantisch produktiv werden.

Als der Mechaniker das Lüftungsrohr angeschweißt hat, das dem Kabinenroller eine theoretische Höchstgeschwindigkeit von 200 kmh verleiht, fährt Busch mit dem Gefährt aus der Garage. Man sieht aus Untersicht, das übergroß erscheinende Werkstatt-Tor. Als der Mechaniker die Flügel der Tür zur Seite schiebt, kommt dahinter der winzig wirkende Roller zum Vorschein. Ein vergleichbares Bild findet sich in BERLINGER: Der Hangar des Luftschiffes wird geöffnet, das gewaltige Fluggerät wird sichtbar und schiebt sich langsam und gravitatisch ins Freie. Im WILLI-BUSCH-REPORT sozusagen eine Umkehrung: Da ist nichts Gravitäisches, das implizite Pathos des Bildes ist völlig unangemessen.

Die Aufnahmen, die Busch während seiner Fahrten im Kabinenroller zeigen, könnte man als *ironisches Kadrieren* bezeichnen. Busch, Nah von hinten; außerhalb der Glaskuppel fliegt die Landschaft vorbei. Ein Bild, das einem konventionellen Bildtypus zugehört, der eigentlich "Fliegen", "Flugzeugkancel" anzeigt [18]. In Kombination mit dem Wissen, daß Busch in seinem Kabinenroller unterwegs ist, produziert diese Kadrierung eine Überlagerung von zwei Informationen, die beide "Fortbewegung" betreffen:

Wissen um den Roller, dessen Busch sich tatsächlich bedient; Wissen um Flugzeuge, in deren Darstellungsweise der Vorgang repräsentiert ist. Beide Komponenten, die hier zur Darstellung von "Fortbewegung" genutzt sind, sind dem Zuschauer verfügbar und in der Interpretation des Bildes präsent.

Auch die Konventionen der *Blickmontage* werden zu momentaner Verunsicherung des Zuschauers genutzt. Gleich zu Beginn des Films, Busch liegt im Gras, er schaut nach oben, als sähe er etwas - und pünktlich erscheint der Titel des Films am Himmel. Später dann, Busch fährt zurück in die Stadt, über ihm kreist ein Hubschrauber des Bundesgrenzschutzes. Busch blickt nach unten, aus dem Auto heraus. Schnitt: eine Luftaufnahme, aus dem Flugzeug auf die Straße, auf der Buschs Auto fährt. Die Konvention sagt: Zeige eine Person, die etwas sieht; dann zeige, was sie sieht. Im Sinne der Anschlußlogik ist der Schnitt von Busch auf die Luftaufnahme ein Fehler, weil hier eine subjektive Aufnahme folgen müßte. Können die beiden Aufnahmen so nicht als Bilder einer Blickmontage synthetisiert werden, können die Bilder auf einem höheren Niveau des Textes wiederum zusammengeführt werden - der Zuschauer kann sie in Verbindung zu dem Globalthema des "Fliegens" bringen.

Es sei am Rande bemerkt, daß diese Strategien, mit dem Wissen des Zuschauers über die Konventionen der filmischen Abbildung zu spielen, natürlich den Blick auf das Filmische selbst richten. Will sagen, daß diese Strategien der Ironisierung eine *reflexive Orientierung auf den Film* enthalten. Wenn einem Blick "nach unten" eine folgende "nach unten" gerichtete (also in diesem Merkmal subjektivierete) Einstellung folgt, die aber gar nicht subjektiviert sein kann, dann thematisiert eine solche Sequenz eine Konvention, die sonst nicht wahrgenommen wird.

Nach diesem Modell darf man auch alle jene Szenen "ironisch" nennen, in denen jemand von Westen aus mit dem Fernglas auf Ost-Terrain blickt und dort regelmäßig jemanden entdeckt, der die gleiche Beobachtung in umgekehrter Richtung macht. Merke: Von *Beobachten* kann man nur sinnvoll reden, wenn der Beobachtete nicht weiß, daß er beobachtet wird. Hier beobachten sich aber - fast wie in einer praktischen Tautologie - Beobachter beim Beobachten. Wer beobachtet, handelt nicht. Darum gilt auch: Die Grenze ist inaktiv, kein Gegenstand handelnder Zuwendung.

Ko-Realisierung thematischer und narrativer Daten

Im ersten Drittel des Films besucht Busch in Begleitung der Lehrerin ein altes Ehepaar, das das Fest der Eisernen Hochzeit begeht. Diese Sequenz besteht aus neun Einstellungen. Die ersten drei zeigen die Fahrt zum Interview, die nächsten drei das Interview, die abschließenden die Vorbereitungen zur Rückfahrt. Der erste Block endet mit einer weiten Einstellung auf eine Brücke, auf der man den Kabinenroller sehen kann. Das Interview beginnt dann mit einer - kurzen - Großaufnahme: Eine Hand entnimmt einer Zigarrensachtel eine Zigarre.

Eine Detail- oder Großaufnahme als Initiale einer Szene ist durchaus üblich (vgl. meine Überlegungen zum *cuaway*), insbesondere, wenn die vorhergehende Szene mit einer weiten Aufnahme abgeschlossen wurde. Der Kontrast zwischen den Einstellungsgrößen markiert auch den Szenenübergang. Hier, im *WILLI-BUSCH-REPORT*, steht die Großaufnahme aber nicht nur in *transitorischer Funktion*, sondern ist darüber hinaus als eine Möglichkeit genutzt, ein *Thema*, das mit dieser Szene im engeren Sinne gar nichts zu tun hat, in Erinnerung zu rufen. Die Zigarrenmarke heißt "Deutsche Einheit", und das Bild bleibt lange genug stehen, daß man den Namen auch lesen kann.

Würde man sich auf die Transition als die Hauptfunktion der genannten Einstellung beziehen, dann könnte man sie durch eine ganze Reihe anderer Einstellungen ersetzen, die ein Detail des Handlungsraumes "Interview mit alten Leuten" darstellen. Jemand könnte eine Weinflasche absetzen oder eine Flasche Korn ergreifen, an der Kondenswasser herunterläuft; oder man sieht eine Hand, die eine Praline aus einer Pralinensachtel nimmt; jemand könnte belegte Brote - in Großaufnahme die Nirosta-Platte - hereinbringen. Die Regel, der man folgt, lautet: Man nehme ein in einer Situation wie der abgebildeten *erwartbares Utensil*, zeige es in Großaufnahme und eröffne damit die Darstellung der Situation. Man kann damit einen Zeitsprung machen, von einer weiten Aufnahme der letzten Szene in eine neue Situation überleiten.

Substitutionsproben dienen auch dazu, die relevanten Eigenschaften eines Bildes in einer bestimmten Sequenz aufzufinden. Würde man die Einstellung

mit der Zigarrenschachtel nun aber in der erwähnten Art und Weise durch eine andere austauschen, verlore der Übergang seinen Witz. Denn die Einstellung, die der Film zeigt, steht nur einerseits im Kontext der Handlungsfolge und erfüllt dort ihren Zweck, eine Transition anzuzeigen und einen Zeit- und Situationsprung zu mildern. Es gibt noch ein "andererseits", die Einstellung erfüllt noch einen zweiten Zweck, sozusagen "quer" zum ersten.

Wenn man den WILLI-BUSCH-REPORT als einen Text auffaßt, der eine ganze Fülle von *Themen* artikuliert und sie im Bewußtsein des Zuschauers wachhält, so sieht man, daß der Film neben der *Erzählung*, die er natürlich auch vorträgt, noch eine zweite, anders geartete textuelle Struktur enthält, die ich hier *thematische Struktur* nennen will. Unter einer *narrativen Struktur* versteht man, vereinfacht gesprochen, das *Handlungsgerüst* eines Textes unabhängig von seiner spezifischen Formulierung. Eine narrative Struktur enthält eine *zeitliche und kausale Folge* von Handlungen der Akteure. Sie konstituiert (und, vice versa, ist bedingt durch) ein *Gefüge von Handlungsrollen* sowohl im Sinne eines sozialen Beziehungsgefüges als auch eines Verhältnisses von dramatischen Rollen (insbesondere der Konflikt von Protagonist und Antagonist). Die narrative Struktur umfaßt auch eine *Deontik*, also ein Gefüge von normativen Annahmen über Verpflichtungen und Sanktionsbedingungen, nach denen sich die Akteure verhalten. Demgegenüber versteht man unter einer *thematischen Struktur*, wiederum vereinfacht gesprochen, in Anlehnung an den alltagssprachlichen Gebrauch von "Thema" den *Gegenstand eines Diskurses*. Ein Thema enthält nicht notwendig eine zeitliche oder kausale Ordnung, und normalerweise ist einem Thema auch kein Gefüge von Handlungsrollen koordiniert. Ein *Thema* ist ein *prominenter Gegenstand*, womit gesagt sein soll, daß er Gegenstand der Aufmerksamkeit, Figur und nicht Hintergrund, rhetorischer Fokus ist [19]. Ein Thema kann gefaßt werden als ein Assoziationskomplex, in dem heterogene Elemente zusammengefaßt sind - Bilder, Argumentationen, Beispiele, historische Daten, Metaphern usw. Im Text wird er in verschiedenster Art und Weise zum Ausdruck gebracht, über alle Ebenen der Organisation hinweg, mit allen filmischen Ausdrucksmitteln. Die Beziehungen zwischen Text-Segmenten und den in ihnen realisierten Themen kann man als *Realisierung* bezeichnen. Themen werden in Texten in Form von *topikalnen Ketten* realisiert.

Die *narrative und die thematische Struktur* werden nun im WILLI-BUSCH-REPORT nicht nur als einander ergänzende und verstärkende Gegenstände des Films gehandhabt, sondern bilden wiederum ein differentielles Gebilde. Die Erzählung konterkariert die Themen des Diskurses allzu häufig, und die Themen, von denen gehandelt wird, stehen oft genug nicht in Zusammenhang mit der Geschichte.

Immer wieder sind Anspielungen auf einzelne Themen - den Kabinenroller, die nahe Grenze und das deutsch-deutsche Problem, "Wunderglaube", "Fliegen" - mitten in Sequenzen eingestreut. Insbesondere am Beginn und am Ende von Sequenzen findet man immer wieder mehrfach interpretierte Bilder, die einerseits die Sequenz eröffnen oder beschließen und die andererseits ein die Sequenz übergreifendes und der Szene im engeren Sinne häufig fremdes Thema anzeigen. Man könnte dies als eine eigene poetische Figur kennzeichnen, mit der Schilling die durch den Fluß der Handlungen ja relativ wenig determinierten initialen und terminalen Elemente von Handlungssequenzen dazu nutzt, eine "überschüssige" Bedeutung zu artikulieren, so daß im Lauf des Films nicht nur eine Handlungsfolge exponiert wird, sondern auch einem Geflecht von Themen Ausdruck verliehen wird, das nicht unmittelbar handlungsbezogen interpretiert werden kann, das aber auch nicht unabhängig von der narrativen Struktur ist, sondern *in komplizierter Art und Weise* Bezüge zur Handlung hat.

Ein besonders extremes Beispiel für diese Strategie, gleichzeitig mit Daten verschiedener Art umzugehen, steht am Beginn des letzten Teils des Films: Nachdem Busch die "Spionage-Interpretation" erfunden hat, entdeckt er am nächsten Morgen auf der Straße gegenüber dem Kiosk einen BND-Agenten. Die Szene endet damit, daß ein Handwerker die Bundesfahne ausrollt - so, daß am Ende des Bildes das ganze Bildfeld vom Schwarz-Rot-Gold eingenommen wird [20]. Das beendet die (Handlungs-)Szene, öffnet den diskursiven Raum zu einer Thematik, die indirekt mit dem Geschehen zusammenhängt und dient gleichzeitig als eine Transition zur nächsten Szene, indem der Handlungsfluß markant unterbrochen wird. Die Doppelnutzung der Initial- und Terminalbilder von Sequenzen kann man so auch als eine besondere Technik der *Markierung* der Übergangselemente ansehen, erfüllt also über die textsemantischen Leistungen hinaus auch noch formale Aufgaben der Textgliederung.

Die Grenze

Das Verrücken von Bedeutungszuweisungen, das Hin- und Hergehen zwischen den verschiedenen Aspekten und Ebenen des Films ist charakteristisch für die komplizierte textuelle Struktur, in der Schilling seine Erzählung vorträgt. Es sind Brüche und Widersprüche, die Inkompatibilitäten zwischen den einzelnen strukturellen Komponenten des Films, in denen der differentielle Umgang mit Bedeutungen entsteht.

Ein einfaches (allerdings zentrales) Beispiel ist der Umgang mit dem *Grenz-Thema*. Auf einer ersten Betrachtungsstufe ist die Grenze Teil der abgebildeten Objektumgebung. Auf einer zweiten Betrachtungsstufe ist die Grenze eines der "Themen", von denen der Film handelt [21]. Die thematische Struktur des Textes verursacht eine andere Art der über ihren normalen Gebrauchswert hinausweisenden zusätzlichen Bedeutungs-Aufladung von Dingen und Handlungen. Insofern gehört auch eine Zigarrenmarke namens "Deutsche Einheit" zu den Realisierungen des Themas. Sogar Bezugnahmen auf die Parteien "hüben" oder "drüben" können an den Assoziationskomplex des thematisierten Gegenstandes angeschlossen werden - die immer kaputte Kamera Buschs kann dann nur eine in der DDR hergestellte "Praktika" sein. Die thematische Ordnung, die durch den Text ausgedrückt wird, wirkt also bis in die Ausstattung eines Films hinein, soll damit gesagt sein.

Tatsächlich spielt die Grenze im *WILLI-BUSCH-REPORT* aber eine sehr komplizierte Rolle, umfaßt vor allem einen zentralen Bruch: der großen Wichtigkeit, die der Film dem Thema zuschreibt, steht die Nichtbeachtung der Grenz-Kondition durch die Friedheimer entgegen.

Einerseits ist der Eiserne Vorhang, die historische Teilung der Welten, eines der zentralen Themen des Films. Das läßt sich bis in die filmische Gestaltung hinein verfolgen.

(1) Ein Hinweis auf den hohen Rang des Grenzthemas ist z.B. die Tatsache, daß der Film mit mehreren verschiedenen Zugriffen auf dieses Thema eröffnet wird. Der Film beginnt mit Archivaufnahmen von der Konferenz von Jalta (1945), erläutert von einer Kommentirstimme; dann eine Deutschlandkarte, in die eine Schere die deutsch-deutsche Grenze schneidet; darunter ein Bild der Grenze: im Gras an einer

Böschung liegt Busch. "Über eine Wolken-, später dann eine reale Landschaft legen sich, von Willi mit tastender Stimme, [!] suggestiv skandiert, die Verse von 'den beiden Schwestern', entfalten die Parabel auf die beiden deutschen Nachkriegsstaaten" (Elliker 1980a, 57). Erst nach dieser Exposition der Deutschland- und Grenzthematik kommt die Titelsequenz und die Handlung beginnt.

(2) Ein Thema, das im Hintergrund der Erzählung entwickelt wird, kann natürlich in den formalen Operationen des Films verwendet werden. So werden Hubschrauberaufnahmen der Grenzanlagen mehrere Male als Transitionsbilder (*cutaways*) verwendet.

Andererseits ist die Grenze für das Handeln der Friedheimer in keinerlei erkennbarer Hinsicht von Belang.

(1) Ein Beispiel für dieses Mißverhältnis zwischen der Bedeutung, die der Film dem Grenzthema beimißt, und der Relevanz, die die Grenze im Handeln der Akteure spielt, ist der immer wieder anonym den Ort überfliegende Hubschrauber, der lediglich als eine Art metonymischer Anzeige der Grenze bzw. der Anwesenheit des Grenzschutzes funktioniert, in keiner Weise - und gerade das macht seinen "Witz" aus - mit der Handlung oder den Bewohnern von Friedheim verbunden ist [22].

(2) Selbst dann, "wenn mal eine Rentnerin 'von drüben' auftaucht, entsteht keine Neugier, keine Unruhe. Man erinnert sich früherer Nachbarschaft und nimmt emotionslos den Wahnwitz deutscher Gegenwart hin: Die Grenze [...] ist längst verinnerlicht worden" (Pflaum 1980, 18).

Die Grenze wird von den Friedheimern als natürliche Begrenzung und nicht als historisches Produkt behandelt. Der Präsenz der Grenze und allem, was dazu gehört, und sogar die Agenten könnte man an das Grenz-Motiv anschließen, steht die alltägliche Nicht-Beachtung der Grenze als einer quasi-natürlichen Gegebenheit der Lebenswelt gegenüber - ein Kontrast und Widerspruch, der nicht aufgelöst wird.

Eingreifen

Das Gegenüber von *small town* und "Großstadt" ist der Rahmen, in dem die Formen des ironischen Sprechens im *WILLI-BUSCH-REPORT* instrumentalisiert sind. Dies ist zugleich der Ansatzpunkt gewesen, den

Film als einen Ausdruck "alternativen Privatismus" heftig zu kritisieren [23].

Ironisches Sprechen ersetze das realistische Prinzip, hatte es oben geheißen. Karlheinz Stierle schrieb über das Komische:

Wer lacht, tritt aus dem Kommunikationszusammenhang des Handelns heraus und wird zum Betrachter, und nur solange er auf das handelnde Eingreifen verzichtet, kann sich ihm das komische Faktum als solches präsentieren. Das Komische ist wie das Lächerliche die Erfahrung nicht eines Handelnden, sondern eines Betrachters (Stierle 1976, 372).

Die Entbindung des Lachenden in der Rezeption von Komik ist im WILLI-BUSCH-REPORT auch das Programm des Helden - er ist einer, der bemüht ist, Realitäten dadurch kontrollierbar zu machen, daß er differenziell mit ihnen umgeht. Damit stellt er sich natürlich auch außerhalb der Interessen und Machtverhältnisse, der Abhängigkeiten und Einflüssen. Dieses eskapistische Moment im Handeln Buschs gesellt ihn zu den Taugenichtsen und traumverlorenen Gestalten der deutschen Romantik. Aber es schafft auch Raum für ein "postmodern" anmutendes Spiel von Bedeutungen, ein Spiel mit ideologischen Gegenständen, Genrekonventionen und anderem mehr. Das war im deutschen Film Ende der siebziger Jahre ganz und gar ungewöhnlich.

Es ist die aus diesem Spiel entstehende verquere Realistik, die die überraschenden Einsichten enthält, die aus ironischer Distanzierung entstehen können. Am Ende irrt der gänzlich verwirrte Busch in den Grenzanlagen umher - aber er bekommt es mit den Grenzen von hüben zu tun, nicht mit denen von drüben.

Ein intertextuelles Beziehungsnetz rücke den Text ein in die Traditionen des Sinns, hatte ich eingangs dieses Kapitels gesagt, und es seien nicht einzelne Texte, auf die Bezug genommen werde, sondern vielmehr ein Gewebe von Repräsentationsmodi, dramaturgischen Konventionen, Motiven und Gegenstandskonzeptionen. Das ironische Modell der Versetzung und des Querlegens von Bedeutungen weist nun zurück eine der wichtigsten Inspirationsquellen, die im deutschen Film seit der Stummfilmzeit wirksam gewesen ist: die künstlerische Produktion der deutschen Romantik. Vor allem die romantische Li-

teratur hat die Ironie als Modus der Wirklichkeitskonstitution angesehen, und es ist sicher kein Zufall, daß Schilling hier anknüpft. Die romantische Wirklichkeitsvorstellung und die Formen- und Bilderwelt der romantischen Dichtung ist für einige Autoren des Neuen Deutschen Films eine äußerst wichtige geistes- und kunstgeschichtliche Quelle gewesen. Vermittelt ist die Rückwendung zumindest zum Teil durch eine ästhetische Neuentdeckung der klassischen Phase des deutschen (Kunst-)Stummfilms in den zwanziger Jahren - Lotte H. Eisner hat in ihrem einflußreichen Buch *Die dämonische Leinwand* ([1955]1975) eindrücklich die vielfältigen Bezüge verfolgt, die den deutschen (Kunst-)Film in die romantische Kunst "rückbinden" (der *clawback* ist eine der fundamentalen und relativ expliziten Formen intertextueller Bezugnahme). Vieles in den Formen, die ich oben beschrieben habe, läßt sich auf romantische Imaginationen zurückverfolgen. Die *Kindhaftigkeit* Wilhelm Buschs etwa korrespondiert der romantischen Konzeption des "Kindes", das als ein unschuldiger Katalysator die erzählte Welt erforscht und dabei Prozesse anstößt, die die Figuren (oder die Entwicklung der Geschichte) auf oft verdeckte und verdrängte, ursprüngliche Wunschorientierungen stoßen macht. *Regionalismus und Kleinbürgerlichkeit verbunden mit Antikapitalismus* kennzeichnen den Neuen Deutschen Film in vielen seinen Vertretern, und auch darin scheinen die irrationalen und nationalen Werte und Positionen, die aufschienen, das romantische Erbe zu signalisieren. Thomas Elsaesser schreibt zu Recht:

Die Tatsache, daß die neoromantische Tendenz unter dem Begriff 'Sensibilismus' für Filmemacher so bezeichnend werden sollte (insbesondere Herzog, Wenders, Schroeter, Syberberg und Achternbusch), verdankte viel deren selbstbewußter oder militanter Auseinandersetzung mit den Widersprüchen ihrer Situation (1994, 85).

Internationalität des Kapitals und Entfremdungsphänomene in den städtischen Lebenswelten, dagegen die Besetzung des Regionalen mit den Werten der Subjektivität und nichtentfremdeter Arbeit: Der neoromantische Zug im Neuen deutschen Film ist nicht nur regressiv zu lesen, sondern auch als Produkt einer intensiven ästhetischen Auseinandersetzung mit den Bedingungen ästhetischer Produktion in den siebziger Jahren. (Zugleich sind natürlich die Traumatisierungen, die mit deutscher Geschichte einhergehen, fester thematischer Bestand des Neuen Deut-

schen Films, und es scheint signifikant zu sein, daß die Grenzthematik mit den historisierenden Archivaufnahmen des Vorspanns eingeführt wird, nicht allein eine vorgefundene Lage ist, sondern tatsächlich auf "Weltgeschichte" zurückgeführt wird.) Auch die *Motivik des Fliegens*, die den WILLI-BUSCH-REPORT in zahlreichen Manifestationen durchzieht und der auch die Tatsache zugerechnet werden muß, daß der Film mit einer Steadycam-Kamera inszeniert wurde, weist auf eine lange geistesgeschichtliche Tradition und letztlich wiederum in die Romantik zurück. Schwerelosigkeit, Entrealisierung, Nähe zum Tod usw.; das Erlebnis der Schwerelosigkeit, das an Traumerlebnisse gemahnt; sodann ein aus dem Ikarus-Motiv entstammendes Verhältnis, das den Aufstieg des schöpferischen Ichs unmittelbar mit dem Absturz des körperlichen Selbst verkoppelt, Geist und Körper also trennt und im entrealisierten Erlebnis des Fliegens erst wieder vereinigt: Es sind Filme wie BERLINGER (1975, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel), Edgar Reitz' DER SCHNEIDER VON ULM (1978) oder eben Schillings WILLI-BUSCH-REPORT, die diesen stofflich-motivischen Komplex im Neuen Deutschen Film adaptieren.

Anmerkungen

[1] Das Gesamt einer Kultur kann als ein globaler Wissenszusammenhang aufgefaßt werden, der von einzelnen Mitgliedern der tragenden Kommunikationsgemeinschaft erlernt werden muß und Anwendung in seiner jeweiligen Praxis findet. Vgl. dazu neben Ecos verschiedenen Entwürfen zu einer Theorie der kulturellen Einheiten (1972, 74ff, 94ff; 1976, 66ff; 1977, 176ff) Rodi (1975) und Wulff (1985c, 366ff); auch Schapps "Philosophie der Geschichten" (1959) geht darauf, daß Objekte und Ereignisse im kulturellen Zusammenhang in einem Kontext von Wissen interpretiert sind.

[2] In einem Überblicksartikel konstatiert Knox (1973) vier aus der rhetorischen Tradition herleitbare Ironie-Auffassungen: (a) das Gegenteil von dem sagen, was man meint; (b) etwas anderes sagen, als man meint; (c) tadeln durch falsches Lob und Lob durch vorgeblichen Tadel; (d) jede Art des Sich-Lustig-Machens und Spottens. Vgl. dazu Groeben/Scheele 1984, 3.

[3] Es heißt bei Berg (1978, 82-83): "Wenn ein Sprecher S einen Satz T einem Adressaten A äußert und das Äußern eines Satzes T als Ausdruck der Proposition p und als Vollzug eines Sprechaktes vom Typ I gilt, dann handelt S ironisch, wenn er unter den gegebenen Bedingungen T äußert, um damit die Proposition q auszudrücken oder einen Sprechakt vom Typ J auszuführen. Die Sprechakte I und J, die Propositionen p und q seien dabei jeweils das 'Gegenteil' voneinander."

[4] Die semantische Beschreibung der Ironie ist sehr kompliziert. Das ironische Verhältnis umfaßt nämlich mehrere semantische Stufen. Auf der ersten Stufe ist die Situation anzusiedeln, wie sie dem Opfer der Ironie erscheint bzw. wie sie von demjenigen, der ironisch spricht (dem "Ironisten"), dargestellt wird. Auf der zweiten Stufe steht dagegen die vollständige Situation, wie sie einem neutralen Beobachter oder dem "Ironisten" erscheint. Diesem Modell folgend, ist die abgebildete Ironie der zweiten Stufe, die aktuelle Ironie dagegen der ersten Stufe zuzuordnen. Vgl. zu diesem Stufenmodell Kozloff (1988, 109) sowie Muecke (1969).

[5] Kozloff unterscheidet vier Elementarformen filmischer Ironie: "'verbal irony' by the characters (Walter Burns's and Hildy Johnson's repartee in HIS GIRL FRIDAY), 'dramatic irony' (in THE THIRTY-NINE STEPS Richard Hannay strives desperately to reach Professor Jordan for help, only to discover that Jordan is the chief villain), or 'tragic irony' (Ratzo Rizzo dies just as he arrives in Florida in MIDNIGHT COWBOY)" (1988, 109); außerdem ist ein Typus von Ironie zu nennen, der durch die Verdoppelung der Erzählerinstanzen in der Voice-Over-Erzählung möglich wird (1988, 102-126).

[6] Der Terminus ist übernommen von Behler (1981, 48), der allerdings keine weitergehenden Definitionen gibt.

[7] Vgl. dagegen eine geradezu gegenläufige Annahme über die Konsequenzen ironischer Darstellung: Im Zusammenhang mit der Darstellung romantischer Ironie schreibt Behler, Ironie sei ein "Zusammenspiel von zwei Realitätssphären, eine Vermischung von erhabenen und trivialen Angelegenheiten, und ein Widerstreit von Stimmen, welche *die Konturen der Dinge verschärfen*" (1981, 48; Hervorhebungen nicht im Original). Es dürfte deutlich sein, daß bei allen Verschiedenheiten auch diese Auffassung davon ausgeht, daß mit dem Einnehmen eines "Ironie-Standpunkts" eine Manipulation der Wahrnehmung der Realität vorgenommen wird.

[8] Insofern würde ich auch Sarah Kozloff widersprechen, die filmische Ironie als "discrepancies between the image and the sound tracks, lapses of continuity, or other distortions or interruptions" zu bestimmen versucht (1988, 110) - allerdings einschränkt, daß der Zuschauer diese Anomalien "as purposeful, as a deliberate flouting of conventions (witness Godard's films)" auffasse (ebd.). Der Autorität der Erzähler-Instanz gegenüber läßt sie einzig den ironischen Voice-Over-Erzähler zu, weil in diesem Falle die "source of the narrative is doubled, and because the act of storytelling is now part of the text [...], an ironic distance can be opened up between narrator and the implied author" (1988, 109). Diesem instanz-orientierten Verständnis von Textkonstitution gegenüber möchte ich hier daran festhalten, daß auch unterhalb der Instanzschwelle Ironie im benannten Sinne eingesetzt werden kann, ohne daß der Zuschauer den Bruch mit der Erwartung "normalisiert" und ent-ironisiert.

[9] Die Geschwister Adelheid und Wilhelm Busch haben in den 60er Jahren von ihrem Vater die 'Werra-Post' geerbt

- eine kleine Tageszeitung, die das früher blühende Städtchen Friedheim und das ganze Werra-Tal mit Nachrichten versorgte. Seit 1949 ist die Auflage aber kontinuierlich gesunken - die Konkurrenz der überregionalen Sensationspresse (vor allem der Tageszeitung 'Tag' und der Wochen-Illustrierten 'Ring') hat dazu genauso beigetragen wie die Tatsache, daß das Hinterland Friedheims großen Teils in der DDR liegt und daß die wirtschaftliche Verarmung des Zonenrandgebietes vorangeschritten ist, was zum Verkümmern des Anzeigenmarkts führte. Daß die Geschwister Busch dennoch ihre Zeitung nicht aufgeben, grenzt an ökonomischen Unfug. Im Bemühen, die Auflage zu steigern, beginnt Busch, die Sensationen selbst zu schaffen, von denen er berichtet: Nachts betätigt er sich als "Telefon-Vandale" und schneidet in Telefonzellen die Hörer ab - am nächsten Morgen textet er über den "Vandalen". Busch verliebt sich in die neue Lehrerin des Ortes, die allerdings auch nichts dagegen tun kann, daß sich einige der Erfindungen Buschs verselbständigen und sich der Kontrolle des Urhebers entziehen. Ein kleines Mädchen, das Busch auf einer Wiese beobachtet hatte, wie es seltsame Worte zu den Schafen, die es hütete, sprach, wird von ihm zu einer Prophetin der deutschen Wiedervereinigung aufgebaut - und unversehends steigen andere in den Fall ein, von der großen überregionalen Presse bis hin zu den Reisebüros, die, ein Geschäft witternd, bei Friedheim eine Art Wallfahrts-Ort kreieren. Noch überraschender geht eine andere Saat Buschs auf: Einem ehemaligen Schulfreund, der in der Großstadt bei der 'Ring' arbeitet, nach Friedheim zum Jubiläum des Sportvereins kommt und dort im Bett einer Frau eines sehr natürlichen Todes stirbt, dichtet Busch eine Existenz als Spion an - und wieder verselbständigen sich die Ereignisse. Mehrere Leichen - ein vorgeblicher Zahnarzt liegt tot im E-Werk, ein Alt-Nazi wird an einer Bus-Haltestelle ermordet - scheinen die wirkliche Existenz eines Spionagerings zu beweisen. Busch verwirrt sich zusehends, er verliert Verstand und Kontrolle. Der Film endet an den Grenzanlagen, in denen Busch mit einer Mohrrübe in der Hand nach seinem entlaufenen Kaninchen Munzel sucht.

[10] Elliker 1980a, 57. Der weiteren Annahme Ellikers, der Kabinenroller sei "ein Quasi-Sinnbild [sic!] der deutschen Nachkriegsamputation: Flugzeuge durften nicht mehr gebaut werden, also reduzierte man sie auf Flugzeugkanzeln" (ebd.), sei hier nicht weiter gefolgt - es scheint sich dabei um eine völlig überzogene Deutung zu handeln.

[11] Differentielle Information kann auch dem Objekt selbst schon zukommen: Weil "Objektbedeutungen" sich historisch wandeln und sich verschiedene Konnotationen, Symbolisierungen und Kontextualisierungen am gleichen Objekt überlagern und durchdringen können, so daß eine höchst komplizierte "Bedeutungseinheit der Objektwelt" entsteht. Analysen haben meist am Warencharakter derartiger Objekte angesetzt, doch nur äußerst selten sind "Objektbedeutungen" als Grundlage ihrer Darstellung untersucht worden. Vgl. zuletzt dazu die ikonographische und kulturologische Analyse von Hüppauf (1995), der dieses Prinzip an der Entwicklung der kulturellen Bedeutungen von Kopfbedeckungen zeigt.

[12] Es sollte vermerkt werden, daß der "Wilhelm!"-Schrei durchaus Bedeutung trägt - aber auf einem höheren textuellen Niveau. Zum einen kann man ihn nehmen als Ausdruck des dominierenden Charakters der Schwester Buschs; zum anderen läßt er sich auch lesen als Metapher für die Bindung Buschs an die 'Werra-Post'. Die De-Kontextierung, um die es mir hier geht, betrifft nur die Montage-Konvention auf dem Niveau der Handlungsverknüpfung zweier Akteure.

[13] Ich will hier nicht darüber rasonieren, in welchen Charakteristika in Willi Busch Haltungen realisiert sind, die dem Werk des Dichters und Zeichners Busch auch zukommen. Immerhin hat Schilling seinen Protagonisten als "geistigen Nachfahren" Buschs titulierte (Elliker 1980b, 63; Fischer 1980, 191). Vgl. zu diesem Stichwort auch Elliker (1980a, 57), der sogar so weit geht, den WILLI-BUSCH-REPORT insgesamt unter "romantische Ironie" zu rubrizieren.

[14] Es sei angemerkt, daß diese Betrachtung angeregt ist durch Goffmans Untersuchungen zur Konstitution von Alltagserfahrung in primären und sekundären Interpretationsrahmen; vgl. dazu Goffman 1977.

[15] Es sei hier dahingestellt, in welchem Maße Formen der Volkspoesie aufgenommen und verarbeitet werden. Auch dort kann man die Beobachtung machen, daß Werbe- und Propagandaslogans häufig in verdrehter oder sogar in gegensätzlicher Manier verbreitet und kolportiert werden. Vgl. dazu bis heute Rühmkorf 1969.

[16] Ich habe mich hier weitestgehend an Goffmans Untersuchung zur Rollendistanz angelehnt; vgl. Goffman 1973, insbes. 118ff. Es soll hier nicht weiter interessieren, ob die Rollen, auf die die Distanzierung geht, situativ-lebensweltlicher Art oder theatralischer, melodramatischer, kolportagehafter oder sonstiger Herkunft sind.

[17] Vgl. dazu die allerdings nicht sehr systematische Studie von McKinnon 1984 sowie die soziologisch motivierte Studie von Levy 1991.

[18] Es sei dahingestellt, daß hier eigentlich nur ein bestimmtes Raumverhältnis - isolierte Kapsel, sich bewegende Außenwelt; konturenscharfer Innenraum, aquarellverwässertes Außen - inszeniert wird, daß also jeden Falls weitere Kontextdaten zum Bild hinzutreten müssen, bis es im genannten Sinne als "Anzeiger" des Fliegens funktionieren kann.

[19] Vgl. zur Definition von "thematischer Struktur" vor allem Jones 1977, insbes. Kap. 1 u. 3.

[20] Eine ähnlich ironisch-symbolisierende Einstellung auf die amerikanische Nationalflagge findet sich in Robert Altmans NASHVILLE.

[21] Auf einer dritten Betrachtungsstufe wäre festzuhalten, daß Schilling das Motiv der Grenze in allen seinen Filmen thematisiert; dieses sei hier am Rande festgehalten; vgl. dazu Schelbert (1980, 84), Pflaum (1980, 19) sowie Elliker (1980b, 62). Auf einer vierten Stufe wäre das

Motiv der deutsch-deutschen Grenze als Gegenstand der Filmgeschichte zu untersuchen (unter den Filmen, die man dann in einer intertextuellen Reihe zu untersuchen hätte, sind solche Titel wie: FLUCHT NACH BERLIN [1960, Will Tremper]; THE SPY WHO CAME IN FROM THE COLD [DER SPION, DER AUS DER KÄLTE KAM, 1965, Martin Ritt]; TORN CURTAIN [DER ZERRISSENE VORHANG, 1966, Alfred Hitchcock]; FUNERAL IN BERLIN [FINALE IN BERLIN, 1966, Guy Hamilton]; LIEB VATERLAND, MAGST RUHIG SEIN [1975, Roland Klick]; NIGHT CROSSING [MIT DEM WIND NACH WESTEN, 1982, Delbert Mann]; EINMAL KU'DAMM UND ZURÜCK [1983, Herbert Ballmann]; usw.).

[22] Der Hubschrauber wird so in den Rang eines bloßen Signifikanten zurückgestellt: ein Zeichen, das keine praktischen Konsequenzen hat. Gegenstand unter anderen Gegenständen. Im 'Spiegel' stand im gleichen Sinne: "Auch wenn die Kraft- und Luftfahrzeuge des BGS gegen das Vergessen der Gefahr vor Ort sind, bringt das Busch keine Zeile" (19.5.1980, 254).

[23] Auf diesen Aspekt baut die rüde Polemik auf, in der K.L. Baader in der 'Filmfaust' den Film als "Konfektionsware für Programmkinos" bezeichnete und sich dabei auf ein zeitgenössisches Publikum bezog, das es in dieser Zusammensetzung und Orientierung heute nicht mehr gibt: "Im Mittelpunkt steht eine Donald-Duck-Figur, ein heroisch-lächerlicher Verlierer, ein rebellischer Kleinbürger, der sich als agiler Vertreter des in alternativen Kreisen wieder anerkannten Kleingewerbes mit List und Tücke gegen die Monopol konkurrenz wehrt: der kleine Mann, der sich nicht unterkriegen lassen will" (1980, 32). Und der Autor fährt fort: Der Film "zitiert nur noch Klischees aus der linken und alternativen Meinungswelt, schafft ein putziges Provinz-Szenario, in dem bekannte 'Typen' für ein Album 'alternativer' Vorurteile abgelichtet werden" (34). Und er schließt: "Der Film zielt auf den alternativen Spießer, der sich noch den Luxus seines (borniert) aufgeklärten Bewußtseins leistet (das sich freilich inzwischen konventionalisiert und zu einer kommoden 'Weltanschauung' entschärft hat) und der in die Gesellschaft, von der er nur noch den Schimmer der eigenen Vorurteile besitzt, nicht mehr eingreifen will oder kann" (34).

Literaturverzeichnis

Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press / London: BFI Publishing.

Baader, K.L. (1980) Konfektionsware für Programmkinos. In: *Filmfaust* 20, S. 31-34.

Behler, Ernst (1981) *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Libelli. 328.).

Berg, Wolfgang (1978) *Uneigentliches Sprechen. Zur Pragmatik und Semantik von Metapher, Metonymie, Lito-*

tes und rhetorischer Frage. Tübingen: Narr (Tübinger Beiträge zur Linguistik. 102.).

Eco, Umberto (1972) *Einführung in die Semiotik*. München: Fink (Universitäts-Taschenbücher. UTB 105.).

--- (1976) *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press (Critical Social Studies.).

Elliker, Edwin (1980a) Der unheimliche Frieden der beiden deutschen Schwestern. Niklaus Schillings Film DER WILLI-BUSCH-REPORT. In: *Film- und Ton-Magazin* 26,6, S. 56-58.

--- (1980b) Willi Busch und die Grenze. [Interview mit Niklaus Schilling.] In: *Film- und Ton-Magazin* 26,8, 1980, S. 62-64.

Elsaesser, Thomas (1994) *Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*. München: Heyne (Heyne Filmbibliothek. 209.).

Fischer, Robert; Hrsg. (1980) *Kino 80/81*. München: Nüchtern.

Fiske, John (1986) Television: Polysemy and Popularity. In: *Critical Studies in Mass Communication* 3, S. 391-408.

Goffman, Erving (1973) *Interaktion: Spaß am Spiel. Rollendistanz*. München: Piper (Serie Piper. 62.).

--- (1977) *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 329.).

Groeben, Norbert / Scheele, Brigitte (1984) *Produktion und Rezeption von Ironie. Pragmalinguistische Beschreibung und psycholinguistische Erklärungshypothesen*. [...] Tübingen: Narr (Tübinger Beiträge zur Linguistik. 263.).

Harrington, John (1973) *The Rhetoric of Film*. New York [...]: Holt, Rinehart & Winston.

Hüppauf, Bernd (1995) Zylinder, Mützen und ein steifer Hut. Versuch über Kopfbedeckungen und die Macht von Bildern. In: *Paragrana* 4,1, S. 120-150.

Jones, Linda Kay (1977) *Theme in English Expository Discourse*. Lake Bluff, Ill.: Jupiter Press (Edward Sapir Monograph Series in Language, Culture, and Cognition. 2.).

Knox, Edmund George Valpy (1973) *The mechanism of satire*. Folcroft: Folcroft Libr. Ed. (The Leslie Stephen Lecture, 10.5.195.).

Kozloff, Sarah (1988) *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley, Cal. [...]: University of California Press.

Levy, Emanuel (1991) *Small-Town American in Film. The Decline and Fall of Community*. New York: Continuum (Ungar).

MacKinnon, Kenneth (1984) *Hollywood's Small Towns: An Introduction to the American Small-Town Movie*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press.

Muecke, D.C. (1969) *The Compass of Irony*. London: Methuen.

Pflaum, Hans Günther (1980) DER WILLI-BUSCH-REPORT. In: *Zoom-Filmberater*, 21, 1980, S. 17-20. Auch in: *Filmdienst* 33, 1980, Nr. 22407.

Rodi, Frithjof (1975) Anspielungen. Zur Theorie der kulturellen Kommunikationseinheiten. In: *Poetica* 7, 1975, S. 115-134.

Rühmkorf, Peter (1969) *Über das Volksvermögen. Exkurse in den literarischen Untergrund*. Reinbek: Rowohlt.

Schapp, Wilhelm (1959) *Philosophie der Geschichten*. Leer: Rautenberg.

Schelbert, Corinna (1980) Ein nüchterner Spieler aus Deutschland. Niklaus Schilling, der Exilschweizer. In: *Cinema* (Zürich) 26,3, 1980, S. 83-92.

Stierle, Karlheinz (1976) Komik der Lebenswelt und Komik der Komödie. In: *Das Komische*. Hrsg. v. Wolfgang Preisendanz & Rainer Warning. München: Fink, S. 372-373 (Poetik und Hermeneutik. 7.).

Wulff, Hans J. (1985c) Klassifikationen, kulturelle Einheiten und Inhaltsanalyse. Ein Beitrag zu semiotischen Problemen von Klassifikationen der dritten Art. In: *Studien zur Klassifikation, Systematik und Terminologie. Theorie und Praxis*. Münster: Institut für Allgemeine Sprachwissenschaft / MAkS Publikationen, Sp. 357-383 (= Studium Sprachwissenschaft. Beihefte. 5. / Arbeiten zur Klassifikation. 5.).