

Die Geschichte eines Alleinseins¹

Maren Lehmann (Friedrichshafen)

»zum Sinn verurteilt zu sein«²

Die folgenden Überlegungen versuchen, dem Tableau mehr oder weniger heldenhafter *political animals*, das Dirk Rustemeyer in seiner Theorie filmischer »Darstellung« entfaltet³, einen Eintrag hinzuzufügen – eine in jeder Hinsicht unverschüchterte »Anormale«: eine Sängerin im Tingeltangelmilieu, eine Verwandte der *Künstlerin Fröhlich*.⁴ Wolfgang Kohlhaase und Konrad Wolf haben ihr mit *Solo Sunny* (1979/80) eine Hymne geschrieben.

Soziologisch zum Film Stellung zu nehmen, mag einen Verdacht der Ranschmeißerei wecken, der sich kaum dementieren ließe. Ohnehin setzen Soziologen sich gar zu gerne bei den Zeitgenossen zu Tisch, sind gerne alltagspraktisch grundiert, vermeiden also das Unanschauliche. Film bietet sich so einer Soziologisierung an, und zwar mit einigem Erfolg; das trifft sich gut, denn Soziologie bietet sich auch an, wenn auch mit immer weniger Erfolg. Der Film selbst kann schließlich kurzerhand als Soziologie verstanden werden, als *grounded theory*, als Reflexion über die Möglichkeit sozialer Ordnung.

Aber wenn das so ist (und in einem dem italienischen Neorealismus verpflichteten Film⁵ wie *Solo Sunny* ist es sehr wahrscheinlich so), dann wird eine Soziologie des Films die Identifikation wie die Verwechslung vermeiden. Sie wird die Distanz suchen, um die Aufforderung zur Reflexion, die der Film für sie ist, ernst nehmen zu können. Sie wird die Anschaulichkeit des Films nicht überbieten können, aber auch nicht unterbieten wollen. Sie wird – »Lehre vom zweiten Blick«, die sie ist⁶ – Anschauung neben Anschaulichkeit und Beobachtung neben Anschauung ins Gespräch bringen, sie wird Nichtverstehen für möglich halten, sie wird nicht Nähe, sondern Abstand zu gewinnen versuchen, sie wird Tatsächlichkeit in Kontingenz übersetzen oder genauer: sie wird die Kontingenz des Tatsächlichen »sichtbar« und »denkbar« machen.⁷ Und all das heißt vor allem: sie wird sich Zeit lassen.

Deswegen *Solo Sunny*, dieser langsame Film. In ihm geschieht nichts; es bewegt sich nichts; es gibt keinerlei Fort- oder Rückschritt. Aber dieses Nichtgeschehen könnte jene Form der »Umwandlung« des üblichen Geschehens sein, von der Gilles Deleuze sich versprochen hat, sie werde »einerseits die Wahrnehmung daran hindern, sich in Aktion fortzusetzen, um sie aufs Denken zu beziehen« und »andererseits das Bild mehr und mehr den Anforderungen neuer Zeichen unter[werfen], die es schließlich über die Bewegung hinaustragen«.⁸ Diagrammatische Beschreibungen, wie Dirk Rustemeyer sie vorschlägt⁹, könnten dieser Form genau angemessen sein; aber sie dürften dann kein theoretisches Konzept bleiben, sondern müssten sich im Material zeigen¹⁰ – und zwar würden sie sich als Gleichzeitigkeit zeigen, als schwebendes Moment, aus dem nichts hinausführt, in dem sich vielmehr alles verzweigt.

Eine einfache handlungstheoretisch-soziologische Betrachtungsweise würde diese sich verzweigende Gleichzeitigkeit übergehen müssen oder sie als Warten auf etwas verstehen, womit (sozusagen: nach Lage der Dinge) zu rechnen sei. Sie könnte keine Persona akzeptieren, die nicht aus einer wahrscheinlichen Vergangenheit erklärlich und auch nicht auf eine mögliche Zukunft hin vorstellbar wäre. Sie hätte nichts zu sagen zu einem Menschen, der sich in Form seiner Unverständlichkeit individualisiert, durch nichts als Angeschautwerden, durch nichts als Anschauung. Sie hätte nichts zu sagen zu Sunny, und Sunny sagte auch ihr nichts. Aber gerade das ist ein soziologisch aufs Höchste interessanter Punkt. Denn gelänge diese Individualisierung, dann wäre die konventionelle Zurücksetzung von Individualität auf ein bloßes Nebenprodukt bürokratischer Identifikation¹¹ oder auf ein – mal auratisches, mal monströses Anderes – geläufiger Wiedererkennungsfassaden¹² abgemildert, geheilt, ohne deswegen die Individualität in ein abseitiges Inneres abzudrängen. Auch der Film, hieße das, kann diese Zurücksetzung nicht durch Narrationen oder Plots heilen, nicht durch *action*

jedenfalls, weil das nur über generalisierbare Rollenerwartungen, nur über Typisierungen gelänge.¹³ Es käme darauf an, jegliche Bewegung in den Moment aufzunehmen und in ihm als gegenwärtige Möglichkeit anschaulich zu machen, ohne diese Möglichkeit als Orientierung oder Zukunftsentwurf anzubieten. (Helga Paris' Fotos der Stadt Halle, in den frühen 1980er Jahren entstanden, gelingt das; obwohl einige Jahre nach *Solo Sunny* entstanden, können sie als paralleles Kunstwerk verstanden werden¹⁴. In Helga Paris' Werk finden sich auch einige Selbstporträts, die der Film vorwegnimmt.) Das kann der Film, das kann dieser Film, und auch er kann es nur, weil er nicht bloß *action* und *observation* wie Handeln und Urteilen verknüpft, sondern optische und akustische Wahrnehmung ineinander übersetzt und dadurch, soziologisch müßte man sagen: nur durch Erleben und Erleiden, Reflexion und Zeit ermöglicht. Die Passion, hatte Niklas Luhmann angedeutet, entsteht in Wahrheit und Liebe aus dem, was nicht geschieht – und sie lässt sich vielleicht auch nur dadurch darstellen, dass nichts geschieht.

*

Eine junge Frau, kein Mädchen mehr, »unbegabt für Kompromisse«¹⁵, verlässt die Fabrik, um Sängerin zu werden, genauer: um sich als Sängerin durchzuschlagen (*Manchmal zum Beispiel denke ich, ich bin gar keine richtige Sängerin, in dem Sinne von »richtig singen«, meine ich; ich kann nur so tun als ob, ich kann's so ausstrahlen..., na ja, weil ich's eben will...*). Sie heuert bei den sehr gemütlichen *Tornados* an, die an den Wochenenden übers Land touren, um auf Dorffesten gebräuchlichen Jazzrock und abgedroschene Schlager zu spielen, und vertreibt sich unter der Woche die Zeit. Den Hinterhofbewohnern, die ihre Nachbarn sind, fällt sie also auf – weil sie eben *da* ist, Geld hat, ohne zu arbeiten, und Männer trifft, ohne sie zu heiraten (*Ist ohne Frühstück. [...] Ist auch ohne Diskussion.*). Einen Taxifahrer, der ihr in idiotischer Treue nachstellt (*Guck mal, Sunny: Jeder will seine Mark machen. So ist es doch im Leben, Sunny. Du auch. Und ich mache meine Mark. Ich hab' die Taxe laufen, rund um die Uhr, alles meins. Das reicht für mehr als einen, Sunny.*), nutzt sie aus. Wenn sie sich langweilt, und sie langweilt sich oft, sie langweilt sich eigentlich nur sehr selten nicht, provoziert sie – was jede auch nur als Möglichkeit sich abzeichnende Bindung unmöglich macht.

Die Nächte nach den Auftritten vertreibt sich die Band mit Alkohol und übergriffigen Anmachen. Überhaupt wird ständig getrunken, ja gesoffen in diesem Film; daran – und an den zerfallenden Mietskasernen Berlins – wird der Film als DDR-Skizze erkennbar.¹⁶ Nachdem der Saxophonist eine Schlägerei provoziert hat und mit geplatzter Lippe nicht spielen kann, taucht zufällig ein Ersatz auf: Im Saal neben der Kneipe hören die bereits resigniert herumlungernenden Jazzer jemanden spielen (*Wer ist denn der Junge? / Kein Profi, aber – hat früher mal in einem Studentenklub gespielt. ... Der ist Philosoph. / Von Beruf? / Ja; jedenfalls hat er's studiert*). Diesem jungen Mann wirft sich Sunny ohne zu zögern an den Hals, obwohl oder weil er sich in Desinteresse gefällt (*Wollen Sie ein paar Eier? / Eier? / Alle essen grad Eier. / Ich esse die ganze Woche Eier. / Soll ich sie wieder mitnehmen? / Das heißt, ich bin an Eier gewöhnt.*). Sie nistet sich bei ihm ein, beide verbringen Sunnys freie Zeit miteinander, er verbringt die übrige Zeit mit anderen. Das bemerkt sie in dem Moment, da die Band sie wegen einer Lappalie hinauswirft, betrinkt sich, nimmt eher absichtslos zu viele Schlaftabletten, wacht in der Klinik wieder auf, geht ratlos einen Tag lang in die Fabrik zurück und probiert eine Nacht lang die Ehe mit dem Taxifahrer aus. In der Schlusseinstellung stellt sie sich einer neuen Band vor.

Gerade weil dieser Verlauf in seiner Verknüpfung von Misserfolg und Liebeskummer alltäglich so vertraut ist, kann er es nicht sein, der diesen Film interessant macht. Auch die Einbettung der Erzählung in ein Milieu von Ruinen und Staub kann es nicht sein, denn die ist ein Zitat aus dem Film *Die Legende von Paul und Paula* (Ulrich Plenzdorf/Heiner Carow 1973), in dem auch die Figur des Taxifahrers im Sinne einer Fluchtchance ins Philiströse bereits eingeführt worden war. Schon die Filmtitel zeigen allerdings, dass es nicht mehr um ein Liebespaar geht, schon gar nicht um ein in irgendeiner Weise füreinander bestimmtes Paar. Es geht um das Porträt einer Frau ohne Alter ego. Paula hatte eine ins Proletarisch-Ruinöse

versetzte kleinbürgerliche Existenz verkörpert, die allen Rollenklischees entspricht, bis hin zum langen Hinhalten des Liebhabers und dem Opfertod im Kindbett; und ihr ganzes Glück ist eine hippiesk ausgestaffierte Traumsequenz, in der sie der Stadt und dem Job entkommt und mit ihrem Geliebten und ihren Kindern in ihre verlorene Großfamilie und auf deren Kahn zurückkehrt. Nichts von all dem findet sich bei Sunny. Sie ist eine driftende Vagantin, als Sängerin durchschnittlich, als Freundin rücksichtslos, als Nachbarin penetrant – und während also Paula in einer Vielzahl sozialer Beziehungen steht, hält Sunny allenfalls lose Enden abgerissener Bindungen in den Händen. Sie *macht Schluss*, könnte man sagen, wo eine bürgerliche Existenz verbindend, verpflichtend, integrierend aufzutreten hätte (*du kannst einem aber auch jede Idee versauen!*, ist der laufend wiederholte Stoßseufzer des Taxifahrers, – *der dich liebt*). Sie kultiviert das Nichtstun auf größtmöglich provozierende Weise, sie steht an ihrem Küchenfenster so, als posierte sie auf der Bühne, sie geht über den Hinterhof so, als wäre er ein Laufsteg, und sie gewinnt Strohfeuer des Triumphs noch aus geringfügigsten kleinen Trotzboheiten.

Ralph, ihr Gegenüber, entspricht den konventionellen Künstler-, Intellektuellen- oder Bohème-Vorstellungen. Die Universität hat er hinter sich gelassen; er verdient sein Brot mit journalistischen Gelegenheitsarbeiten und mit Gelegenheitsauftritten als Saxophonist. Je deutlicher Sunny in ihm ihr alter ego zu erkennen meint, desto stärker wird ihr Bedürfnis nach Verbindlichkeit. Aber sie inszeniert dieses Bedürfnis als Prekarität; es ist ihre Art zu lieben. Sie fängt an, seine Wohnung auszustaffieren (genauer: anzustreichen, zu schminken wie ihr eigenes Gesicht), sie kauft luxuriöse Lebensmittel, sie macht sinnlose Pläne, kurz: sie wettet auf seine Geduld. Dass er ihr – widerstrebend – einen Text für den titelgebenden Song schreibt, versteht sie – obwohl sie die fade Harmlosigkeit des Textes ahnt – als Liebeserklärung. Als er ihr sagt, woran er arbeitet – *Ich hab' dir doch erzählt, worüber ich schreibe: Über das Sterben. Ein Thema, das keiner bestellt hat. Gesellschaft und Tod!* –, ergreift Entsetzen Besitz von ihr, das Entsetzen dessen, der sich verstanden sieht. Unverzüglich münzt sie dieses Entsetzen in der Schärfe einer Spielerin erst in ein Angebot und dann in ein Opfer um: *Willst du ein Kind? / Was? / Ich würd's kriegen. Aber es wäre dann nicht meins, sondern deins. Wenn du willst – – Wirklich, ich würd's machen, mit links würd' ich's machen*. Man könnte sagen: Er denkt über das Ende nach, sie fordert es heraus. Natürlich kann er, der *Diplomphilosoph*, sich mit diesem Ende arrangieren; es ist eine abstrakte und deshalb attraktive Erwartung für ihn. Sie, die *gar nichts* ist, *keine richtige Sängerin*, versucht diesem Ende entgegenzutreten, das sie als konkrete und deshalb unattraktive Erfahrung kennt. *Aber es geht nicht, es geht nicht, es geht nicht, es geht nicht*.

Kohlhaase und Wolf setzen diese Komplementarität des Endlichen in mehreren Dialogen in Szene, die von langen Blicken unterbrochen werden; das Geflecht aus Wortwechseln und Blicken bildet – zusammen mit den häufigen Schnitten, die den Betrachter in die poröse Stadtlandschaft fallen lassen – das Medium dieses Films. Vielleicht lässt sich überhaupt, in Abwandlung von Schleiermachers Religionsbestimmung, vom Film sagen, er ermögliche das Anschauen des Endlichen (nicht des Unendlichen, denn das werde eben nur durch Religion möglich). Diese Endlichkeit wird in Sunny und Ralph bzw. in der Sängerin und dem Philosophen zur Rollenkomplementarität. Während aber Ralph sich – in philosophischer Nüchternheit – an der Möglichkeit berauscht, dass Individualität nichts als eine Imago ist, eine mit dem Menschen im Laufe der Zeit gewissermaßen geruhsam verwachsende Totenmaske, versucht Sunny leidenschaftlich, ihr einziges Gesicht – das sie vorderbühnenüberschminkt trägt – am Herabfallen zu hindern; diese einzige ihr erträgliche Persona erlaubt nicht einmal minimale Generalisierungen (Luhmann hat in einem seiner philosophisch klarsten Aufsätze von einer »Unperson« gesprochen¹⁷) und legt sie deshalb ausweglos auf eine nichtintegrierbare Individualität fest; sie verlangt die schroffe Zurückweisung jeglicher Nähe – auch und vielleicht gerade angesichts eines Gegenübers, das an Nähe gar nicht interessiert ist. Ihre Taktlosigkeiten versteht Ralph denn auch in nüchterner Präzision als Eigensinn einer Sterbenden – und wenn

man überhaupt sagen kann, dass Ralph Sunny liebt, dann liebt er sie dafür –, die die Integrität der Imagepflege zurückweist: *Sterben in Verlassenheit: indem einer stirbt, stört er. Das sollte er eigentlich wissen. Die Rücksichtnahme sollte bei ihm liegen, nicht bei den Überlebenden, die immer weniger Zeit haben, jemanden zu betrauern. Wer stirbt, ist plötzlich ein Außenseiter. Aber jeder stirbt doch eines Tages. Was ist also die Ausnahme, und was ist die Regel? Was fehlt uns an Sinn für Ausnahme und Regel? Das sind so ein paar Fragen.*

*

»Sich selbst darstellen: Paradoxie; denn wie schlüpft man unter das eigene Gesicht, ohne sich vorher des eigenen Gesichts als Maske bewusst zu werden, das ja danach nicht länger mehr das eigene, ursprüngliche Gesicht sein kann. Reflexion entfremdet es.«¹⁸

Um einen Philosophen zu werben, heißt, mit ihm zu sprechen. Obwohl auch Ralph Musik macht, unterscheidet er sich doch von den wortkargen Bandmitgliedern; denen ist klar, dass es kein anderes sinnvolles Thema gibt als Musik – dass aber über Musik nicht oder nur von Leuten gesprochen wird, die davon *nichts verstehen*. Sie klagen und gefallen sich im Konjunktiv (*Das ödet mich wieder ungeheuer an. Man müsste eine ganz andere Musik machen... Jazz müsste man spielen.../ Genau: Revolution. Jazzer müssen Revolution machen. / Genau.*). Ralph ist wortkarg, aber er klagt nicht, und Revolution interessiert ihn nicht. Sunny ist hingerissen und herausgefordert durch dieses Desinteresse. Sie kennt nichts als das lustlose Klagen und ist daran gewöhnt, dass sich daraus nach den unvermeidlich großen Mengen an Alkohol trostheischende Übergriffe ergeben (*Ich versteh' dich einfach nicht, Sunny. Ich zum Beispiel, ich steh auf so jemanden wie mich. Gute Figur, kein Bauch, nettes, glattes Gesicht. ... Komm, zick nicht rum mit mir, du - - Sunny, ich bin kaputt, ich brauch jemanden ...*). Dagegen kann sie sich wehren. Gegen Ralphs schweigsame Verschlossenheit ist sie wehrlos; sie hält, was sie nicht versteht und zugleich so sehr anzieht, für sein Geheimnis und versucht dahinterzukommen – dabei hat er sich die Verschlossenheit in derselben Weise zugelegt, in der sie sich schminkt: als Larve einer ansonsten unverhüllten Individualität.

Zwischen den beiden entspinnt sich ein melancholisches »face-work« (Goffman¹⁹). Er bleibt gegen jegliche Persona gleichgültig, die sie um seinetwillen zu tragen versucht, und sie versteht das – nicht im Sinne einer Einsicht, sondern im Sinne eines Wiedererkennens, einer erwarteten Erfahrung. (Sie zeigt ihm ein gerahmtes Gruppenfoto: *Das war ich früher, da wo ich gearbeitet habe. / Und wo bist du? / Na: die ohne Kopf.* Einer der Frauen auf dem Bild ist das Gesicht weggeschnitten; stattdessen ist eine Spiegelscherbe eingeklebt.) In einer traurigen Routine reißt sie sich nun jede der probeweise getragenen *personae* herunter, um ihm im Schmerz entgegenzukommen, und trifft tatsächlich – zwar nicht ihn, aber doch sein Thema, sein philosophisches Interesse. Sie ist ihm kein Gegenüber, sie ist ihm ein Gegenstand (*Du siehst mich an wie durch ein Fenster.*) Gerade in dem Moment, da er sie im genauen Sinne des Wortes wahrnimmt, unterbricht diese Wahrnehmung die Bindung an sie und lässt ihn zu sich selbst zurückkehren. Er ist nicht blind oder taub oder egozentrisch, im Gegenteil: Er ist in sich gekehrt in jedem Moment, da er wahrnimmt. Sie erinnert ihn, der durch sie ganz bei sich ist, ans Nachdenken.

Sollte dies gemeint sein, wenn von soziologischer Reflexion die Rede ist? Durch Wahrnehmung ans Denken erinnert zu werden? Heißt Denken, Wahrnehmung, formatiert durch Erinnerung, zu beobachten? Zeigt uns genau das ein Film, wenn er zum Denken bewegt? Film wäre dann eine Mnemotechnik, wie die Bürokratie, aber anders als die Bürokratie. Er würde uns nicht identifizierbar machen, und er würde auch keine Identifikationsangebote machen. Er registrierte nicht, und er bildete auch nicht. Das unterscheidet ihn von der Bürokratie. Aber er würde Identität in die Form einer Abschweifungschance bringen, die zur Reflexion über Individualität veranlasst – eine Individualität, die in diesem Sinne nicht produziert, sondern memoriert wird. Das verbände ihn mit der Bürokratie, und zwar in einem überlegenen Sinne;

denn Bürokratie produziert Individualität als Desiderat ohne sozialen Ort, während der Film diese Ortlosigkeit – wenn sich das so formulieren lässt – zum Selbstgefühl aufwertet und als Selbstverwirklichung erfahrbar macht. Sunny ist eine Allegorie des Films, könnte man sagen; ihr Gesicht ist die Leinwand, durch die Ralph – der Philosoph, der Betrachter, der Zuschauer, das Publikum – *wie durch ein Fenster* sich selbst sieht, genauer gesagt: durch die er sieht, um sich selbst denken zu können.

Diese Abschweifungschance bietet auch die Literatur, und zwar vor allem in ihrer musikalischen Variante, in der Poesie; auch sie beobachtet Wahrnehmung, auch sie formatiert Erinnerung, auch sie veranlasst zur Reflexion über Individualität, und auch sie tut dies – obwohl die Konventionen der Gutenberggalaxis dies anders propagiert haben – ohne zu identifizieren und ohne Identifikation anzubieten. Beide können – Rustemeyers Begriff folgend – als diagrammatisch in dem Sinne verstanden werden, dass die Abschweifungschance bzw. die Verzweigungsmöglichkeit von Wahrnehmung und Denken, von Anschauung und Reflexion zur »Übergangsanweisung« verschärft wird.²⁰ Beide hätten dann eine deutliche moralische Konnotation, genauer: ihre moralische Verbindlichkeit wäre erheblich (und mir scheint, alle von Rustemeyer als Beispiele für seinen Darstellungsbegriff diskutierten Filme zeigen das). Denn Literatur und Film entwerfen zwar das Denken, das sie veranlassen können, auf Kommunikation hin, und ihre Wahrnehmungsformate stellen das Vorstellbare als sprachlich und bildlich Beschreibbares dar (immer: unter wahrnehmbarem Einschluss des Nichtsagbaren und Unbeschreiblichen). Sie öffnen aber der Reflexion, zu der sie veranlassen, keinen einfachen Ausweg. Nur auf den ersten Blick erlauben sie es, die Selbstreflexion entweder auf genau eine Rolle zu fokussieren oder in mehrere Rollenvarianten zu verzweigen. Auf den zweiten Blick aber forcieren sie zugleich die Reflexion der in keine Rolle zu bringenden, auf keine Identität festzulegenden, nicht funktional zu spezialisierenden, in diesem Sinne: der sozial exklusiven, ortlosen, sinnlosen Individualität. In dieser Dopplung liegt der Grund für die moralische Konnotation literarischer wie filmischer Darstellung: man wird die Verführung durch die Desintegration nicht dadurch los, dass man in Rollenprosa und Actionkino ausweicht. Beide entlasten von der Qual der unmöglichen Rechtfertigung des als ortlos Erlebten (Rustemeyer spricht, soweit ich sehe, an diesem Punkt von Unterhaltung im Sinne einer »Integrationsleistung« durch »Typisierungen«: von »Massenkultur«²¹), beide kultivieren dieses Erlebnis aber doch immer. Es ist keine geringfügige Komplikation, dass diese forcierte Reflexion der Individualität auf eine Unausweichlichkeit des Selbst führen kann, die religiöse Qualität hat; aus ihr kann ein Erwartungsdruck entstehen, den weder Literatur noch Film selbst zu orientieren vermögen. Der Reflexion der ortlos desintegrierten Individualität werden deshalb Reintegrationsangebote gegenübergestellt: literarische und filmische Darstellungen sozialer Rollen. Diese Darstellungen – man könnte von dramatischen Diagrammen sprechen – sind, weil sie oder jedenfalls wenn sie typisieren, nicht nur Abschweifungschancen ins Individuelle, sondern »Übergangsanweisungen« ins Soziale. Sie erzeugen Handlungsdruck, und sie kanalisieren ihn.

Gerade dies tut aber der hier diskutierte Film nicht. Er hält sich zwar an doppelter Kontingenz fest, die Individualisierungen und Personalisierungen trägt und Wahrnehmungen mit Kommunikationen verknüpft. Seine schiere Langsamkeit macht, wie bereits erwähnt, die Kontingenz des Tatsächlichen sichtbar, ja: sie macht diese Kontingenz zu einem Bedrängnis, das dem Anschauen jede Leichtigkeit nimmt. Er stellt Intimität als geradezu quälende Situation vor Augen, in der die Aufforderung zur Reflexion in jedem Moment – und jeder Moment dieses Films dauert lange an – als Anstrengung derart greifbar wird, dass man Intimität als etwas zu Vermeidendes zu sehen beginnt. Es kann kein Zweifel sein, dass die Kontingenz des Films, der denkend nachzugehen ist, nicht eine des Geschehens ist, sondern eine Kontingenz der Komplementarität von Darstellung und Anschauung bzw. eine Kontingenz der Relation von Beobachten und Beobachtetwerden (*Sunny? Sunny? Ja? Hier liegt ein Messer. Hast du das ins Bett gebracht? / Wieso ich? / Na mein Messer ist das nicht! / Warum soll's meins sein? / Sunny:*

es gibt hier nur dich und mich. Vielleicht gibt es einleuchtende Gründe, warum du mit einem Messer ins Bett gehst. Aber dann erklär's mir doch. Ich habe dieses Messer nie gesehen. / – Ich wollte dich umbringen. / Und warum hast du's nicht gemacht? / Ich bin eingeschlafen. / Du willst sagen, wenn du nicht vor mir eingeschlafen wärest, dann wäre ich jetzt tot?!? / So tot es gegangen wäre). Wie sollte es zwischen Sunny und Ralph, wie sollte es zwischen dem Bild auf der Leinwand und der Anschauung dieses Bildes je auch nur eine Sekunde des Verstehens geben? Wie ist Verstehen überhaupt möglich, wenn die eine nur scharf-abweisende Distinktionen beherrscht und der andere eine Indifferenzlarve trägt?

Vielleicht kann man eine Anspielung riskieren auf Luhmanns »Grundkonstellationen«²² der Zurechnung von Erwartungsunsicherheiten in Wissenschaft (eigenes Erleben orientiert sich am ungewissen Erleben, etwa: der Erfahrung, des anderen), Wirtschaft (eigenes Erleben orientiert sich am ungewissen Handeln, etwa: der Entscheidung, des anderen), Liebe (eigenes Handeln orientiert sich am ungewissen Erleben, etwa: der Sinnlichkeit, des anderen) und Politik (eigenes Handeln orientiert sich am ungewissen Handeln, etwa: dem Ehrgeiz, des anderen). Wäre der Film ein Identifikationsangebot, also eine Rollenvorlage, dann müsste er Reflexionsformen präferieren, die Handeln an Handeln orientieren. Das schließt Kohlhaase aus; er entwirft die Intimität von Sunny und Ralph als langsames, in die Augen des anderen gesagtes Selbstgespräch, und er beschränkt sie darauf. In Luhmanns Schema ließe sich diese Intimität weder ökonomisch noch politisch beschreiben, weil beide als Orientierungen am Handeln des anderen verstanden werden, und dies geschieht hier nicht. Stattdessen wird vor Augen geführt, was es heißt, wenn entweder »Ego den Erlebenshorizont Alters durch sein Handeln honorieren«, sein Selbst also als Opfergabe stilisieren soll (im Schema: Liebe), oder wenn Ego sich seinerseits auf »bloßes Erleben« zu beschränken hat, zur Herstellung erwünschter Gegebenheiten also nie etwas beitragen kann (im Schema: Wissenschaft).²³ Und diese Anspielung ließe sich noch verschärfen, wenn man auf den Begriff der »Unperson« zurückgreift, den Luhmann als Schattenbegriff personaler Zurechnung versteht: man hat es dabei mit einer Variante jener Umwelt zu tun, auf die das Erleben, nicht aber das Handeln zurechnen kann. Mit desintegrierter Individualität kann man demnach zwar keine Geschäfte machen, und man kann sie nicht beherrschen; aber den Liebenden und den Denkenden ist sie zugänglich. Das ist die Konstellation des Films: beide, Sunny und Ralph, kennen gewissermaßen die Regeln, beide wissen, dass der Erwartungshorizont ihrer Begegnung Liebe ist. Aber keiner von beiden gibt der konventionellen Versuchung nach, sich die existentielle Denkanstrengung zu ersparen, die damit verbunden ist. Beide bewegen sich im Kontext komplementären Erlebens, weil beide ihre Gesichtswahrung daran binden, niemandes Erwartungen zu erfüllen. Sie sind beide fatalistisch, könnte man sagen, sie sind beide melancholisch: sie versuchen nicht, die Welt nach ihrem Sinn zu ändern, sie sind in einem präzisen Sinne interesselos, sie verzichten beide – er gelassen, sie passioniert – darauf, verstanden zu werden.

Natürlich ist diese Konstellation geeignet, einem an die Observanzen einer Erziehungsdiktatur gewöhnten Publikum, wie Kohlhaase und Wolf es erwartet haben müssen, als widerständige Geste einzuleuchten. Nur liegt diese Widerständigkeit nicht auf der Ebene der vorgestellten Rollen, so sehr die Rezeption des Films (zumal nach der Prämierung der Hauptdarstellerin auf der Berlinale 1980) dies nahelegt. Als *Schwererziehbare* bezeichnet sich Sunny tatsächlich einmal selbst und verwendet einen geläufigen Ausdruck des Regimes damit geradezu affirmativ. Doch entscheidend für den Film ist nicht Sunnys provozierend-aggressive Art, Anspruch auf Individualität zu erheben, so sehr sie dies auch selbst als ihre dominante Eigenschaft annimmt (*ich beleidige Leute auch gezielt. ... ja, meinen größten Erfolg habe ich immer dann, wenn ich jemandem die Meinung sage*). Das wäre nichts als eine Konvention, eine Selbstbestätigung für in die Jahre kommende Hippies, ein sicherer Lacher des Einverständnisses im Kino. Entscheidend ist nicht dies, sondern die Melancholie, die jede Situation des Films durchdringt. Denn nicht verstanden zu werden und dies zu akzeptieren, ist keine trotzig, sondern eine melancholische Geste, die in allen auf Ordnung qua Erziehung

vertrauenden Gesellschaftsformen unter dem Verdacht absichtlicher, also anomischer Anormalität steht.²⁴

Der Meister dieser Geste ist Ralph. Wo Sunny provoziert, doziert er (*Also pass auf: Ich sitz' in dieser Bude hier, ich habe keine Neubauwohnung, kein Auto angemeldet, ich besitze ganz freiwillig nicht mal einen Fernsehapparat... Wozu habe ich also studiert, auf Kosten der Arbeiterklasse? Wer bin ich? Ein Philosoph? Na und? – In der Philosophie kann dir jemand mit einem Satz dein Lebensfeld streitig machen. Ein mittlerer Arsch kann das tun. Ich schlage vor – ganz im Ernst –, du hältst mich einfach für einen musikliebenden Wichtigtuer, der zu eitel oder nicht robust genug ist für einen Lebenslauf, der mit 500 Vokabeln auskommt.*), und er tut das mit konventionellen Floskeln der Besitzlosigkeit und der Herablassung. Auch er also *beleidigt gezielt*. Und natürlich ist es ein Affront von Drehbuch und Regie, gerade die Philosophie – die Referenzadresse schlechthin für die marxistische Ideologie der ›wissenschaftlichen Weltanschauung‹ – als melancholischen, zum Mitmachen ungeeigneten, *schwererziehbaren* Beobachter vorzustellen (und diesen Beobachter nicht durch eine bürgerliche Ehe oder eine Karriere zu reintegrieren, sondern durch eine Liebe zu einer ›Unperson‹ auszuzeichnen). Vor allem aber ist der Gegenstand seines Nachdenkens widerständig: das Sterben, der Tod, die Endlichkeit des Menschen, die Kontingenz des Tatsächlichen. Er sieht in Sunny kein Gegenüber, hatte ich oben gesagt, sondern einen (nämlich: seinen) Gegenstand – aber dieses Sehen ist eben doch ein Erkennen. Er sieht sie, wenn er sie sieht, nicht an, hatte ich oben gesagt, sondern nimmt seine Wahrnehmung als Abschweifungschance in die Reflexion über diesen Gegenstand. Ich hatte diese Reflexion eine formatierte Erinnerung genannt, und ich hätte auch von einem Memento mori sprechen können. In diesem Sinne sieht Ralph in Sunny die langsam Sterbende, die sie bei aller provokanten Lebendigkeit ihrer Inszenierungen ist – und dieses Sterben kann nicht zur Rolle generalisiert, nicht typisiert werden. Er versteht, heißt das, den Sinn ihrer Schminke genau.

Kann ein Blick, kann Anschauung, kann Wahrnehmung das Gesicht wahren, heilen, oder können das nur soziale Erwartungen? Personalisierung läuft, man darf die Tragik dieses Umstandes nicht unterschätzen, ja nicht einfach über die Generalisierung von Erwartungen, sondern über deren sachliche Generalisierung. Rollen bezeichnen traditionell die sachliche Formatierung der Person als solche, ihre *persona* oder das Geflecht ihrer *personae*; sie bezeichnen deren funktionale, integrale, auf Zugehörigkeit und Verständlichkeit angelegte Fassade. Je komplexer die Beobachterkonstellationen werden, desto brauchbarer und also plausibler wird es, diese sachlich generalisierte Fassade von der individuellen Höchstpersönlichkeit zu unterscheiden und auch diese Unterscheidung als Rolle zu bezeichnen. Rollen sind, wenn dem so ist, gegenüber der Individualität strukturell immer im Vorteil, denn sie besetzen im Kontext dieser ihrer Unterscheidung die Seite der sachlichen Generalisierung und die Unterscheidung dieser Generalisierung vom Nichtgeneralisierbaren. Der Zusammenhalt der Beobachterordnungen kann und muss damit von der Stabilität der Fassaden abhängig gemacht werden: ›Face-work‹ ist Herstellung von Integrität im sozialen Interesse.

Ein Blick kann diese Integrität wie dieses Interesse unterlaufen. Er kann, könnte man sagen, nur verletzen. Aber er bringt auf diese Weise das Dritte der Rollenkonstellation in Erinnerung: die ›Unperson‹ als andere Seite der »Form ›Person« im Kontext der Unterscheidung, die die Rollenkonstellation ausmacht, und als mögliches Diesseits eines Horizonts von Möglichkeiten, die die Rollenkonstellation ausschließt.²⁵ Luhmann hatte bekanntlich in diesem Sinne argumentiert, um zu begründen, warum er den Menschen nicht zum Bestandteil sozialer Ordnungen machen, nämlich nicht als rollentypisch funktionalisierbar verstehen oder behandeln würde. Es kann und wird zwar immer erforderlich sein, ›unter Leuten‹ vor das Geflecht der mehr oder minder generalisierenden, typisierenden Alltagsrollen eine all diese Rollen verschattende Indifferenzfassade zu hängen, die als Höchstpersönlichkeit aufzutreten hat. Auch im Kino. Aber nicht im Film.

maren.lehmann@zu.de

¹ Eine Bemerkung Wolfgang Kohlhaases (o.J.) hier:

https://vierundzwanzig.de/uploads/tx_vierundzwanzigvideo/Wolfgang_Kohlhaase.pdf

² Dirk Rustemeyer, »Frei sein«, in: *Journal Phänomenologie* 45 (2016), S. 83-99, hier S. 85.

³ Dirk Rustemeyer, *Darstellung. Philosophie des Kinos*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2013. – Dass Josef Früchtel (»Filmsemiotik als Kulturtheorie«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 61, H. 5/6, 2013, S. 845-849, hier S. 849) an diesem Buch »viel Arbeit [...], aber nicht die Spur von Bescheidenheit« erkennt und tadelt, bringt mich erst auf mein Thema; denn der Film (oder seine Figur), den ich diskutieren möchte, feiert genau dies: »viel Arbeit« bei »keiner Spur Bescheidenheit«.

⁴ Ich zitiere Michel Foucault, *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003; und ich spiele an auf Heinrich Mann, *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, 1905; meine Ausgabe: Berlin: Aufbau 1960. Kohlhaase seinerseits hat vielfach angegeben oder angedeutet, und viele Kritiken erwähnen es denn auch, der Film beziehe sich auf die Nachtclubsängerin Sanije (lautmalerisch: Sunny) Torka, der mittlerweile auch ein missglückter Dokumentarfilm gewidmet ist.

⁵ Vgl. Kohlhaase, a.a.O. (Anm. 1).

⁶ Niklas Luhmann, »Unverständliche Wissenschaft. Probleme einer theorieeigenen Sprache«, in: ders., *Soziologische Aufklärung 3*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1981, S. 170-177, hier S. 170.

⁷ Lorenz Engell, »Zum Denken ins Kino: André Bazin und Gilles Deleuze«, in: ders., *Playtime. Münchener Film-Vorlesungen*, Konstanz: UVK 2010, S. 137-159, hier: S. 157.

⁸ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild: Kino 2* (1985). Dt. von Klaus Englert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 11.

⁹ Vor allem in Rustemeyer, *Darstellung*, a.a.O., und zuvor in Dirk Rustemeyer, *Diagramme. Dissonante Resonanzen: Kunstsemiotik als Kulturtheorie*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2009.

¹⁰ Vgl. dazu auch, anhand anderen Materials als eines Films und abgelegen publiziert, Maren Lehmann, »Die Diagrammatik der Form«, in: Klaus Bernsau/Thomas Friedrich/Klaus Schwarzfischer (Hg.), *Management als Design? Design als Management? Intra-, inter- und transdisziplinäre Perspektiven auf die Gestaltung von ökonomischer, ästhetischer und moralischer Lebenswelt*. Regensburg: InCodes Verlag, 2012, S. 127-159.

¹¹ Vgl. Maren Lehmann, *Mit Individualität rechnen. Karriere als Organisationsproblem*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2011, insbes. S. 78 ff.

¹² Mit Erving Goffman, »On Face-Work. An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction«, in: ders., *Interaction Ritual. Essays on Face-to-Face Behavior*, New York: Pantheon Books 1967, S. 5-45.

¹³ So auch Rustemeyer, *Darstellung*, a.a.O., S. 12 u.ö.

¹⁴ *Diva in Grau. Häuser und Gesichter in Halle*. Fotografien von Helga Paris, Texte von Wilhelm Bartsch, Heinz Czechowski, Elke Erb, Jörg Kowalski, Christa Moog und Detlef Opitz. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 1991. – Vgl. zu typisierender, rubrizierender Fotografie am Beispiel August Sanders Dirk Rustemeyer, *Ordnungen des Wirklichen. Weisen des Unterscheidens in Philosophie, Künsten und Wissenschaften*. Freiburg/München: Karl Alber 2017, S. 265 ff.

¹⁵ Kohlhaase, a.a.O. (Anm. 1).

¹⁶ Vgl. dazu Maren Lehmann, »Too much future, oder: Wir haben sie nicht mehr, diese endlose Geduld. Punk in der DDR. Versuch über die Eigenzeit des Aufbruchs«, in: Dominik Schrage, Holger Schwetter, Anne-Kathrin Hoklas (Hg.), »*Zeiten des Aufbruchs*« – *Populäre Musik als Medium gesellschaftlichen Wandels*, Wiesbaden: Springer VS, 2019, S. 393-409.

¹⁷ Niklas Luhmann, »Die Form »Person««, in: ders., *Soziologische Aufklärung 6*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S. 142-154, hier S. 148.

¹⁸ Günter Kunert, »Selbstporträt im Gegenlicht«, in: ders., *Tagträume in Berlin und andernorts*. Kleine Prosa, Erzählungen, Aufsätze, München: Carl Hanser Verlag 1972, S. 283-285, hier S. 283.

¹⁹ Goffman, »On Face-Work«, a.a.O.

²⁰ So Rustemeyer, *Diagramme*, a.a.O., passim; explizit für den Film: S. 214.

²¹ Rustemeyer, *Darstellung*, a.a.O., hier S. 12.

²² Niklas Luhmann, »Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien«, in: ders., *Soziologische Aufklärung 2*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1975, S. 170-192, hier Abb. S. 175.

²³ Ebd.

²⁴ Vgl. Maren Lehmann, »Negative Distanz«, in: dies., *Theorie in Skizzen*, Berlin: Merve 2011, S. 173-207, insbes. S. 197 ff.

²⁵ Luhmann, »Die Form »Person««, a.a.O., S. 149.