

## Hans J. Wulff

### Die Tugenden der Klasse: Eberhard Fechners IM DAMENSTIFT

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Die Wiederholung*. Hrsg. v. Jürgen Felix, Bernd Kiefer, Susanne Marschall u. Marcus Stiglegger. Marburg: Schüren 2001, S. 313-324.

Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-98>

#### Vergleichen

In der Rhetorik verwendet man den *Vergleich* als Darstellungsmethode, wobei man sich das Gemeinsame in den Eigenschaften zweier oder mehrerer Erscheinungen zunutze macht. Hier unterscheidet man zwischen einem sachlichen und einem bildlichen Vergleich: Beim Sachvergleich werden die ähnlichen Erscheinungen, Handlungen, Prozesse etc. mit objektiven, zwingenden bzw. gemeinsamen Eigenschaften nebeneinander gesetzt, um die sachliche und gedankliche Linienführung der Darstellung klarer und überzeugender zu gestalten [...]; bei bildlichen Vergleichen wird zur begrifflichen Bezeichnung der Sache eine übertragene Bezeichnung (= gemeinter Sinn) hinzugefügt (*Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, 1990, Bd. 4, 698-699; zum philosophischen Sprachgebrauch vgl. auch Spaemann 1996).

Der Vergleich als Erkenntnisverfahren steht oft am Beginn des wissenschaftlichen Denkens, ist Ausgangspunkt für andere wissenschaftliche Verfahren und Methoden. Wer Filme macht, betreibt keine Wissenschaft in jenem strengen, auf Begriffskontrolle und Metasprachen angewiesenen Sinne. Filme versammeln das Gefundene, sie versenken sich in die konkreten Tatsachen des Lebens, der Natur, der Geschichte. Das Abstrakte können sie nur gewinnen, wenn sie ihre konkreten Materien gegeneinander treiben, in ihrer Kollision begriffliche Dimensionen des Konkreten öffnen, die zu vollenden dann aber nicht ihre Aufgabe ist. Die meisten Montagetheorien sprechen denn auch davon, wie man aus der Juxtaposition von Konkreta eine andere, abstraktere Tatsache gewinnt, die die Konkreta als Fälle eines allgemeineren Prinzips, einer Regel, einer gleichen Form lesbar macht.

Die *komparative Montage* ist eine der elementarsten Formen der Alternation, eine Grundform der filmischen Montage überhaupt. Das Gleiche und das Verschiedene bilden gleichzeitig die Elemente des Vergleichs. Armut und Reichtum ist eine erste Tatsache der gesellschaftlichen Differenzierung, sie sind ein

erster Gegenstand der Erfahrung des Wirklichen. Die Differenz von arm und reich bildet zugleich eines der ersten Motive der filmischen Komparation (Möller 1985, 21ff, passim; 1985b, 123ff). Bilder der Armen stehen Bildern der Reichen gegenüber, aber sie haben ein gemeinsames thematisches Moment. Das Essen, das Schlafen, das Feiern, die Freizeit: Der Unterschied von Arm-Sein und Reich-Sein manifestiert sich konkret, in Handlungen, in Räumen und ihrer Ausstattung, in den Begleitumständen. Man kann das Reiche und das Arme im Film nicht als Begriffe gegeneinander stellen, sondern bedarf der sinnlichen und praktischen Konkretion der beiden Qualitäten gesellschaftlichen Lebens. Der Vergleich unterscheidet die beiden Kategorien, die er gegeneinander stellt, aber er deckt auch ihre Gleichheiten auf. Man kann nur vergleichen, was von gleicher Art ist. Man kann das chinesische Maßsystem nicht mit dem norddeutschen Walmdach vergleichen, es sei denn, man klärt dabei auch, worin die Vergleichbarkeit begründet ist.

Die Beispiele, die die Montagetheorien auflisten, sind übersichtlich. Sie sind durchsichtig, weil der abstrakte Sinn so schnell greifbar ist und sich so leicht in sprachlicher Formulierung wiedergeben läßt. Das heißt möglicherweise, daß manche Montageformen der sprachlichen Semantik nahe sind. Sie lassen sich in Sprache übersetzen. Das deutet darauf hin, daß die Begriffs-Kontraste, die Oppositionen einem sprachlichen Diskurs und Denken entstammen, das die Bilder nur illustrieren.

Dennoch sei die Methode des Vergleichs nicht diffamiert. Sie erschöpft sich nicht in jenen einfachen Begriffspaaren und Ableitungen, von denen die Theorien so gern berichten. Der Vergleich ist ein Erkenntnisverfahren des Films, das gerade deshalb so reich ist, weil der Film die Abstraktionen der Begriffssprachen nicht kennt. Es geht nicht darum, dem Konzept der Komparation das oft vage und nebulös erscheinende Konzept

einer Koinzidenz- oder Synchronizitätserfahrung entgegenzusetzen (vgl. etwa Koestler 1972, 103ff). Auch der Film hat analytische Fähigkeiten. Die Klarheit der begrifflichen Kategorien, die in der sprachlichen Semantik so offen liegt und ganze Begriffssysteme regiert, ist im Film aber eher verdeckt, sie muß aus der Juxtaposition der Beispiele oft erst gewonnen werden. Man könnte die Abstraktion als *voice over* anbieten, doch müßte man dann auf eine der reichsten Charakteristiken des Films verzichten: seine Konkretheit seiner Bilder, die Nähe zu dem, wovon die Rede ist, die anschauliche Fülle des Beispiels.

Dokumentarfilme müssen sich auf das Vorgefundene, die Fund-Stücke konzentrieren, ihnen entstammt die Kraft des Konkreten, die Widerständigkeit des dokumentarischen Films gegen all zu schnelle Interpretation, gegen Vereinnahmung und Vereinfachung.

Dennoch sollte der Blick auf den Dokumentarfilm nicht verdecken, dass die filmische Komparation nicht allein im Gegeneinanderstellen der Vergleichsobjekte besteht. Die Juxtaposition zweier Elementaria ist nur eine technische Voraussetzung dafür, dass der Vergleich als eine semantische Beziehung zwischen den beiden installiert werden kann. Der Vergleich zielt auf eine Sinn-Beziehung zwischen den beiden Elementen. Sie ist in der Regel nicht für sich schon gegeben. Das sind die konventionellen Gliederungen der semantischen Merkmalssysteme der Sprachen. Über-, Unter- und Gleichordnung: Birnen und Äpfel und Orangen sind Obst. Kühe und Hunde und Schweine sind Haustiere. Die Zusammengehörigkeit von Elementaria ist eine schon kompliziertere Beziehung, die nur in einer Enzyklopädie des Wissens begründet werden kann: Steppe und Giraffen und Kralbauten gehören zu Afrika. Manchmal sind die Bindungen zwischen den Elementaria nicht lockerer: Handys und Seidenschlipse, Alfa-Romeo-Autos und Mix-Drinks, teure Wohnungen und Siamkatzen gehören einem urbanen Yuppier-Milieu an. Elementaria werden zusammengebunden, sie fügen sich zu höheren Einheiten des Sinns, der Erfahrung und des Wissens zusammen. Das ist nichts besonderes, sondern nur eine der auffallendsten Ausprägungen der Kohärenz resp. Kohäsion. Beide bedürfen der „höheren Einheiten“, sie sind es, in die sich Elementaria fügen. Der Vergleich ist die Vorstufe der Abstraktion und die Voraussetzung der Generalisierung -

eine auf der Anschauung und auf der Fülle des Beispiels aufruhende Erkenntnisoperation, die Unterschiede und Gleichheiten aufdeckt.

Die Zusammenfügung der Dinge des Vergleichs steht nicht fest, das sind Sonderfälle. Es ist nicht die Naturordnung der Elementaria, die ihren Zusammenschluß ermöglicht. Und es ist nicht die Konvention, der sich die im Film gegebenen Elemente fügen. Das sind automatisierte Ausnahmen, die hier nicht interessieren sollen. Vielmehr ist die Nebeneinanderstellung zweier Elementaria eine Aufgabe, die der Zuschauer erfüllen, ein semantisches Rätsel, das er lösen muß. Der komparativen Montage gehört eine Praxis des Vergleichens zu, die die Elemente entwickeln und qualifizieren muß, die nach ihrer Vergleichbarkeit fragt und die darum das semiotische Verhältnis der Elemente zueinander klären muß. Da kann manches als Vergleich erster Ordnung angesehen werden. Doch anderes erweist sich als Metapher, als ironische Verdoppelung, ist vielleicht gar nicht im Vergleich, sondern in der Wiederholung gesetzt. Usw. Und mancher Vergleich fußt auf der Analogie des Ausdrucks, einer Ähnlichkeit, die oft Sinn-Effekte hat. Der dicke Politiker ist mit dem Nilpferd durchaus vergleichbar, auch wenn der Vergleich nicht zu seinen Gunsten ist.

## Erinnern

IM DAMENSTIFT: Ein melancholisch-komödiantischer Dokumentarfilm, der die Juxtaposition und den Vergleich als Methoden der Erzählung nutzt, als Erkenntnismittel und als Strategien, über das Besondere hinauszugehen, ein Allgemeineres greifbar und sinnlich spürbar zu machen. Nein, nicht im Sinne der Andeutung und der Anmutung. Sondern als Verfahren, den Gedanken in den Ausdrucksmitteln des Films zu formulieren.

Fechner hatte in den COMEDIAN HARMONISTS (1975-1976) die Methode des interviewzentrierten Porträts von Gruppen entwickelt, wie sie in einer solchen Reinheit noch nie vorgelegt worden war. Die Sensibilität und Intellektualität im Umgang mit den Erinnerungen der noch lebenden Mitglieder des Gesangssexetts fallen bis heute auf. Fechner nimmt die Mittel der Montage als Verfahren, einem historischen Geschehen,

vor allem aber auch den Widersprüchen und Brüchen der Geschichte auf die Spur zu kommen. Nicht das Geschehen selbst interessiert ihn, sondern das Erinnern. Die dokumentarische Methode der *COMEDIAN HARMONISTS* fußt auf drei Entscheidungen im Umgang mit dem Stoff: Individuelles Gedächtnis als Filter der Geschichte zu nehmen; Montage als Mittel einzusetzen, die fatale Logik historischer Entwicklung zum Vorschein zu bringen; und das Erinnern als ein Medium anzusehen, das Zustoßendes, das außerhalb der Kontrolle des einzelnen gewesen ist, umzuformen in Erzählbares, das wenigstens mitgeteilt werden kann. Das autobiographische Erinnern bewahrt nicht allein Spuren dessen auf, was geschah, sondern auch dessen, was es bedeutet hat, was es zugefügt hat. Der Vergleich verschiedener Erinnerungen zeigt, wo Subjektives hinzugefügt wurde, um zu entlasten, um Schuld abzuweisen, um Entschuldigung herzustellen. Wie kaum ein anderer Film illustriert das Gruppenporträt der *COMEDIAN HARMONISTS* die Leistungen, die der Dokumentarfilm als Methode der *oral history* erbringen kann. Der Doppelfilm vermeidet es, „die Aussagen von Befragten in rigider Verkürzung nur unter dem Gesichtspunkt ‚richtig‘ oder ‚falsch‘ zu sehen“; vielmehr analysiert er das, „was sie im wesentlichen auch sind: *als eine Wiedergabe subjektiv erlebter und verarbeiteter Ereignisse und Prozesse*“ (Niethammer 1980, 350f; Hervorhebung von mir).

Auch *IM DAMENSTIFT* verweist auf eine vergangene Welt. Die Aufnahmen zu dem Film entstanden im Sommer 1983 auf dem Wasserschloß Ehreshoven in der Nähe von Köln. Fechner hatte selbst die Produktion des Filmes übernommen. Hier leben seit 1920 „unbemittelte, unverheiratete adelige Damen katholischen Glaubens“ und verbringen einen „ruhigen und standesgemäßen Lebensabend“, wie es in den Statuten der Stiftung heißt, die das Schloß betreibt. Fechner porträtiert die Frauen von Randow, von Zastrow, die Freifrauen von Korb-Weidenheim, von Korff, de Pont, die Gräfinnen Deym, Eltz, Hardenberg, Magnis, Opperdorff, Strackwitz, Cäcilia und Hugoline Westphalen sowie die Leiterin, die Äbtissin von Papen. Netenjacob beschreibt die Atmosphäre des Altenheims gemein treffend:

Abseits gelegen hat die altehrwürdige Umgebung durchaus etwas von einem komfortablen Gefäng-

nis. Dass die Damen in der Bundesrepublik leben, läßt sich nur ahnen. Aus den unterschiedlichsten Gegenden des ehemaligen Reiches kommend haben sie, obwohl in derselben Lage befindlich, doch eher distanzierte Beziehungen untereinander. Noch bei den gemeinsamen Mahlzeiten sind sie Solitäre, die sich nicht nur von anderen Ständen, sondern auch wechselseitig abgrenzen. Die anrührendsten Passagen des Films sind es daher, wenn einmal die Einsamkeit mit einer spontanen Äußerung die *Contenance* durchbricht (Netenjacob 1989, 123).

Die einzelnen Interviews wurden nach dem Dreh zerlegt, durch Protokolle erschlossen und in der Montage nach inhaltlichen Gesichtspunkten neu zusammengesetzt. In einer ähnlichen Art und Weise komponiert auch der amerikanische Dokumentarist Frederick Wiseman seine Filme: die analytische Arbeit am Material, die intellektuelle Durchdringung des Sujets, finden erst nach den Aufnahmen statt, wenn der Filmemacher sich in die Schneideräume zurückgezogen hat. Welche Möglichkeiten das vorliegende Rohmaterial bietet, mit welchen kompositorischen Mitteln man das Thema aufbereiten kann, welche inneren Anknüpfungspunkte sich anbieten - all dieses ist Gegenstand eines oft monatelangen Aneignungsprozesses, in der der Regisseur sich das Rohmaterial so zu eigen machen muß, dass er am Ende intellektuelle und ästhetische Kontrolle über den eigentlichen Schnitt ausüben kann.

Wiseman baut seine Filme nach den rhetorischen Strategien des juristischen Plädoyers, unterwirft so das Material einer strikten argumentativen Prüfung. Fechners Dokumentarfilme setzen zwar auch auf eine lange Verarbeitung nach dem eigentlichen Dreh: aber sie verfolgen ein etwas anderes Ziel.

Ist der Gegenstand Wisemans nun die Institutionalität des amerikanischen Lebens - alle seine Filme untersuchen amerikanische Institutionen auf ihre inneren Widersprüche hin -, ist Fechners Interesse auf die Arbeit des Gedächtnisses ausgerichtet, auf die Deformationen und Reparaturen, die an Erinnerungen vollzogen werden. *IM DAMENSTIFT* erzählt darum auch von einer Unfähigkeit, historische Veränderung zu reflektieren, in die Arbeit des subjektiven Gedächtnisses einzubeziehen. Fechner selbst schrieb zum eklatanten Kontrast

zwischen der „Dürftigkeit ihrer Einsichten“ und dem „ungebrochenen elitären Selbstverständnis“ seiner Gesprächspartnerinnen:

Die Adligen bilden sich ein, Glied in einer so langen Kette zu sein, dass sie es gar nicht für nötig halten, etwas aus sich zu machen. Bei den Stiftsdamen kommt noch hinzu, dass sie, als sie jung waren, noch nicht einmal für Fortsetzung gesorgt haben [alle Bewohnerinnen des Stifts sind kinderlos]. Es sind wirklich Drohnen. Das, was man ihnen immer vorgeworfen hat, sind sie tatsächlich. Von sich selber sagen sie, sie seien Ausnahme-Erscheinungen. Ich finde, dass sie es, eben im negativen Sinne, tatsächlich sind. Welcher, auch alte Mensch würde heute so inhaltlos reden, so bedeutungslos leben wollen (zit. n. Netenjacob 1989, 124).

Ein Film über das Erinnern als eine Kritik an der besonderen Kultur des Erinnerns also, die auf die Konditionen der Adelskaste zurückverweist? Dazu ist es nötig, die Kultur des Adels selbst greifbar zu machen, vor allem das Selbstbild der Mitglieder dieser Klientel als eine gruppen- oder klassenspezifische Qualität vorzustellen. Es ist die Methode des Vergleichens, mit der sich Fechner dieser Aufgabe annimmt - in der unübersehbaren Vielfalt der erzählten Lebensläufe einen gemeinsamen Stil auszuhorchen, eine gemeinsame Formation und zugleich Deformation aufzufinden. Es geht um das Gemeinsame im Verschiedenen, um den Schritt von der Vielfalt des Besonderen zu einem umfassenderen Abstrakten.

### **Adelig sein**

„Jeder kommt aus einer Kiste, und ich kenne die aus meiner Kiste“, sagt eine der Frauen während des Films einmal. Mehrere erwähnen den Slogan „Adel verpflichtet“, als Fechner sie wohl nach dem fragt, was ihre Kaste auszeichnet. „Je höher der Adel, desto... Von einer Prinzessin werden Sie nie hören, dass es ihr schlecht geht, Sie werden sie nicht jammern sehen“: auch dieses erzählt eine der Damen des Stifts. „Selbstbeherrschung!“ erwähnt eine andere als die wichtigste Tugend der Kaste. Man könnte die knappen Aussagen zusammenfügen - Selbstkontrolle ist dann das Zentrum adeliger Identität. Ausdrucks- und Affektkontrol-

le im Moment, die Fähigkeit, die Erfahrung von Schlimmem zu bewältigen. Den Lebensentwurf unter Kontrolle behalten, Würde bewahren. Durchaus spürbarer Standesdünkel: Am Ausgang des Krieges nahm die eine Familie solche Flucht-Adelige auf, die nicht standesgemäß untergebracht waren, erzählt eine der Frauen. In der Pflicht zu stehen, als Adelige den alten, vorgefundenen Tugendenkanon zu bewahren bis an das Lebensende, im Bewusstsein, einer geistigen und moralischen Elite anzugehören - diese Haltung ist allenthalben spürbar. Nochmals: Identitätsentwürfe des Adels fußen auf Selbstkontrolle. Sie sind darauf gerichtet, das äußere Erscheinungsbild zu wahren, auch wenn es aktuelle Krisen gibt, den Verlust von Heimat und Nahestehenden, die Einbuße ökonomischer Unabhängigkeit. Lernfähig ist das Konzept nicht. Alle Sprecherinnen sind ungebrochen elitär, halten am einmal eingeschlagenen Modell von Leben und Sein fest.

Die Fragen Fechners sind, wie in den anderen Interviewfilmen auch, aus dem Material gestrichen. Nur die Stimmen und Bilder der Gefilmten sind verarbeitet. Das lenkt von ihnen nicht ab. Aber es verbirgt die Rolle des Filmemachers. Gleichwohl ist immer spürbar, dass die Figuren mit Fechner sprechen, nicht mit dem Zuschauer. Und aus der Anlage des Films ist erschließbar, dass Fechner mit Leitfragen, vielleicht auch nur mit vorbereiteten Stichworten in die Gespräche hineingegangen ist. Das führt auf jeden Fall zu einer Gleichartigkeit der Antworten, die es gestattet, in der Montage von einem zum anderen und wieder zurück zum ersten zu springen.

Zucht und Kontrolle als Leitlinien ganzer Lebensläufe finden sich auch in den Details des Alltagslebens auf Ehreshoven. Das Erscheinungsbild der Frauen wirkt äußerst kontrolliert - und gemessen an der Tatsache, dass Verarmung zu den Aufnahmekriterien des Stifts rechnet und einige der Frauen unter der Bedingung tatsächlicher Armut leben, sticht die Kleidung hervor. Gehobene bürgerliche Eleganz, dezent eingesetzter Schmuck - das sind Auszeichnungen und Würdigungen der Interviewsituation, die dem Stil Fechners (ein *bourgeois* und Anzugträger, der sich immer schwergetan hat mit Gesprächspartnern aus nichtbürgerlichem Hause) entgegenkommt. So intim die Gespräche auf der einen Seite wirken, so sehr haben sie aber auch den Anschein einer implizit unterstellten Öffentlich-

keit des Geschehens. Gespräche sind in diesen Kreisen auch Gesprächsaufführungen, zumindest formal wird ein Zuschauer mitgedacht. Selbst in Gesprächsphasen, in denen die Frauen von Dingen berichten, die sie emotional sehr betroffen haben, bewahren sie darum eine gelassene Gesprächshaltung: Sie wirken entspannt, sind zurückgelehnt, sprechen eine distanzierte und klare, manchmal gar distinguierte Sprache.

In gewissem Maße drückt die Haartracht Individualität aus. Die historischen Photos zeigen aber *en passant*, dass viele schon ihr Leben lang die Haare so getragen haben wie im Film. Eine am eigenen Leibe vollzogene Uniformierung, die die Annahme, dass Selbstkontrolle das zentrale Identitätskonzept ist, nur unterstreicht.

Auch das Alltagsleben selbst umfaßt bedeutende ritualisierte Teile. Die Damen sind sich gegenseitig Öffentlichkeit. Die Nicht-Intimität der sozialen Beziehungen fällt immer wieder auf. Das mag damit zusammenhängen, dass ganze Kategorien der sozialen Nähe, freundschaftlicher Wärme oder bedingungslosen Vertrauens für die Stifts-Damen unvorstellbar sind, nie ausentwickelt wurden. Manche erzählen vom Tod von Angehörigen, einige Passagen erinnern an die verstorbenen Ehepartner - nur hier findet sich ein Hinweis auf eine Erfahrung von sozialer Intimität. Das tägliche gemeinsame Essen im Stift dagegen ähnelt einem offiziellen Empfang. Es folgt einem genau festliegenden Zeremoniell. Vierzehn Sitzplätze am großen, runden Tisch, dazu einige Plätze an kleinen, separaten „Katzentischen“. Den Ausdruck hört man nicht gern, er diffamiert diejenigen, die nicht an die zentrale Tafel passen. Der Tisch ist eine Manifestation der ebenso anonymen wie formalen Macht, die das ganze Leben und Handeln der Frauen bestimmt und der sie sich fraglos unterworfen haben. Zwar gibt es kein bedienendes Gesinde, die Frauen tragen selbst auf. Alle Aufgaben sind genau verteilt. Man ist zuständig. Auch hier also eine formale Regelung, die dem Ablauf Würde gibt. Und die sich nicht aus dem Anlaß des Festes ableiten läßt - es gibt keinen besonderen Anlaß, sondern dieses ist das Ritual, das alltäglich mit den immer gleichen Figuren abläuft. Er habe die „unglaubliche Stupidität eines Tagesablaufs demonstrieren [wollen], wie er seit Jahrzehnten bei diesen Leuten stattfindet“, schreibt Fechner lakonisch dazu (zit. n. Netenjacob 1989, 125). „Wie in einem Kloster“ sei es hier, sagt eine der Frau-

en im Film einmal, eine der wenigen Stellen, an denen emotionale Beteiligung spürbar ist.

Nur die kurze Passage zum Frühstück sticht gegen die allgemeine Tendenz ab, das Leben zu ritualisieren und zu formalisieren: Frühstück tut jede der Frauen allein auf ihrem Zimmer. Die Vorstellung, jeden Morgen gewaschen und vollständig angekleidet zu einer festen Zeit an einen gemeinsamen Tisch gehen zu müssen, sei furchtbar, erläutert eine der Frauenstimmen im *off*. Dazu sieht man eine einzelne am Frühstückstisch, das Fenster ist geöffnet, die Sonne scheint. Der Vormittag als residualer Ort, als Raum des Rückzugs - der aber vielleicht nur aus narzißtischer Not zustandekam, also lesbar ist als Zugeständnis an das Alter der Stiftsdamen und an den Aufwand, sich für einen Auftritt im Kreis der anderen zurechtzumachen.

Eine der Frauen hat ein Stück im Garten gepachtet, dort zieht sie Gemüse, das sie an das Stift verkauft. Der Film zeigt die 83jährige Gärtnerin, die im Gärtner-Anzug arbeitet, sie trägt Hosen und Gummistiefel. Dazu berichtet - wiederum im *off* - die Äbtissin von den Geschäftsbeziehungen zwischen Stift und Gärtnerin.

## Montieren

Fechner ist sich der Monstrosität (von lateinisch *monstrosus*, was zunächst soviel wie „wunderbar, widernatürlich“ bedeutete) seiner Gesprächspartnerinnen durchaus bewusst. Er komponiert das Material in große Blöcke. Einem einleitenden Stück über das Stift folgt eine äußerst knappe Vorstellung der Figuren. Dann beginnt die sechzehnfache Erzählung der Kindheit. Väter und Mütter und wie sie waren, wird erfragt. Umgang mit den Eltern und Alltagsleben bilden ein drittes, kleineres Kapitel. Es schließt sich der Krieg an, zunächst der erste Weltkrieg, der mit der Entmachtung des Adels endete, sodann der zweite Weltkrieg. Größere Aufmerksamkeit verdient die Zeit der Wirren nach dem Zweiten Weltkrieg, die Erinnerung an die Flucht insbesondere. Und dann schwenkt das Gespräch schon auf den Eintritt in Ehreshoven - manche der Frauen sind schon seit mehr als dreißig Jahren dort, zunächst arbeitend, dann als Stiftsdamen. Der Film wird eröffnet mit Aufnahmen, die das Schloß zu-

nächst aus weiter Entfernung zeigen, durch die sich öffnende Burgpforte den Innenhof betreten, den Innenbereich in postkartenartigen Aufnahmen besichtigen - am Ende des Films verläßt die Kamera das Gelände wieder durch das große Tor, die weite Aufnahme vom Anfang beendet den Film. Diese Rahmung läßt sich durchaus als Hinweis auf die Insellage des Stifts lesen, das ein Ort außerhalb der Realität und der Normalität ist. Zumindest scheint es manchmal so.

Der Anfang des Films ist mit Kammermusik unterlegt. Atmosphärisch bewegt sich der gezeigte Ort in die Nähe der Anmutungsqualitäten und Assoziationen der Musik. Erst nach der Begehung des Stifts mittels der Kamera - die Reihe der Einstellungen in der Exposition, denen Stimmen unterlegt sind, die die Geschichte des Stifts erzählen - situiert Fechner die Musik, es handelt sich um ein Konzert im Schloß. Das Bild zeigt die Stiftsdamen in Großaufnahmen. Ein offizieller Anlaß, die atmosphärischen Vorstellungen, die der Zuschauer vom adeligen Leben, seinen Geschichten und Konflikten hat, sind erwacht - von nun an kann Fechner über die stereotypen Wissensbestände von Zuschauern verfügen. Nun kann er die Inszenierung auf die Herstellung von Differenz ausrichten.

Er tut dieses mit wenigen, ebenso einfachen wie effektiven Mitteln. Das macht die formale Brillanz dieses Films aus.

Die erste Strategie sei das *Verfahren der synthetischen Erzählung* genannt. IM DAMENSTIFT trägt in thematischen Blöcken vor, was zu sagen ist. Die Teile des Films, die die Aussagen tragen, sind ausnahmslos Einzelgespräche. Gespräche mit mehreren hat Fechner nicht geführt, zumindest verwendet er das Material nicht. Nur die Schwestern von Westphalen sitzen nebeneinander, reden aber nicht miteinander, sondern ausschließlich mit Fechner. Manchmal hat Fechner nähere Aufnahmen, dann sieht man nur die eine der Schwestern - und nichts deutet darauf hin, dass im *off-screen* noch eine weitere Person ist. Einzelne Gesichter also, einzelne Stimmen, den unsichtbaren Gesprächspartner adressierend. Selbst dann aber, wenn individuelle Erfahrung vorgetragen wird, verstummen die anderen Bewohner des Stifts nicht. Die älteste in der Runde wird im zweiten Kapitel des Films porträtiert - sie kommt zunächst aber nicht selbst zu Wort,

sondern wird aus der Sicht der Äbtissin charakterisiert, „ein schwieriger Charakter“. Viel später im Film: Eine andere erzählt von der Flucht aus Schlesien in die Tschechoslowakei, wiederum eine andere kommentiert „Als Deutsche nach Böhmen zu fliehen...“, das Wort „staatenlos“ wird von einer dritten erwähnt, die Montage nimmt das Stichwort sofort auf, die erste erzählt, was es bedeutet, staatenlos zu sein. Offenbar basiert die Montage des Films an diesen Stellen auf genauen Wortprotokollen des Rohmaterials. Die sehr schnelle Bildfolge (oder auch: Folge von Stimmen) folgt den sprachlichen Hinweisen. Dadurch geschieht Erstaunliches: Es entsteht nämlich ein rhythmisch pulsierender Teppich von Aussagen und Leitwörtern, eine musikalische Dimension reißt den Verweisungszusammenhang des Dokumentarischen auf.

Es sind nicht einzelne Stimmen, die von der Erfahrung von Geschichte erzählen. Die Frauen kennen sich lange, wissen über die gegenseitigen Lebensläufe Bescheid. Soziale Dichte entsteht aus der Kenntnis der Biographien der anderen. Das Gefüge der Stimmen, das Fechner so trefflich instrumentiert, stellt eine kognitive Nähe zwischen den Frauen aus, die durch ihre Beteuerung, sie seien einsam, brutal unterlaufen wird. Soziale Dichte durch gegenseitige Kenntnis, dabei aber ein Innenverhältnis der Personen, das sie auf Distanz hält! Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass manche Lebenserfahrung von allen ähnlich gemacht wurde. Die Flucht von den großen Gütern und Schlössern am Ende des Zweiten Weltkrieges ist ein so gleichartiger biographischer Umbruch im Leben mehrerer der Frauen, dass Fechner hier von einer Aussage auf eine andere umschneiden kann, die von ganz anderem Geschehen berichtet. Es entsteht eine kollektive, aus mehreren Mündern vorgetragene Erzählung, eine synthetische Geschichte, die darauf hindeutet, dass sich in der individuellen eine kollektive Erfahrung manifestiert: nach der politischen Entmachtung des Adels am Ende des Ersten Weltkrieges folgt die ökonomische am Ende des Zweiten. Einzelne Aussagen stehen nebeneinander. Der Film fügt sie zusammen, macht sie vergleichbar, der Grund des Vergleichs kann erfaßt werden. Der Film erzählt von einzelnen. Aber sie stehen neben anderen einzelnen. Die Erzählung der einzelnen wird vergleichbar. Die Juxtaposition treibt so die Abstraktion hervor, vom Konkreten wird auf das Allgemeinere fortgeschritten.

Das zweite Verfahren sei die *Technik der materialen Differenzen* genannt. Die Aufnahmen der sprechenden Frauen sind mit zweifach anderem Material unter-schnitten: Fechner verwendet Privatphotos, die an ent-sprechender Stelle das Erzählte illustrieren. Und eini-ge Stücke werden aus dem *off* erzählt, sie sind unter-legt mit Bildern aus dem Leben auf dem Stift - eine Frau geht über den Flur, Zimmer werden gereinigt, Frauen spielen Karten miteinander. Gerade die Mi-schung von Bildern unterschiedlicher Herkunft und unterschiedlichen Grundes gibt Fechner elementare Möglichkeiten, durch Montage verdeckte Bedeutun-gen zu indizieren. Bilder aus den privaten Photoalben zeigen z.B. die Orte der Kindheit, die großen Gutshöfe und Schlösser. Das Unvorstellbare der sozialen Her-kunft der Frauen manifestiert sich in diesen Bildern: Bilder von posierenden Kindern, wie sie die Bourgeoi-sie der Zeit auch gemacht hat. Dann aber Bilder von gewaltigen Gebäuden, im Gespräch werden die Grö-ßen der bewirtschafteten Flächen - oft mehr als tau-send Hektar - mehrfach erwähnt: Und schon entsteht ein Moment der Fremdheit. Das Vertraute der Bilder einerseits gerät in Konflikt mit dem Unvertrauten der ökonomischen Bedingungen der Kindheit andererseits.

Fotos sind Momentaufnahmen, [sagt Fechner in ei-nem Gespräch mit Hans-Arthur Marsiske,] *natura morta*, wenn Sie so wollen, oder Stilleben. Sie hal-ten einen Bruchteil einer Sekunde fest. [...] Mit den Fotos entsteht ein Sog in der Erzählung, der den Zuschauer immer mehr in die Geschichte hinein-zieht (Marsiske 1992, 26).

Distanzierung und Annäherung des Zuschauers wer-den beide vorangetrieben, eine ambivalente Tendenz, gegenläufige Kräfte, die in ästhetische Distanz mün-den. Die Authentifizierung einer Aussage durch das photographische Bild ist deshalb so wirkungssicher und -mächtig, weil die Tatsache, dass Photos etwas zeigen, das mit Sicherheit einmal vor-photographisch dagewesen ist, zum selbstverständlichen Wissen über die Qualität des Medialen dazugehört. *So* sind die Stiftsdamen heute; *so* hat das Ambiente ausgesehen, in

dem sie groß wurden. Zwei authentifizierende Bilder, die nicht miteinander kompatibel sind. Bilder der Kindheit, Bilder des Glücks: Das Photo kann nur eine gefrorene Spur zu dem sein, was es zeigt - das Ganze der Situation, die einmal gewesen ist, verschweigt das Photo, überläßt es der Phantasie des Zuschauers, sie sich auszumalen. Die Photos, die Fechner in *Im DAMENSTIFT* einsetzt, sind Ankerpunkte für eine phanta-sierende Tätigkeit beim Zuschauer, die aber keine De-ckungssynthese mit den Bildern der erzählenden Frau-en herzustellen vermag. Wenn Netenjacob (1989, 125) dem Film den Charakter der „freundlichen Satire“ zu-schreibt, hängt das damit zusammen, dass die Monta-ge unterschiedlicher Materialien den Film immer wie-der aufreißt, eine ästhetische und kognitive Differen-zerfahrung anstößt, die sich nur in Reflexion auflösen kann. Historische Analyse mit den ästhetischen Mit-teln des Films: Das macht den Wert der Fechnerschen Methode aus.

## Literatur

Koestler, Arthur (1972) *Die Wurzeln des Zufalls*. Bern/Mün-chen/Wien: Scherz.

Marsiske, Hans-Arthur (1992) Die Kamera als Forschungs-instrument. Ein Gespräch mit Eberhard Fechner. In: *Zeitma-schine Kino. Darstellung von Geschichte im Film*. Hrsg. v. Hans-Arthur Marsiske. Marburg: Hitzeroth, pp. 14-31.

Möller, Karl-Dietmar (1985a) Aspekte der Parallelmontage (1): Entwicklung, Form, Funktionen. In: *Papiere des Mün-s-teraner Arbeitskreises für Semiotik* 13, pp. 7-28.

--- (1985b) Aspekte der Parallelmontage (2): Parallelmonta-ge in einem Nazi-Propagandafilm. In: *Papiere des Mün-s-teraner Arbeitskreises für Semiotik* 13, pp. 119-163.

Netenjacob, Egon (1989) *Eberhard Fechner. Lebensläufe dieses Jahrhunderts im Film*. Weinheim/Berlin: Quadriga.

Niethammer, Lutz (Hrsg.) (1980) *Lebenserfahrung und kol-lektives Gedächtnis. Die Praxis der ‚Oral History‘*. Frank-furt: Syndikat.

Spaemann, Robert (1996) Ähnlichkeit. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 50, pp. 286ff.