

Michael Braun

Erinnerung und Wahrheit im Bild. Medienobservationen in Florian Henckel von Donnersmarcks *Werk ohne Autor* (2018)

Die deutsche Filmkritik hat Florian Henckel von Donnersmarcks Werk ohne Autor (2018) – anders als die amerikanische – als unzulängliches Biopic über die Künstlerkarriere von Gerhard Richter abgestempelt. Das aber ist nur die eine Seite des Films. Auf der anderen Seite lässt sich eine filmische fiction of memory beobachten. Der Film hat einen pädagogischen Impetus, der seinem englischen Titel „Never Look Away“ folgt, und darüber hinaus eine interessante erinnerungsdramaturgische Dimension. Diese besteht darin, dass die Fakten einer komplexen, in die Euthanasie-Phase des Nationalsozialismus zurückreichenden und erst 2005 publik gewordenen Täter-Opfer-Konstellation im Familiengedächtnis zu einer eigenen Geschichte mit dem Anspruch auf eine „innere Wahrheit“ verdichtet werden. Der Beitrag untersucht die narrativen Elemente und medientheoretischen Implikationen der Erinnerungsarbeit, die der Film mit Bildern und in Bildern leistet. Werk ohne Autor ist vielleicht der erste Film, der die Geschichte konsequent von der Autorität des Künstlers entkoppelt und das, was wir über sie wissen können und wissen sollen, konsequent dem Kunstwerk überantwortet. Auf diese Weise scheint das postmemoriale Kunstwerk im Zeitalter seiner medialen Reproduzierbarkeit auf seine Autonomie als Erinnerungszeugnis zu pochen, weil es im besonderen Fall (hier: durch die fotosurrealistische Unschärferelation der Gemälde) mehr weiß als der Künstler selbst.

Ein Sommerabend, 1937, in der sächsischen Provinz. Elisabeth, eine junge Frau, steht auf einem Busbahnhof. Mit gefalteten Händen bittet sie die Busfahrer, die gerade ihre Feierabendstulle essen, um etwas. Die Fahrer beginnen ein Hupkonzert, einstimmig. Elisabeth breitet ihre Arme aus, schließt die Augen, fällt in Trance; die Kamera umkreist sie, alles untermalt mit einer harmonischen Score-Musik. Die Absicht ist klar: Gezeigt werden soll, so sagt es die Regieanweisung im Drehbuch, ein „Musikerlebnis der extremen Art“ (WA 17).¹ Und es gibt auch einen

¹ Florian Henckel von Donnersmarck: *Werk ohne Autor. Filmbuch*. Berlin 2018, S. 17. Fortan zitiert mit der Sigle WA und Seitenzahl. – Für hilfreiche Filmgespräche danke ich Cornelia Braun (Lüneburg), für Anregungen Rabea Conrad (München).

Zuschauer, dem diese Ekstase gezeigt werden soll: ein kleiner Junge, Elisabeths Neffe Kurt, der etwas abseits des Geschehens steht.

Kitschnah an dieser Verückungsszene ist, dass sie den Schein als Kunst ausstellt – und nicht als Schein. „Kunst behandelt also den *Schein als Schein*, will also gerade *nicht* täuschen, *ist wahr*“, schreibt Nietzsche.² Die Kamera ist hilflos; ihre Rundfahrt simuliert einen Rauschzustand, der mehr künstlich wirkt als künstlerisch. Kurt, der teils staunend, teils ungläubig-befremdet seine verückte Tante beobachtet, wird über den künstlichen Status dieser Kunst getäuscht.

Diese Episode am Busbahnhof Großschönau bei Dresden gehört sicherlich nicht eben zu den stärksten, aber doch zu den signifikanten Szenen in Florian Henckel von Donnersmarcks *Werk ohne Autor* (2018), denn sie weist auf eine medientheoretische Lesart des Films hin. Es geht um die Entstehung und die Wahrnehmung von Kunst in unterschiedlichen historischen und politischen Kontexten. „Ein Bild zu malen, das sich so anfühlt“, schwärmt Elisabeth ihrem Neffen vor (WA 17). Aber ihre Hände sind leer. Das Kunstwerk existiert nur in ihrem Kopf. Von den willigen Vollstreckern der Nazi-Euthanasie wird Elisabeths Wahrnehmung von Kunst wenig später als Ausdruck der ‚Entartung‘ diffamiert.

Künstlerkarrierefilm und Täter-Opfer-Geschichte

Werk ohne Autor ist ein Film über eine Künstlerkarriere in Deutschland. Kurt, der kleine Junge in der Busszene, wird später ein berühmter Maler. Seinen Bildungsweg zeichnet der Film in drei Sequenzen nach. Der Junge, der einmal Maler werden will und den seine Tante daher öfters mit in Ausstellungen nimmt, wächst in der Hitlerzeit in der Nähe von Dresden auf. Nach dem Krieg beginnt Kurt Barnert ein Studium an der Kunstakademie Dresden und malt Wandfresken im Stil des Sozialistischen Realismus. Dritte Station ist Düsseldorf in den frühen 1960er Jahren. Hier entdeckt Kurt Barnert eine eigentümliche Form des Fotorealismus als die Kunst, die ihn später weltberühmt macht. – Zugleich ist *Werk ohne Autor* ein Film über eine Täter-Opfer-Geschichte. Elisabeth wird mit der Diagnose einer Schizophrenie in eine Psychiatrische Anstalt eingewiesen, sie wird zwangssterilisiert und später in der Gaskammer ermordet.

² Friedrich Nietzsche: „Nachgelassene Fragmente“ (Nr. 29 [17])“. In: Nietzsche: *Kritische Studienausgabe. Band 7*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/ New York 1988, S. 632.

Der dafür entscheidend verantwortliche Arzt Professor Carl Seeband ist in der Exekutive des nationalsozialistischen Euthanasieprogramms tätig, und zugleich ist er der Vater von Kurts Frau, die ebenfalls Elisabeth heißt. Auch Seeband durchläuft in dem Film einen dreistufigen Kursus. Allerdings fehlt ihm die innere Entwicklung. Es ist eher eine Antiheldenreise. Seebands Initiation in die höchsten Kreise der SS erfolgt mustergültig im Dienst von Rassenideologie und Erbbiologie, die sich nach dem Krieg mühelos in die Aufbruchseuphorie des Sozialismus umwenden lassen; als sich die DDR in den Jahren vor dem Mauerbau vom Fortschritt isoliert, kommt es, statt zu einer wie auch immer gearteten Rückkehr, zu Seebands Abkehr von der DDR und der Fortsetzung seiner medizinischen Karriere im Westen.

Am Kreuzungspunkt von Künstler- und Arztkarriere liegt – auf der Ebene des Plots, der uns präsentierten Filmhandlung – die Opfergeschichte Elisabeths. Kurt war damals noch zu klein, um das Schicksal seiner Tante zu begreifen, und Seeband ist zu ehrgeizig und zu gewissenlos, um sich zu seiner schuldhaften Beteiligung an der Euthanasie und zu seiner SS-Vergangenheit zu bekennen. In der Figur von Seebands Tochter aber wiederholt sich das Opfernarrativ unter der Käseglocke einer nach außen hin intakten Stararzt-Familie; auch Elisabeth wird Opfer der rassistischen Reinheitsfantasien ihres Täter-Vaters. So überwölbt das Opfernarrativ die Geschichte auf der Ebene der Story, einer Geschichte, die auf merkwürdige Weise von dem Schweigen des Täters und dem Wegschauen vieler seiner Zeitgenossen profitiert hat. Am Ende des Films bleibt der Täter unbehelligt, das Opfer ungesühnt, die Folgen der Tat aber bleiben – für den Zuschauer – in Bildern sichtbar.

Zuschauen und Erinnern

Die eigentlich interessante Figur ist deshalb der Zuschauer, und das im doppelten Sinne als Zuschauer des Films und als Zuschauer im Film. Während der Filmzuschauer sein Wissen über drei sehr unterschiedliche Phasen der deutschen Geschichte mitbringen oder erweitern kann, wird die Rolle des Zuschauers im Film von dem Jungen Kurt Barnert eingenommen, der sich vom bloßen Beobachter zum Bildmaler und fotorealistischen Meisterkünstler entwickelt.

Kurt Barnerts Künstlerkarriere ist dabei, was schwer zu übersehen ist, an die Biographie von Gerhard Richter angelehnt, der als berühmtester – und teuerster – deutscher Maler gilt. Nun hatte der Regisseur aber nicht

vor, ein Biopic zu drehen, also einen Film über zentrale Phasen der Biographie einer bedeutenden Persönlichkeit. In einem Interview sagte er:

Es hätte mich aber nicht interessiert, ein Biopic zu drehen, mich an einer konkreten Biografie abzuarbeiten. Mir geht es um eine innere Wahrheit. Und ich glaube, dass eine gute Fiktion beim Erkennen der Wahrheit hilfreicher sein kann als reine Tatsachen, und dass man der Wirklichkeit näher kommen kann, indem man Dinge verdichtet.³

Diese „innere Wahrheit“ liegt – das ist meine These – weniger in der fiktionalen Gestaltung einer Biographie, die mit einer „packenden Story und einer am Hollywoodkino orientierten realistischen Optik mit perfektem Sounddesign“ einhergeht.⁴ Die innere Wahrheit von *Werk ohne Autor* sitzt vielmehr im sprechenden Titel selbst: in Kurts Kunstwerken nämlich, die sich erstens vom Künstler entfernen und sich zweitens so frei von ihm bewegen, dass sie selbst eine traumatische Erinnerung speichern und aufheben können, von der dieser Künstler noch gar nichts wissen kann oder auch gar nichts wissen muss.

Kurts Bilder zeugen in einem psychoanalytischen Sinne von der selbstständigsten Wiederkehr des Verdrängten, worauf Rabea Conrad hinweist. Hier ist vor allen Dingen interessant, dass sie in *Werk ohne Autor* als selbstständiger Speicher des Opfernarrativs inszeniert werden – also ohne einen Urheber als Quelle auszumachen. Geschichte, gerade wenn sie verdrängt worden ist, kehrt als Montage von Erinnerungsbildern in die Kunst zurück; Barnerts Bilder sind ja – wie die von Richter – im weitesten Sinne Fotomontagen. Und diese Fotomontagen könnten keine Dokumente der Künstlerkarriere sein, wenn sie nicht zugleich Erinnerungsbilder einer verdeckten Geschichte werden würden, die sich hier eben Bild um Bild vor dem Filmzuschauer auftut. Der Film ist in dieser Bildersprache eminent intermedial angelegt und zugleich medienhybrid. Das scheinbar statische Gemälde spiegelt sich im visuellen Bewegungsmedium, der Film erzählt mit Bildern und zugleich von Bildern, genauer gesagt: er erzählt von der Entstehung der Bilder aus Ahnungen,

³ Anke Sterneborg: „Interview mit Florian Henckel von Donnersmarck über seinen Film *Werk ohne Autor*“. In: *epd film*, 2.10.2018.

⁴ So Aleida Assmann (*Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. München, 2013, S. 35) über die Wende zum neuen deutschen Geschichtsfilm mit Nico Hofmanns Fernsehpos *Unsere Mütter, unsere Väter* (2013).

die wiederum in genau dem Bereich zwischen Genie und Wahnsinn angesiedelt sind, in den Kurts Tante unter dem Rassenwahnsinn der Nazis fällt.

Innere und äußere Wahrheit: Von der Entstehung zur Rezeption des Films

In einem Gespräch mit Thomas Schultze, das in das Filmbuch *Werk ohne Autor* aufgenommen ist, hat Florian Henckel von Donnersmarck Auskunft über die Entstehung des Films gegeben. Der erste Impuls ging von Bildern Gerhard Richters aus, den entscheidenden Anstoß gab ein Interview mit Jürgen Schreiber, dem Chefreporter des Berliner *Tagespiegels*.⁵ Schreiber hatte 2005 sein Buch *Ein Maler aus Deutschland. Gerhard Richter* veröffentlicht und darin eine Entdeckung ausgebreitet, die immer weitere Kreise zog. Zunächst im Familiengedächtnis: Heinrich Eufinger war der Dresdner SS-Arzt und Gynäkologe, der fast 1.000 Zwangssterilisierungen von Patientinnen mit der Diagnose einer Geisteskrankheit nach dem nationalsozialistischen Gesetz zur „Verhütung erbkranken Nachwuchses“ verantwortete, darunter auch Marianne Schönfelder, Gerhard Richters Tante, die mit Eufingers Unterschrift zur Tötung bestimmt wurde und am 16. Februar 1945 in der Anstalt Großschweidnitz starb. Eufinger war der Vater von Richters erster Frau, die auch Marianne hieß und Ema genannt wurde. Gerhard Richter hat diese drei Personen in den 1960er Jahren porträtiert, ohne von der Verstrickung ihrer Schicksale zu wissen: Eufinger (*Familie am Meer*, 1964), seine Tante (*Tante Marianne*, 1965) und seine Frau (*Frau die Treppe herabgehend*, 1965), und zwar auf der Grundlage von Familienfotos.⁶

Das Täter-Opfer-Narrativ ist aber auch Teil der kollektiven Erinnerungskultur an ein lange verschwiegenes Kapitel deutscher Geschichte. Erst 2007 hat der Bundestag das NS-Zwangssterilisierungsgesetz geächtet, und erst seit 2014 gibt es einen Gedenk- und Informationsort für die

⁵ Die „Grundidee“ zu dem Film habe ihm Schreibers Biographie gegeben, so wird der Regisseur auf der vierten Umschlagseite der Taschenbuchausgabe dieses Buches (4. Aufl. München, 2018) zitiert.

⁶ Im Gespräch mit der *Berliner Zeitung* („Gerhard Richter: Tante Mariannes Tragödie“. In: *B.Z.*, 25.3.2019) sagte Richter: „Meine Schwester hat mir davon erzählt. Sie war dabei, wenn meine Mutter mit ihrer Schwester und meiner Großmutter von Besuchen bei Tante Marianne zurückkamen und weinten. Ich habe damals versucht, das zu verdrängen. Aber so langsam merke ich, dass ich mir das Foto schon mit Absicht als Bildmotiv ausgesucht habe.“

Opfer der nationalsozialistischen Euthanasie-Ideologie in Berlin. Richters Bild *Tante Marianne* wurde 2014 in der Berliner Stiftung Topographie des Terrors im Rahmen der Ausstellung „Erfasst, verfolgt, vernichtet. Kranke und behinderte Menschen im Nationalsozialismus“ gezeigt. An der Aufarbeitung dieser Geschichte hat Schreibers Richter-Biographie ebenso ihren Anteil wie an der Entstehung von Henckel von Donnersmarcks Film „Mitteilungen an die Nachgeborenen, Stoff für einen Film über Kunst und Wirklichkeit“, so scheint Schreiber den Filmemacher geradezu eingeladen zu haben.⁷ Und an anderer Stelle heißt es in Schreibers Buch: „In seinen unendlich fein verzweigten Strängen wirkt das Geschehen romanhaft, in den Fakten ist es nur zu wahr“ (GR, 21).

Genau dieses Verweben von Fakten mit Deutungen und Erfindungen, die nachträgliche Konstruktion von Zusammenhängen waren es, die bei Gerhard Richter Unbehagen erregten, zunächst gegenüber Schreibers Buch, dann auch in Bezug auf den Film von Henckel von Donnersmarck, der nach gründlichen Vorarbeiten und mehrwöchigen Gesprächen mit Richter in Köln und Dresden im Januar 2015 sein Drehbuch Ende September 2015 ablieferte und die Dreharbeiten im Februar 2017 in Prag beendete (vgl. WA 156-162). Nach durchaus wohlwollenden, ja positiven Besprechungen in der amerikanischen Presse geriet der Film, der Ende August 2018 seine Weltpremiere bei den Internationalen Filmfestspielen in Venedig hatte und am 3. Oktober 2018 in Deutschland anlief, dann auf einmal ins Kreuzfeuer der Kritik. Die deutschen Rezensenten ließen kaum ein gutes Haar an dem Film.⁸ Moniert wurde das Wildern des Regisseurs in den Bezirken ästhetischer Wahrhaftigkeit: „Der Film spricht fließend Klischee; die Amerikaner werden das lieben.“⁹ 2019 erhielt der Film keinen der Oscars, für die er nominiert worden war (Bester fremdsprachiger Film, Beste Kamera). Verstärkt wurde die Kritik durch die Distanzierung Gerhard Richters von dem Film, dessen Trailer er als „reißerisch“ bezeichnete.¹⁰ In der *Zeit* wurde resümiert:

⁷ Jürgen Schreiber: *Ein Maler aus Deutschland. Gerhard Richter. Das Drama einer Familie*. 4. Aufl. München: Piper, 2018, S. 247f. Im Folgenden zitiert mit der Sigle GR.

⁸ Vgl. Hannah Pilarczyk: „Wer ist hier der Größte?“. In: *Spiegel online*, 3.10.2018, und Michael Hübl: „Im Skurrilotop. Nur oberflächlich oder manifest diffamierend? Kunstverständnis und Künstlerbild in Florian Henckel von Donnersmarcks Film *Werk ohne Autor*“. In: *Kunstforum International* 258 (2019). Online: <https://www.kunstforum.de/artikel/im-skurrilotop/> (abgefragt am 21.7.2019).

⁹ Dietmar Dath: „Erst das Leiden, dann der Triumph“. In: *FAZ*, 5.9.2018.

¹⁰ Quelle dieser Aussage ist die umsichtige Darstellung des Making-of des Films; vgl. Dana Goodyear: „Blurred Lines. An Artist's Life, Refracted in Film“. In:

Deutsche Kritiker haben dem dreistündigen Drama die Verwendung fragwürdiger Stilmittel, ein seichtes Verständnis von Kunst, die zweifelhafte Interpretation eines Künstlerlebens, die Objektivierung weiblicher Körper, eine geschmacklose Gaskammerszene und die Relativierung von Nazigräueln vorgeworfen.¹¹

Bilder der Kunst – Bilder der Erinnerung

Im Gespräch hat Florian Henckel von Donnersmarck betont, er habe keinen „bio-pic of Gerhard Richter“ drehen wollen, wohl aber

the story of the fictional painter Kurt Barnert. I will call the film something like a spiritual biography of our country, which was enriched by the biographies of other artists as well. I will say that the elements of your biography were merely the starting point for a free, fictionalized, story.¹²

Die Lizenz, die Biographie Richters zu fiktionalisieren, ist der Ausgangspunkt für das Verständnis von Kunst und Geschichte in dem Film. Was das bedeutet, zeigt schon die Eingangssequenz. Die Kamera führt uns, sekundiert von einem nationalsozialistischen Ausstellungsführer (gespielt von Lars Eidinger), durch die Räume des Dresdner Kunstmuseums, in dem die Ausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt wird. Sie wurde tatsächlich in München 1937 eröffnet und ging 1938 auf Wanderschaft durch 12 deutsche Städte. Dresden war 1938 kein Ort dieser Wanderausstellung, wohl aber fand dort, aus Beständen des Stadtmuseums, 1933 eine Vor-

New Yorker, 21.1.2019. Dort zitiert sie Richters Haupteinwand gegen den Film aus einem Brief, den Richter an sie geschrieben hat: „he [Henckel von Donnersmarck, M.B.] has done everything to link my name to his movie, and the press was helping him to the best of its ability. Fortunately, the most important newspapers here reviewed his concoction very skeptically and critically. Nevertheless, he managed to abuse and grossly distort my biography!“

¹¹ Marietta Steinhart: „Haben die alle denselben Film gesehen? Deutsche Feuilletons haben Florian Henckel von Donnersmarcks *Werk ohne Autor* verrissen. Warum nominieren die Amerikaner das Drama hingegen für gleich zwei Oscars?“. In: *Die Zeit*, 24.2.2019.

¹² Vgl. Dana Goodyear (Anm. 10).

läuferausstellung über „Entartete Kunst“ statt.¹³ Im Film sind die Räume der historischen Ausstellung weitgehend nachgestellt.

Während der Ausstellungsführer der Besuchergruppe das propagandistische Konzept erläutert, die „entartete Kunst“ der geforderten „deutschen Kunst“ entgegenzusetzen und die modernen Künstler zu verfeinern sucht, bleibt die Kamera immer wieder auf Elisabeth und Kurt haften, die einverständige Blicke tauschen. In dem Raum mit der Überschrift „Der Wahnsinn als Prinzip“, in dem neben zwei Skulpturen Bilder von Kandinsky und Franz Marcs *Der Turm der blauen Pferde* (1916) hängen,¹⁴ gibt der Ausstellungsführer ein Beispiel für die ‚alternative Wahrheit‘ der Kunstideologie der Nazis:

Und der Wahnsinn, die Geisteskrankheit wird zum Prinzip erhoben. [...] Es gibt nur zwei Möglichkeiten: Entweder, diese sogenannten ‚Künstler‘ sehen die Dinge wirklich so und glauben daher an das, was sie darstellen, dann wäre nur zu untersuchen, ob ihre Augenfehler entweder durch einen Unfall oder durch Vererbung zustande gekommen sind. In einem Fall tief bedauerlich für diese Unglücklichen, im zweiten wichtig für das Reichsinnenministerium, das sich dann mit der Frage zu beschäftigen hätte. Wenigstens eine weitere Vererbung derartiger grauenhafter Sehstörungen zu unterbinden. Oder aber sie glauben selbst nicht an die Wirklichkeit solcher Eindrücke, sondern sie bemühen sich aus anderen Gründen, die Nation mit ihrem Humbug zu belästigen, dann fällt so ein Vergehen in das Gebiet der Strafrechtspflege.



(WA 12)

¹³ Vgl. Christoph Zuschlag: „An 'Educational Exhibition'“. In: Stephanie Barron (Hrsg.): „*Degenerate Art*“: *the fate of the avant-garde in Nazi Germany*. New York 1991, S. 83-103.

¹⁴ Franz Marcs Bild wurde 1937 aus der Ausstellung entfernt und von Hermann Göring gekauft; es gilt bis heute als verschollen.

Währenddessen betrachtet Kurt eine Skulptur im Raum. Es ist Eugen Hoffmanns *Mädchen mit blauem Haar* (undatiert, Stadtmuseum Dresden).¹⁵ Die Skulptur ist ein Torso, man sieht nur den Oberkörper mit Brüsten, Hals und Kopf. Aufmerksamkeit verdient hier die Kameraarbeit des Films. Es ist eine erzählende Kamera, die dem Ausstellungsführer die Arbeit abnimmt. Kurts Blick wird auf Augenhöhe mit der Skulptur aufgenommen, die Kamera umfährt einen Dialog ohne Worte. Die „Sehstörungen“, von denen der Ausstellungsführer hier spricht, werden durch Kurts Blick widerlegt. Es ist ein kurzer, stiller Augenblick der Kunstbetrachtung, beinahe ungetrüb von dieser hetzenden Einrede.

„Nicht wegsehen“, heißt die Devise, mit denen der Film sein eigenes Betrachtungsprogramm in Gang setzt. Es ist ein Appell zum Erinnern, genauer gesagt: zum künstlerischen Erinnern, zum freien Gestalten dessen, was nicht vergessen werden soll. *Never look away*, so heißt der englischsprachige Titel von Henckel von Donnersmarcks Film. ‚Nicht wegsehen‘ hat eine ebenso pädagogische wie erinnerungsdramaturgische Bedeutung. *Werk ohne Autor* beharrt darauf mit eigentümlicher Notwendigkeit.

Als Elisabeth wenig später einen schizophrenen Anfall erleidet, nackt ein Bach-Stück am Klavier spielt und sich mit einem Aschenbecher die Stirn blutig schlägt, fordert sie den eintretenden Kurt auf: „Sieh nicht weg.“ (WA 19) Als Elisabeth vor den Augen ihrer Familie von Sanitätern abgeholt und in den Krankenwagen gezerzt wird und Kurts Mutter dem Jungen die Augen zuhalten will, tritt er beiseite, um sich sein eigenes Bild von dem traumatischen Ereignis zu machen. Durch Heben und Senken der Hand vor dem Gesicht verlagert er die Schärfe, das „Bild wird unscharf“, wie es im Filmbuch an dieser Stelle heißt (WA 23). In Nahaufnahme sieht er, wie Elisabeths Mund hinter der Scheibe des Krankenhauses die Worte formt „nie wegsehen“.

¹⁵ Ein Bild der Skulptur von Eugen Hoffmann (1892-1955) ist auf der Homepage von akg-images.de einsehbar über den Link https://www.google.de/search?q=Hoffmann+M%C3%A4dchen+mit+blaue+m+Haar&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjhp-vi9MXjAhXSsKQKHfX7DLgQ_AUIESgB&biw=1366&bih=632#imgrc=ocDLZtzUiFM-wM: (Abfrage am 21.7.2019).

Das wissende Bild

Die Warnung des Opfers vor Vergessen und Wegsehen fordert zu einem Hinsehen auf, das nur durch einen geschärften Blick gelingen kann. Es bedarf eines intuitiven Scharfsinns, der sich nicht an Vorgaben und Regeln hält: Elisabeths Blick auf die Werke der von den Nazis als „wahnsinnig“ und „entartet“ verfeimten Kunst, ihr Blick auf die Fotos in den Ordinationsräumen der nationalsozialistischen Euthanasiekliniken. Ganz analog dazu beginnen die Szenen, in denen Elisabeth ins Arztzimmer kommt, mit ihrem Blick auf Bilder. In der Arztpraxis von Dr. Michaelis, der die Ersteinweisung bestimmt, betrachtet sie sein Familienbild, in Seebands Ordination bemerkt sie eine Zeichnung von dessen Tochter, und jedes Mal macht sie ahnungsvolle Bemerkungen über die ‚innere Wahrheit‘ des Bildes (WA 21 und WA 27f.). Und auch hier wird ein doppeltes Medium der Betrachtung ausgestellt: Bild und Blick begegnen sich im Spiegelbild der Betrachterin, das im Foto von Dr. Michaelis’ Familie und im Uhrkasten in Seebands Büro aufscheint. Auch die Doppelung der Elisabeth-Figur wird transmedial kommentiert: „Das kann ich *aus* dem Bild sehen“, sagt Elisabeth (WA 28; meine Hervorhebung, M.B.). Mit einer ähnlichen Intuition reagiert Kurt Barnert, als er die nachkriegsrestaurierte Ordination von Seeband betritt, um ihn zu porträtieren. Sein neugieriger Blick spiegelt sich im Uhrkasten wider, dann fällt er auf die Zeichnung von Seebands Tochter. Und auch wenn das Filmbuch hier nahe am Klischee geschrieben ist: Das „Herz“, das seine Tante in der naiven Zeichnung Elisabeths erahnt hatte (WA 28), hat er inzwischen gewonnen.

Die Ausstellungsbilder in der Eröffnungssequenz des Films und die von Elisabeth betrachteten Bilder eröffnen einen wahren Bilderreigen. *Werk ohne Autor* ist ein Film mit Bildern und ein Film über Bilder, in fast allen nur denkbaren Formen. Es kommen Gemälde und Wandfresken, Zeichnungen und Porträts, Fotografien, Passbilder und Filmplakate, Dias, Modezeichnungen, anatomische Tafeln, Schilder und Schablonen, Fernsbilder und Spiegelbilder vor. Sie bilden ein eigenes, ein offenes Werk im Werk, und das Besondere des Films besteht darin, dass er seine Bilderverliebtheit nicht als Auszeichnung oder Auswirkung der Kunst ausstellt, sondern dass er die Bilder im Entstehen beobachtet und das

Interesse am modernen Kunstwerk an seinen medialen Urszenen festmacht.¹⁶ So zeigt der Film, wie Richters Bilder unsere Vorstellungen von dem, was medial ist, modellieren.

Bilder einer entzogenen Vergangenheit

Die Schlüsselszene spielt im letzten Drittel des Films. Kurt Barnert ist nach Düsseldorf gelangt, studiert Malerei an der Kunstakademie, die als die führende ihrer Zeit galt. Es sind die 1960er Jahre. In seinem Atelier hat Barnert erste Versuche mit fotorealistischen Porträts gemacht. Seine Vorlagen sind Familienfotos, von Seeband, von seiner Tante. Die allererste Vorlage ist das Foto eines der Obergutachter der NS-Euthanasie, herausgeschnitten aus der *BILD*-Zeitung. In der ausführlichen Regiebemerkung des Filmbuchs (WA 131-133) kann man nachlesen, was hier passiert. Es geht nicht um das Abmalen eines Fotos, und es geht auch nicht um Richters Unschärfe- und Wischtechnik, wobei die Technik eigentlich das Ziel, nicht das Vorgehen ist:

Ich verwische, um alles gleich zu machen, alles gleich wichtig und gleich unwichtig. Ich verwische, damit es nicht künstlerisch-handwerklich aussieht, sondern technisch, glatt und perfekt. Ich verwische, damit alle Teile etwas ineinanderrücken. Ich wische vielleicht auch das Zuviel an unwichtiger Informationen aus.¹⁷

Es geht um die Autonomie der Erinnerung im technisch reproduzierbaren Kunstwerk. Indem der Maler den Fotografien den „Kultwert“ abnimmt, den sie als Fotografien naher Menschen besitzen, und ihnen einen „Ausstellungswert“ verleiht, können sie als „Beweisstücke im his-

¹⁶ Mediale Urszenen sind Beiträge zu einer „Imaginationsgeschichte des Medialen“, sie zeigen „textuell-visuelle Ursprungsereignisse, in denen mediale Bedingungen einer bestimmten Gesellschaft vielleicht zum ersten Mal in dieser Deutlichkeit ans Licht treten“; Christian Kieling und Ulrich Johannes Beil: *Urszenen des Medialen. Von Moses zu Caligari*. Göttingen 2012, S. 11f.

¹⁷ Gerhard Richter: *Text 1961-2007. Schriften, Interviews, Briefe*. Köln, 2008, S. 133. Vgl. zur Imitation der fotografischen Unschärfe – die aus dem Impressionismus kommt – als Ausdrucksmittel einer philosophischen Haltung zur unscharfen Wahrnehmung der Welt Dietmar Elger: *Gerhard Richter. Maler*. Köln 2002, S. 106-108.

torischen Prozeß“ dienen.¹⁸ Sie mobilisieren eine traumatisch abgekapselte Erinnerung und werden zu Zeichen einer „entzogenen Vergangenheit“.¹⁹ Was richtet eine solche traumatische Erfahrung in der Kunst an? Im Film ist es häufig ein Flashback,²⁰ ein gefährliches und schmerzvolles Bild aus der Vergangenheit, das in die Gegenwart eindringt, wie das Bild von Elisabeths Abtransport in die Klinik. Oder es ist die Montage und gezielte Verwischung von fotografischen Erinnerungsbildern.

Kurt Barnert hat die Fotoporträts mithilfe eines Episkops gemalt, das die jeweilige Foto-Vorlage vergrößert auf die Leinwand, die zur Malfläche wird, spiegelt. Auf der Staffelei steht das Porträt seiner Tante Elisabeth mit ihm als Jungen. Ein Windstoß schlägt die offenen Fensterläden zu. Das Episkop ist noch an und wirft Seebands Porträts auf das der Tante. „Das ist es“ (WA 131), weiß der Maler, ohne zu wissen, dass er hier die Konstellation von Täter und Opfer in einem Bild konfabuliert, „übereinander, miteinander, eins“ (WA 134). Nur Seeband, der kurz darauf Kurts Atelier betritt und die einzelnen Bilder wie auch die Bildmontage sieht, weiß es. Er sagt aber nichts. Das ist im Sinne des Film-mottos hinreichend; es gilt ja nur zu zeigen, dass er nicht wegsieht und das Atelier rückwärtsgehend verlässt (WA 134). Sein Gesicht ist der Kunst zugewandt. Sie weiß nicht nur mehr als der Künstler und der Kunstbetrachter, das Bild ist klüger als der Maler.²¹ Bilder erinnern auch besser: indem sie den Betrachter zum Hinsehen bringen und so vom Vergessen abhalten. Sie werden auf diese Weise zu „imagines agentes, handelnden Bildern mit hohem Affektpotential, die sich tief in die Imagination und Erinnerung einschreiben“.²²

Und so lässt sich auch die Schlusszene deuten, die die Künstlerkarrieregeschichte abrundet. Kurt Barnert geht nach der für ihn sensationell erfolgreichen Ausstellung in der Kunsthalle Wuppertal abends auf einen Busbahnhof und wiederholt das tranceartige Erlebnis seiner Tante: Die

¹⁸ Vgl. Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1.2. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 445.

¹⁹ Vgl. Aleida Assmann: *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur* (Anm. 4), S. 155.

²⁰ Vgl. Anna Walter: „The trauma of the flashback: memory and its suffering (negotiated through Gerhard Richter's painting *September*)“. In: *Psy Art*, 14.10.2014.

²¹ Vgl. Sabine Schütz: „My Paintings are Smarter Than Me. Interview mit Gerhard Richter“. In: *Journal of Contemporary Art*, 15.1.2004.

²² Vgl. Aleida Assmann: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München 2007, S. 155.

Busse hupen, er schließt die Augen und lächelt, die Kamera umfährt ihn. Soll das heißen, dass der Künstler die Wahrheit in der Kunst nicht sehen, sondern nur erschaffen muss? Dem würde Richters Aussage entsprechen: „Leben ist nicht das Bild, sondern das Bilden.“²³ Oder geht es darum, dass im postmemorialen Zeitalter die Autorität des Erinnerungszeugnisses von den Zeitzeugen, die ausgestorben sind, als Täter und als Opfer, übertragen wird auf das Kunstwerk selbst, aus dem wir dann eine wie auch immer wahre Erinnerung herauslesen müssen? Dann wäre Florian Henckel von Donnersmarck womöglich ein Aristoteliker im 21. Jahrhundert, der nicht den Künstler, sondern das Werk, und zwar das Werk ohne den Autor, zum „Herren über die Geschichte“ macht, weil es „die Begebenheiten so nahe zusammenrücken“ kann wie es will.²⁴ *Werk ohne Autor* ist vielleicht der erste Film, der die Wahrheit der Erinnerung von der Autorität des Künstlers entkoppelt und das, was wir über die Geschichte wissen können und wissen sollen, konsequent dem Kunstwerk überantwortet. Dass der Regisseur dabei sein Metier übersteigt und davon träumt, Kunst als „Priester, Heiler, Lehrer, Entertainer, Schmücker“ (WA 155) zu betreiben, mag allerdings den Anspruch auf eine solche Deutungshoheit des Kunstwerks auch schon wieder relativieren.

²³ Gerhard Richter: *Text* (Anm. 17), S. 222.

²⁴ So Lessings Formulierung im 63. der *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (1759), zit. nach Reinhard Koselleck: „Fiktion und geschichtliche Wirklichkeit“ (2007). In: Ders.: *Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. Aufsätze und Vorträge aus vier Jahrzehnten*. Hrsg. von Carsten Dutt. Berlin 2010, S. 80-95, hier S. 83.