



*Kohlhaas
oder die Verhältnismäßigkeit der Mittel*



ARBEITSHILFE
von René Ruppert

www.filmwerk.de



KOHLHAAS ODER DIE VERHÄLTNISSMÄSSIGKEIT DER MITTEL

Eine DVD mit dem Recht zur nichtgewerblichen öffentlichen Vorführung erhalten Sie [hier](#).

Deutschland 2012

Spielfilm, 90 Min.

Buch und Regie: Aron Lehmann

Produktion: Kaminski.Stiehm.Film GmbH

ZUM AUTOREN

René Ruppert, geb. 1980, Dr. phil. (Filmwissenschaft, Germanistik). Autor und Mitherausgeber verschiedener Publikationen zur deutschen und internationalen Filmgeschichte. Mitarbeiter des Katholischen Filmwerks im Bereich Projekt- und Lizenzmanagement.

<https://bertz-fischer.de/Rene-Ruppert>

GLIEDERUNG

Preise/Auszeichnungen	S. 03
Themen (alphabetisch geordnet)	S. 03
Kurzcharakteristik	S. 03
Einsatzmöglichkeiten	S. 03
Michael Kohlhaas in der Filmgeschichte	S. 04
Filmische Tradition und Einflüsse	S. 05
Illusion vs. Wirklichkeit – Kunst vs. Leben	S. 05
Filmästhetik	S. 07
Links und Literaturhinweise (Stand: März 2020)	S. 13
Weitere Filme beim kfw	S. 14
Überblick Arbeitsblätter	S. 14
M01 – M03	S. 15 - 19

PREISE/AUSZEICHNUNGEN

Filmfestival Max Ophüls Preis 2013: **Publikumspreis**; Festival des deutschen Films, Ludwigshafen: **Filmkunstpreis**; Filmkunstfest Mecklenburg-Vorpommern 2013: **Nachwuchsförderpreis**

Jurybegründung der FBW zum Prädikat „besonders wertvoll“ (bw):

https://www.fbw-filmbewertung.com/film/kohlhaas_oder_die_verhaeltnismaessigkeit_der_mittel

THEMEN (ALPHABETISCH GEORDNET)

Ambition, Film, Filmästhetik, Filmemachen, Gerechtigkeit, Heinrich von Kleist, Kunst und Leben, Kunstproduktion, literarischer Held / literarische Heldin, Literatur, Maßlosigkeit, Michael Kohlhaas, Realität und Illusion, unabhängige Kunst.

KURZCHARAKTERISTIK

Regisseur Lehmann plant ein deutsches Leinwandepos, das Action und Schauwerte verspricht: Die Verfilmung von Michael Kohlhaas – Heinrich von Kleists Novelle um einen Pferdehändler, der, von einem Junker um zwei Rappen betrogen, einen gewaltsamen Rachezug beginnt, weil ihm Gerechtigkeit versagt bleibt. Pünktlich zu Beginn der Dreharbeiten springt jedoch der Produzent überraschend ab. Da nun weder Studios noch Kulissen zur Verfügung stehen und das Team sich, statt eine Bezahlung zu erhalten, mit der schwachen Aussicht auf eine Gewinnbeteiligung begnügen muss, nimmt Lehmann das Angebot eines bayerischen Provinznestes an. Dort soll der Film als No-Budget-Produktion mit der Unterstützung der Einheimischen entstehen. Ein heruntergekommener Gasthof wird zum Schlafsaal für die Mitarbeiter umfunktioniert, da keine Pferde vorhanden sind (ein nicht unwesentlicher Nachteil für einen Film über Michael Kohlhaas), müssen Ochsen und Schafe als Ersatz herhalten. Nur mit Mühe kann der Regisseur verhindern, dass seine Mitarbeiter das Weite suchen, vor allem sein Hauptdarsteller droht mehrfach damit, die Arbeit abzubrechen. Lehmann dagegen versucht, aus der Not eine Tugend zu machen und seine Inszenierung zunehmend zu abstrahieren. So lässt er seine Darsteller aus Mangel an Statisterie und Requisiten gegen Bäume kämpfen oder einen Thron durch eine Toilette ersetzen. Als er auch noch Löscharbeiten der örtlichen Feuerwehr behindert und einen als Laiendarsteller tätigen Gastwirt dazu nötigt, vor laufender Kamera die Hosen herunterzulassen, wird es den Dörflern zu viel: Der Bürgermeister stellt dem Regisseur eine Frist von einer Woche, um die Aufnahmen abzuschließen. Am Ende hat sich Lehmann mit nahezu allen aus dem Team überworfen, nur noch einzelne Darsteller zeigen sich mit ihm solidarisch, etwa ein Drittel des Kleist-Textes ist bis dahin als Film abgedreht. Es bleibt offen, ob das Werk je fertiggestellt wird.

EINSATZMÖGLICHKEITEN

Der Film eignet sich im schulischen Bereich (Sek II, ab 16 J.) zur Auseinandersetzung mit Kleist und den modernen Medien. Obwohl der Film keine direkte Kohlhaas-Adaption darstellt, lässt sich über Verbindungslinien zwischen Text und Film nachdenken (beispielsweise in der Figurenkonstellation). Da **KOHLHAAS** über den Prozess des Filmemachens inhaltlich und ästhetisch reflektiert, bietet er sich für filmsprachliche Analysen an.

Über den schulischen Einsatz hinaus kann der Film als hinter sinnige Komödie über einen deutschen Mythos in der Bildungsarbeit eingesetzt werden.

MICHAEL KOHLHAAS IN DER FILMGESCHICHTE

Aron Lehmanns **KOHLHAAS** steht in einer Reihe von Kinofilmen, die sich als direkte Adaption oder freie Variation auf Kleists Text beziehen.

Nach Wolf Vollmars 1967 als TV-Mehrteiler (140 Min.) entstandener Adaption versuchte sich mit Volker Schlöndorff ein Regisseur des Neuen Deutschen Films an einer Verfilmung (MICHAEL KOHLHAAS – DER REBELL), die unverkennbar Brücken in die Gegenwart ihrer Entstehungszeit (1969) schlägt. So lässt Schlöndorff seinen Film mit zeitgenössischen Aufnahmen von Demonstrationen und Straßenschlachten beginnen, in denen sich Menschen in aller Welt Staatsgewalten entgegenstellen. Kohlhaas wird so zum Archetypus des rechtschaffenen Individuums im ewigen Kampf mit einer repressiven Obrigkeit. Die Übertragbarkeit der Fabel wird auch durch die internationale Besetzung des Films (David Warner als Kohlhaas, Anna Karina als Lisbeth) unterstrichen.

Alle folgenden Adaptionen der Novelle verlagern die Geschichte sogar vollständig ins Ausland: In Miloš Formans RAGTIME (1981) – einer Verfilmung des gleichnamigen, von Kleist inspirierten Romans von E. L. Doctorow – ist Kohlhaas (hier: Coalhouse Walker Jr.) ein schwarzer Jazzpianist, dessen Auto durch eine Gruppe rassistischer Feuerwehrleute zerstört wird. Sein Versuch, ihren Anführer zur Rechenschaft zu ziehen, mündet in die gewaltsame Besetzung der New Yorker Morgan Library. Coalhouse wird ein Opfer der Polizei, bevor er sein Anliegen vor Gericht bringen kann. Roman und Film verknüpfen die Kleist'sche Fabel mit den Lebensläufen zahlreicher Persönlichkeiten aus dem öffentlichen Leben der USA zu Beginn des 20. Jahrhunderts. So wird Coalhouse' Verlobte beim Versuch, sich an den Vizepräsidenten Charles W. Fairbanks zu wenden, tödlich verletzt (in der Novelle will Lisbeth dem Fürsten eine Bittschrift übergeben), Kohlhaasens Debatte mit Luther entspricht im Film eine Begegnung mit dem Bürgerrechtler und Sozialreformer Booker T. Washington. Bei aller Skepsis gegenüber dem Gesellschaftsgefüge der USA zeichnet die kaleidoskopartige Erzählung ein widersprüchliches Amerikabild: Während ein kaltblütig mordender Millionär nach kurzer Haft rehabilitiert wird und seine Frau nach einer Falschaussage vor Gericht als Filmstar reüssiert, bleibt der schwarze Held rechtlos. Andererseits bringt es ein jüdischer Straßenkünstler zum renommierten Filmregisseur, sodass sich der amerikanische Traum zumindest in Ansätzen verwirklicht.

John Badhams TV-Film THE JACK BULL (REITER AUF VERBRANNTER ERDE, 1999) versetzt den Stoff ins uramerikanische Genre des Westerns. Vor allem in der ersten Hälfte nahe am Handlungsverlauf der literarischen Vorlage, erzählt Badhams Film von einer Gesellschaft, die durch den Einfluss der Besitzenden und ihren tief verwurzelten Rassismus zerrissen ist. Myrl Reddings (=Kohlhaas) Kampf ist schon in dem Augenblick verloren, als er sich einen mächtigen Großgrundbesitzer zum Feind macht. Der Pferdehändler stirbt am Galgen, während sich der Bundesstaat Wyoming eine Verfassung gibt und 1890 den USA beitrifft. Dass die Macht der Ungerechten mit der Staatswerdung gebrochen ist, scheint zumindest fragwürdig.

Nur wenige Monate nach der Uraufführung von Aron Lehmanns Film erschien mit MICHAEL KOHLHAAS (2013, Regie: Arnaud des Pallières) eine deutsch-französische Koproduktion, welche die Handlung im Frankreich des 16. Jahrhunderts ansiedelt.

Auch diese Adaption sympathisiert deutlich mit der Titelfigur, die in Mads Mikkelsens Darstellung eher als tragisches Opfer politischer Intrigen denn als ambivalenter Rächer ausgedeutet wird. Kohlhaas' Selbstjustiz-Akt bleibt mehr als zuvor im Hintergrund, die Kampfszenen zeigen ihn als leisen, subtil agierenden, aber auch tragischen, mit seinem Schicksal hadernenden Helden.

FILMISCHE TRADITION UND EINFLÜSSE

KOHLHAAS ODER DIE VERHÄLTNISSMÄSSIGKEIT DER MITTEL ist keine Literaturadaption, sondern ein Film über die Schwierigkeit, künstlerische und materielle Ansprüche im Prozess des Filmemachens zu vereinen. Das Subgenre des Films im Film hat eine lange filmhistorische Tradition, meist wird in ihm der Widerspruch zwischen der illusionistischen Welt auf der Leinwand und der harten Realität des Filmgeschäfts verhandelt. Bekannte Filme, die selbstreflexiv die eigene Branche thematisieren, sind beispielsweise Billy Wilders **BOULEVARD DER DÄMMERUNG** (**SUNSET BOULEVARD**, 1950), der vom Schicksal einer alternden Diva im Studiosystem erzählt, oder Gene Kellys und Stanley Donens **DU SOLLST MEIN GLÜCKSTERN SEIN** (**SINGIN' IN THE RAIN**, 1951), der den Wandel vom Stumm- zum Tonfilm humorvoll aufs Korn nimmt. In Tim Burtons **ED WOOD** (1994), einem Biopic über den als Trashfilm-Regisseur zu zweifelhaftem Ruhm gelangten Edward D. Wood jr., wird die Stümperei des Titelhelden als Akt des Abweichens von der Hollywood-Konfektion geadelt und zum Formprinzip erklärt. Berühmte Beispiele europäischer Autorenfilme, die als Selbstporträts ihrer Regisseure verstanden werden können, sind Federico Fellinis **8 ½** (**OTTO E MEZZO**, 1963) und François Truffauts **DIE AMERIKANISCHE NACHT**, 1973 (**LA NUIT AMERICAINE**). Nicht zufällig gibt auch Aron Lehmann dem von Robert Gwisdek gespielten Regisseur in **KOHLHAAS** seinen eigenen Nachnamen (der Vorname bleibt im Film ungenannt).

Die Satire **DIE HERMANNSSCHLACHT** (1996) kann als ein Vorläufer von Aron Lehmanns Film betrachtet werden. Die mit den Mitteln einer Low-budget-Produktion entstandene Darstellung der Schlacht im Teutoburger Wald lässt mit Heinrich von Kleist und Christian Dietrich Grabbe gleich zwei Autoren auftreten, die das Ereignis literarisch verarbeitet haben, und vermischt Gegenwart und Antike zu einem historischen Verwirrspiel.

KOHLHAAS verweist ebenfalls – sehr subtil – auf Vorbilder in der Filmgeschichte. So lässt sich der Umstand, dass Regisseur Lehmann meist mit Gummistiefeln auftritt, als Anspielung auf den Hollywood-Regisseur und „Entdecker Marlene Dietrichs“ Josef von Sternberg verstehen, der dafür bekannt war, am Filmset stets Reitstiefel zu tragen. Als ironisches Zitat kann die Figur des Schauspielers Rainer (Heiko Pinkowski) verstanden werden, der mit Leinenanzug, weißem Hemd und Panamahut nur äußerlich an Klaus Kinski in **FITZCARRALDO** (1982) erinnert, da er im Gegensatz zu seinem für cholerische Ausfälle berühmten Vorbild durch ein stoisches Gemüt auffällt.

KOHLHAAS lässt sich dem Phänomen des *German Mumblecore* (von engl. to mumble: murmeln, nuscheln) zurechnen, das – mit geringen Budgets produziert – durch improvisierte Szenen, Laiendarsteller und eine bewegliche Handkamera Spontanität und Lebensnähe erzielen will. Zunächst eine Spielart des amerikanischen Independentfilms, hat sich der Mumblecore-Film um 2008 auch im deutschen Kino etabliert.

ILLUSION VS. WIRKLICHKEIT – KUNST VS. LEBEN

Dem Film vorangestellt ist ein (im Wortlaut leicht verändertes) Zitat aus Kleists Novelle: „Was hier geschehen ist berichten wir zwar, die Freiheit aber daran zu zweifeln, müssen wir demjenigen dem es wohl gefällt, zugestehen.“¹ Der Film unterläuft damit eine gängige Praxis des Kinos: die Legitimierung der Erzählung durch den Verweis auf ihre vermeintliche Authentizität („nach einer wahren Begebenheit“).

¹ Zeichensetzung im Original. Das Zitat kommentiert bei Kleist die Begegnung zwischen Kohlhaas und der alten Zigeunerin. Im Original heißt es: „[...] und wie denn die Wahrscheinlichkeit nicht immer auf Seiten der Wahrheit ist, so traf es sich, daß hier etwas geschehen war, das wir zwar berichten: die Freiheit aber, daran zu zweifeln, demjenigen, dem es wohlgefällt, zugestehen müssen: [...]“ (Heinrich von Kleist, Michael Kohlhaas. In: Ders.: Werke und Briefe in vier Bänden. Berlin 1995. Bd. 3, S. 104.)

Wo eine texttreue Literaturverfilmung für gewöhnlich Vorlage und Autor exponiert, blendet **KOHLHAAS** ein (frei wiedergegebenes) Zitat aus dem Ursprungstext ein, um genau das Gegenteil von Authentizität zu betonen: die Unzuverlässigkeit der filmischen Erzählung. Ähnlich programmatisch fällt Lehmanns Ansprache an sein Team aus, als er die geplatzte Finanzierung des Kohlhaas-Projekts bekanntgibt: „Wir sind hierhergekommen, um ein historisches Epos zu drehen, und das historische Epos wird wahrscheinlich nicht so aussehen, wie wir uns das vorgestellt haben.“ Die Begriffe, die Lehmann ganz beiläufig verwendet, sind ein Schlüssel zum Verständnis des Films. Das „historische Epos“ weckt nicht nur bei den Filmleuten, sondern auch beim Zuschauer „Vorstellungen“, denen das „Aussehen“ des fertigen Films zu entsprechen hat. „Vorstellung“ meint also eine Erwartungshaltung, die sich durch das Betrachten berühmter Genrevorbilder wie *EL CID* (1961) oder *BRAVEHEART* (1995) eingestellt hat. (Freilich wird dieser Anspruch bereits dadurch ironisiert, dass das recht kleine Team ein solches Vorhaben – mit oder ohne Produzentenhilfe – niemals verwirklichen könnte.)

Doch wo die Vorstellung von einem Hollywood-Epos scheitert, muss das menschliche Vorstellungsvermögen diese kompensieren. Dazu greift Lehmann auf Mittel zurück, die im modernen Regietheater gängige Münze sind, im Film dagegen noch immer Irritation hervorrufen. Dazu gehört beispielsweise der komplette oder teilweise Verzicht auf Requisiten und Kulissen. Wo es an Statisterie mangelt, müssen Soldaten und sogar Waffen imaginiert werden, der Akt des Zweikampfs wird von den Schauspielern bloß markiert. Auf der Bühne kann dieser abstrakte Stil der Inszenierung Szenerien ermöglichen, die aufgrund des begrenzten Theaterraums nicht naturalistisch darstellbar wären, im Film ist eine solche Reduktion der erzählerischen Mittel entweder eine bewusste künstlerische Entscheidung (beispielsweise in Lars von Triers *DOG-VILLE*, 2003) oder eben dem fehlenden Etat geschuldet (populäre Beispiele sind die in den 1950er-Jahren entstandenen Trash-Filme des bereits erwähnten Ed Wood). In **KOHLHAAS** werden diese beiden Prinzipien von Regisseur Lehmann und dem Kohlhaas-Darsteller diskutiert. Lehmann will aus der Not eine Tugend machen und dem Film einen abstrakten Stil geben, doch ausgerechnet der Schauspieler drängt immer wieder auf Schauwerte und eine wirklichkeitsnahe Inszenierung („Wir müssen noch Leipzig abbrennen!“). Auch im Zusammentreffen von Filmcrew und Dorfbewohnern wird die Schwierigkeit, die unterschiedlichen Ansprüche von Kunstschaffenden und Publikum zu harmonisieren, verdeutlicht. In dem erfundenen bayerischen Ort Speckbrodi, der für die Dreharbeiten als Brandenburg erhalten muss, ist man einem traditionell-provinziellen Kunstverständnis anhänglich. Hier spielt man noch Bauerntheater im „Gasthaus zum goldenen Kreuz“, und die Feuerwehkapelle bläst zur Begrüßung (und zum Schrecken) der Filmleute schief und blechern *Hoch auf dem gelben Wagen*. Doch die Irritation ist wechselseitig: Was der Tanzchoreograph den Statisten beizubringen versucht, ruft bei den Einheimischen vorwiegend Befremden und Gelächter hervor. Als die Dreharbeiten schließlich sogar einen Einsatz der Freiwilligen Feuerwehr behindern, wagen die ersten Dorfbewohner, ihre Ablehnung des unkonventionellen Films offen auszusprechen. Dennoch bringt die Unruhe, die aus der Konfrontation der schöngeistigen Künstler mit den bodenständigen Dörflern entsteht, auch Veränderung in die ländliche Gegend. So stellt ein aufgebrachter Bürger (vermutlich zum ersten Mal) die einer Erbmonarchie gleichende Weitergabe des Bürgermeisteramts infrage, ein Jugendlicher entscheidet sich gegen den Willen seines Vaters dafür, als Komparse im Film mitzuwirken, und die Bürgermeistergattin kann ihre Schwärmerei für den Tanzlehrer und seine avantgardistischen Choreographien nicht verbergen. Nach diesen Dreharbeiten wird der kleine Ort nicht mehr derselbe sein.

FILMÄSTHETIK

In **KOHLHAAS** lassen sich Szenen nicht immer einwandfrei einer erzählerischen Ebene zuordnen. Oft ist nicht eindeutig zu entscheiden, ob wir uns noch in der Handlung, welche von den Dreharbeiten zum Kohlhaas-Film erzählt, befinden oder bereits im entstehenden Film selbst. Traum und Realität sowie Film und Film im Film verschmelzen miteinander. Bereits der Beginn des Films entführt in ein stark stilisiertes Szenario: Wir sehen Lisbeth im Wald (eine Szene, die sich bei Kleist nicht findet). Aus der Unschärfe taucht ihre Figur auf, zunächst noch durch die Nah- und Großaufnahmen fragmentiert: ihr Oberkörper, ihre Hand, ihr Mund. Bevor ihr Gesicht ganz zu sehen ist, wird von der taghellen Szene an einen nächtlichen Schauplatz übergeblendet: Kohlhaas reitet langsam auf die Kamera zu, im Vordergrund warten seine Gefolgsleute mit Fackeln. Im (künstlichen) Gegenlicht sind historische Kostüme und schemenhaft Kanonen auszumachen, die eine grobe zeitliche Einordnung des Geschehens erlauben. Erst nach einiger Zeit ist das Gesicht des Reiters in einer Nahaufnahme zu sehen, die Dehnung mythisiert (und mystifiziert) Kohlhaas. Weiche Überblendungen betonen die Zusammengehörigkeit zwischen den beiden Figuren, wobei der Frau durch die Betonung ihrer Hand und ihres Mundes die Ebene der Sinnlichkeit zugeordnet wird, während der geharnischte Mann – zu dem die Kamera zunächst Distanz hält – als Repräsentant des Krieges auftritt. Auf der Tonspur werden die Bilder von einer Musik begleitet, die aus einem Hollywoodfilm stammen könnte: Ein Frauengesang ist den Einstellungen Lisbeths zugeordnet, bei Kohlhaas' Auftritt dominieren Streicher und Pauken. Diese Exposition zeigt die Geschichte, wie sie Lehmann ursprünglich auf die Leinwand bringen will: als historischen Ausstattungsfilm. Die Inszenierung lässt an ein Vorbild denken: Ridley Scotts **GLADIATOR** (2000) beginnt mit einer Nahaufnahme, in welcher die Hand der Hauptfigur durch ein Weizenfeld gleitet, während auf der Tonspur ein weiblicher Gesang zu hören ist. In beiden Filmen wird auf die konventionelle Einführung des Schauplatzes durch eine Übersichtseinstellung (*Establishing shot*) verzichtet, stattdessen sind die Figuren nur pars pro toto zu sehen. Doch während **GLADIATOR** dem männlichen Helden von der ersten Aufblende an folgt, beobachtet **KOHLHAAS** zunächst nicht den Titelhelden, sondern Lisbeth, der die Kamera zudem mit größerer Nähe begegnet. So wird eine Kongruenz zwischen den Kleist'schen Helden und ihren Darstellern vorausgedeutet.

Denn während der Kohlhaas-Mime – seinem literarischen Vorbild entsprechend – immer wieder die Konfrontation mit dem Regisseur sucht, nimmt die Lisbeth-Darstellerin mehrmals eine vermittelnde Funktion ein.



Noch während Kohlhaas zu sehen ist, klingt die Musik aus, eine männliche Stimme fragt aus dem Off nach einer Badeszene der Lisbeth-Darstellerin. Der überlappende Dialog nimmt den Wechsel in eine neue Szene vorweg, in welche kurz darauf ein Schnitt führt: Wir befinden uns in einer Drehbuchbesprechung, die sich filmästhetisch von der vorherigen Szene deutlich abhebt: Wacklige Handkamera und kurzzeitige Unschärfen betonen das Spontane und Zufällige der Perspektive, denn der Blick der Kamera gibt vor, die Dreharbeiten für ein Videotagebuch zu dokumentieren. Der Hinweis auf eine „Badeszene“ ist als ironische Brechung zu verstehen: Auf die „erhabene“, mystisch aufgeladene erste Szene folgt die schlichte Realität des Filmgeschäfts, in dem sich nackte Haut bekanntlich gut verkauft. Auch filmästhetisch vollzieht sich mit dem Szenenwechsel ein deutlicher Bruch. Denn statt sorgsamer Ausleuchtung und kunstvoller Montage dominiert nun ein betont „uneleganter“, dokumentarisch anmutender Stil, der auch ein Durchbrechen der „vierten Wand“ vorsieht, denn der Regisseur spricht das Publikum mit Blick in die Kamera an. Damit greift der Film auf Erzählformen der Doku- oder Reality-Soap zurück, die vorrangig im Fernsehen Anwendung finden, im Kino dagegen eine Ausnahme bilden.² Dass der Film jedoch durchgängig im breiten CinemaScope-Format gedreht ist, stellt eine ästhetische Anbindung an das Monumentalkino her.³ Im Gegensatz zu diesem nutzt **KOHLHAAS** das Format aber nicht für spektakuläre Panoramen und Statistenaufmärsche, sondern für subtile Bildkompositionen, beispielsweise um Spannungen zwischen den Figuren aufzubauen. In der Szene, in welcher sich Lehmanns Mitarbeiter zwischen Gehen und Bleiben entscheiden müssen, arrangiert die Bildregie das Team als horizontale Achse und unterstreicht so die Gemeinsamkeit, welche die veränderte, Hierarchien einebnende Situation hervorbringt. Am linken Bildrand fährt der Bus in die Tiefe des Bildes und wird gleich am (malerisch in 2/3-Aufteilung fotografierten) Horizont verschwinden: Die für lange Zeit letzte Gelegenheit, sich davonzumachen, ist dann verstrichen. Der Blick der beiden Schauspieler inmitten der Gruppe weist in die entgegengesetzte Richtung aus dem Bild hinaus.



² Ein Beispiel für einen Kinofilm, der sich dieser Erzählformen bedient bzw. zu deren Etablierung beigetragen hat, ist der Horrorfilm *THE BLAIR WITCH PROJECT* (1999), der vorgeblich die von mysteriösen Ereignissen begleiteten Arbeiten zu einem Dokumentarfilm schildert (Found-Footage-Film).

³ Die Einführung des CinemaScope-Formats im Jahr 1953 war eine Reaktion Hollywoods auf die wachsende Konkurrenz des Fernsehens. Die erste aufgeführte Produktion in CinemaScope war der Bibelfilm *THE ROBE* (DAS GEWAND). Schnell hat sich das Scope-Seitenverhältnis zu einem (nur leicht variierten) Standard entwickelt, der auch im heutigen digitalen Kino Bestand hat.

Dort steht (wie die folgende Einstellung zeigt) Lehmann.



Auch in dieser Einstellung betont das Breitwandformat Lehmanns Außenseiterposition, indem die Kamera den Darsteller in der rechten Bildhälfte positioniert und den Bildraum nach links (in Blickrichtung seines Teams) öffnet. Mehrmals schneidet der Film zwischen dem Regisseur und seinem Team hin und her (*Schuss-Gegenschuss-Verfahren*) und unterstreicht, indem er sie durch Schnitte separiert, ihre unterschiedlichen Motivationen und Perspektiven.

Mit zunehmender Laufzeit lässt der Film die Grenze zwischen Realität und Fiktion verschwimmen. Schon in die zuletzt beschriebene Szene sind Aufnahmen Lisbeths eingeschnitten, die als Tagträume des Regisseurs zu erkennen sind. Einmal formt er mit Daumen und Zeigefinger ein Rechteck, um den Bildausschnitt einer Einstellung zu simulieren. Der Blick der Kamera ist mit dem der Figur identisch (*Subjektive*), die innere Rahmung (Lehmanns Hände) markiert noch eine weitere Ebene: Vor Lehmanns (und unseren) Augen entsteht der Film im Film, den der Filmemacher (ähnlich einem Maler) mit eigenen Händen zu schaffen scheint.



An anderen Stellen lässt sich die Unterscheidung zwischen Objektivität und Subjektivität weniger eindeutig treffen. Wenn der Hauptdarsteller erstmals damit droht, hinzuschmeißen, und Lehmann ihn an einer Bushaltestelle zum Bleiben überredet, scheint Lisbeth plötzlich aus dem Nichts aufzutauchen. Erschöpft lehnt Lehmann seinen Kopf an ihre Schulter, nennt sie einen Engel. Sie entgegnet: „Ich bin, woran du glaubst.“ Ihr weißes Kleid (das Kostüm Lisbeths) lässt vermuten, dass es sich bei ihr um eine Wunschprojektion des Regisseurs handelt und nicht um die Schauspielerin, die in der vorherigen Szene noch in Alltagskleidung zu sehen war. Mit einem Schnitt „springt“ die Kamera in eine *Totale* der Bushaltestelle und offenbart, dass Lehmann allein ist, aber vom Kamera- und Tonmann aufgenommen wird. Empfindung und Realität, Film und Leben durchdringen sich gegenseitig.



Zugleich stellt sich die Frage, welche erzählerische Instanz das Geschehen beobachtet. Es ist auffällig, dass auch in den Szenen, in welchen Aufnahmen zu Lehmanns Kohlhaas-Film gedreht werden, keine Filmkamera zu sehen ist (während der Techniker mit der Mikrofonangel stets präsent ist). Zeitweise signalisiert eine durch den Einsatz von Stativen erzielte ruhige Kameraführung, dass hier bereits der fertige Film zu sehen ist, während die Dreharbeiten durch eine oft wacklige Handkamera beobachtet werden, welche die Schauspieler meist in *Nah-* und *Halbnahaufnahmen* begleitet. In einigen Szenen erweckt die Inszenierung der Kleist-Novelle bewusst den Eindruck eines halbherzigen Unternehmens, das sich nicht zwischen nüchterner Texttreue und Aktualisierung entscheiden kann. Ein Beispiel:

Die Szene, in der Kohlhaas zur Zahlung des Wegzolls aufgefordert wird, ist von grotesken Unstimmigkeiten durchsetzt. Der Schlagbaum ist im heute üblichen Rot-Weiß angestrichen, einer seiner Begleiter trägt eine moderne Postuniform, im Hintergrund ist sogar der Feuerwehrmann zu erkennen, der mit dem Schlauch das für die Aufnahme nötige Regenwetter besorgt. Lediglich Kohlhaas, auf einem Ochs statt auf einem Pferd reitend, trägt ein mittelalterliches Kostüm, das im Gesamtbild jedoch anachronistisch wirkt, während die historisierende Flötenmusik auf der Tonspur den Eindruck filmischer Illusion erwecken will.



Ein Schnitt in eine malerische Totale zeigt die Gruppe vor einer emporragenden Burgruine stehend, doch das Kamerateam, welches nach der Logik der Situation anwesend sein müsste, fehlt. So ist nicht zu unterscheiden, ob der Blick auf das Szenario einer Instanz zuzuordnen ist, welche die Umstände der Dreharbeiten für ein *Making of* beobachtet (dagegen spricht das fehlende Filmteam), oder bereits dem fertigen Kohlhaas-Film entspricht (diese Möglichkeit wird durch die Sichtbarkeit des Feuerwehrmanns irritiert).



Vor allem gegen Ende löst der Film die stilistischen Differenzen zwischen den Wirklichkeitsebenen zunehmend auf. Nachdem er Lisbeths Sterbeszene gedreht hat, fordert Lehmann – nun in der Doppelfunktion als Regisseur und Kohlhaas-Darsteller – sein Team auf, die Aufnahme zu wiederholen.

Dass eine Reaktion aus dem filmischen *Off* ausbleibt, legt nahe, dass auch die Techniker mittlerweile die Flucht ergriffen haben. Aber auch die Darstellerin der Lisbeth verharret über die Aufnahme hinaus in ihrer starren Gestik und scheint eins geworden zu sein mit ihrer Figur. Vor allem in der Kampfszene am Ende des Films wird die stilistische Differenz zwischen den Wirklichkeitsebenen eingeebnet. Kohlhaas greift die Tronkenburg an, doch Lehmann scheint sich so sehr mit seiner Figur zu identifizieren, dass das Scharmützel für ihn zu einer Abrechnung mit der Provinzialität und Kunstfeindlichkeit der Kleinstädter wird, die ihm zunehmend ihre Unterstützung verweigern (der Bürgermeister übernimmt im Film im Film nicht zufällig die Rolle des gegnerischen Junkers). Die Handkamera stürzt sich in dynamisierend geschnittenen Einstellungen ins Kampfgetümmel, eine naturalistische Tonkulisse klirrender Schwerter ersetzt die nicht vorhandenen Requisiten. Als Lehmann einen Pistolenschuss auf den flüchtenden Bürgermeister markiert, verlangt er von diesem, seinen Leinwandtod zu sterben („Du bist tot!“), womit sich der Regisseur endgültig von der Vorlage Kleists verabschiedet (Tronka kann seinem Verfolger entkommen). Lehmanns Filmprojekt hat eine unberechenbare Eigendynamik entwickelt. Das Kunstwerk ist nicht mehr nur die auf Film gebannte Ideenwelt eines Künstlers, sondern die Idee selbst. Erst als der wahnhaft rasende Regisseur einen Statisten verprügelt, hält die sich keilende Menge für einen Augenblick inne, das kurze Auftauchen des Tonmanns erinnert daran, dass hier doch ursprünglich ein Film entstehen sollte. Immerhin, es gibt einen Moment der Hoffnung: Während sich am Drehort jede Form von Miteinander im Chaos auflöst, finden die Frau des Bürgermeisters und der Tanzchoreograph (als *Parallelmontage* kontrastierend in den Kampf eingeschnitten) endgültig zueinander. Die letzten Bilder zeigen das verwüstete Set am folgenden Morgen, erschöpfte Komparsen liegen wie Tote nach einer Schlacht am Boden, auch Lehmann liegt, mit Blessuren am Kopf und blutiger Nase, im Gras und schaut – den Blickkontakt mit dem Zuschauer suchend – in die Kamera. Diese letzte Einstellung des Films ist vieldeutig. Der Blick in die Kamera – ein Tabu in klassisch erzählten Filmen – bricht erneut die filmische Illusion, indem er den Zuschauer unmittelbar adressiert. Der Film, den Lehmann drehen wollte, ist längst kein Film mehr, doch sein Blick und sein Lächeln drücken Selbstbewusstsein aus. Hat er – wie Michael Kohlhaas – allein durch den Mut, ein Wagnis einzugehen, einen Sieg errungen?



LINKS UND LITERATURHINWEISE (STAND: MÄRZ 2020)

Ulf Abraham, Filme im Deutschunterricht. Hannover 2016.

Werner Faulstich, Grundkurs Filmanalyse. Stuttgart 2013.

James Monaco, Film verstehen. 5. Aufl. Hamburg 2009.

Diana Pottbeckers, Kleists Erzählungen als Film. Historisierung und Aktualisierung in Literaturverfilmungen. Hamburg 2019.

Film / Kino:

<https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=250>

<https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5379>

Heinrich von Kleist

<https://www.heinrich-von-kleist.org/ueber-heinrich-von-kleist/biographie/>

https://www.deutschlandfunk.de/kleist-eine-biographie.700.de.html?dram:article_id=80860

<http://www.klassiker-der-weltliteratur.de/kleist.htm>

Michael Kohlhaas

<https://www.projekt-gutenberg.org/kleist/kohlhaas/kohlhaas.html> (Text der Novelle)

<https://lektuerehilfe.de/heinrich-von-kleist/michael-kohlhaas/epoche/historischer-hintergrund>

http://www.deutschlandfunk.de/vorbild-fuer-kleists-novelle-die-hinrichtung-von-hans.871.de.html?dram:article_id=314930#

<https://www.swr.de/swr2/literatur/heinrich-von-kleist-kohlhaas.broadcastcontrib-swr-12836.html>

<https://www.zum.de/Faecher/D/BW/gym/schiller-kleist/schiller-kleist3.html>

Zum Film

<https://www.filmdienst.de/film/details/541988/kohlhaas-oder-die-verhaeltnismaessigkeit-der-mittel>

<https://www.kinofenster.de/kohlhaas-oder-die-verhaeltnismaessigkeit-der-mittel-film>

<http://www.tittelbach.tv/programm/kino-koproduktion/artikel-3224.html>

WEITERE FILME ZUM THEMA *FILM IM FILM* UND *LITERATUR-VERFILMUNGEN* (STAND: 02.03.2020)

Büchner.Lenz.Leben

<https://lizenzshop.filmwerk.de/shop/detail.cfm?id=2389>

Der Prozess

<https://lizenzshop.filmwerk.de/shop/detail.cfm?id=2463>

Deutschstunde

<https://lizenzshop.filmwerk.de/shop/detail.cfm?id=2986&highlight=21#materials>

Die Migrantigen

<https://lizenzshop.filmwerk.de/shop/detail.cfm?id=2705>

Jugend ohne Gott

<https://lizenzshop.filmwerk.de/shop/detail.cfm?id=2574>

Kästner und der kleine Dienstag

<https://lizenzshop.filmwerk.de/shop/detail.cfm?id=2822>

Mackie Messer – Brechts Dreigroschenoper

<http://www.materialserver.filmwerk.de/arbeitshilfen/mackie-messer-brechts-dreigroschen-film-fh2-pdf.pdf>

Mary – This is my blood

<https://lizenzshop.filmwerk.de/shop/detail.cfm?id=1549>

Sansibar oder der letzte Grund

<https://lizenzshop.filmwerk.de/shop/detail.cfm?id=3007>

Schachnovelle

<https://lizenzshop.filmwerk.de/shop/detail.cfm?id=2597>

Singin´ in the Rain (Du sollst mein Glücksstern sein)

<https://lizenzshop.filmwerk.de/shop/detail.cfm?id=524>

The Congress

<https://lizenzshop.filmwerk.de/shop/detail.cfm?id=2240>

Woyzeck

<https://lizenzshop.filmwerk.de/shop/detail.cfm?id=2143>

Ein weiblicher „Michael Kohlhaas“:

Aus dem Nichts

http://www.materialserver.filmwerk.de/arbeitshilfen/AH_Aus_dem_Nichts_A4.pdf

ÜBERBLICK ARBEITSBLÄTTER

M01_SuS Gespräch nach der Filmsichtung

M02_SuS Michael Kohlhaas und der Film

M03_SuS Gestaltung des Films

M01_SuS**Gespräch nach der Filmsichtung**

1. Beschreiben Sie Ihren ersten Seheindruck. Welche Wirkung hinterlässt der Film bei Ihnen? Kennen Sie vergleichbare Filme?
2. Welche Themen werden in diesem Film verhandelt?
3. Wie ist der Titel des Films (auch in Bezug auf Kleists Novelle) zu verstehen?
4. Weshalb gibt der Regisseur Aron Lehmann der Hauptfigur seinen eigenen Namen (während die Namen zahlreicher anderer Figuren ungenannt bleiben)?
5. Welchem Genre würden Sie den Film zuordnen? Begründen Sie die Entscheidung, indem Sie genretypische Elemente im Film benennen.
6. Welche Filme kennen Sie, deren literarische Vorlage Sie gelesen haben? Mit welchen Erwartungen haben Sie den Film / die Filme betrachtet? Wurden diese erfüllt? Welche Kriterien muss eine gelungene Adaption Ihrer Meinung nach erfüllen (Werktreue, Aktualisierung, Weiterdichtung)?
7. Wie steht der Film zur „Freiheit der Kunst“? Welches Ziel verfolgt Regisseur Lehmann mit seinem Kohlhaas-Film? Erreicht er es?
8. Diskutieren Sie die unterschiedlichen Haltungen, welche die Mitarbeiter des Filmteams und die Dorfgemeinschaft gegenüber dem Filmprojekt und seiner Umsetzung einnehmen.

M02

Michael Kohlhaas und der Film

1. Welche Figuren des Films weisen charakterliche Ähnlichkeiten mit den Figuren der Novelle auf? In welchen Szenen werden diese deutlich?
2. Welche Themen oder Motive der Novelle haben Eingang in diesen Film gefunden, der doch eine ganz eigene Geschichte erzählt?
3. Wie könnte eine Kohlhaas-Verfilmung aussehen, welche die Geschichte und ihre Figuren in die Gegenwart transportiert? Diskutieren Sie Vorschläge zu einem Setting/Schauplatz, in welchem der Film angesiedelt sein könnte. Welche gesellschaftliche(n) Gruppe(n) könnte(n) an die Stelle des Personals aus dem 16. Jahrhundert treten?
4. Wie beurteilen Sie Lehmanns Inszenierung der Kleist-Novelle anhand der Szenen, die im Film zu sehen sind? Glauben Sie, dass er der literarischen Vorlage gerecht wird?
5. In einer Diskussion mit seinem Hauptdarsteller zitiert Lehmann einen Satz aus einem Brief Kleists an seine Halbschwester Ulrike, welcher dem Film auch als Texttafel nachgestellt ist: „Ein freier, denkender Mensch bleibt da nicht stehen, wo der Zufall ihn hinstößt.“ (Im Original heißt es weiter: „[...] oder wenn er bleibt, so bleibt er aus Gründen, aus Wahl des Bessern.“) Wie ist dieses Zitat im Hinblick auf die Handlung des Films zu verstehen?
6. Über den letzten Bildern des Films liegt der Song *The Partisan* von Leonard Cohen. Warum, glauben Sie, wurde dieses Lied ausgewählt? Informieren Sie sich im Internet über den Text des Liedes und diskutieren Sie die Bedeutung der Begriffe „Partisan“, „Widerstandskämpfer“ und „Terrorist“. Trifft eine dieser Bezeichnungen auf Michael Kohlhaas oder eine der Filmfiguren zu?

M03**Gestaltung des Films**

1. Sind Ihnen Szenen aufgefallen, in denen ein Improvisieren der Darsteller vor der Kamera zu beobachten ist? Welche Wirkung verfolgt Ihrer Meinung nach Improvisation in einem Film?
2. Welche unterschiedlichen Arten, die Kamera zu führen, sind Ihnen aufgefallen? In welcher Absicht bedient sich der Kameramann verschiedener Stile?
3. Benennen Sie Momente, in denen die Tonspur (Musik/Geräusche) das Bild nicht nur ergänzt, sondern eine filmische Illusion schafft.
4. Warum schauen Figuren mehrfach in die Kamera? Welche Wirkung erzielt dieser Effekt?
5. Welche Szenen bzw. Handlungselemente sind Ihrer Meinung nach „unzuverlässig“ erzählt (also nicht zwangsläufig in der Wirklichkeit verortet)?
6. Schreiben Sie eine Filmanalyse der ersten Sequenz (vom Beginn des Films bis Minute 02:40). Orientieren Sie sich dabei an folgenden Fragen:
 - Wie werden die Figuren eingeführt?
 - Welche Perspektiven nimmt die Kamera ein?
 - Wie trägt die Musik zur Stimmung bei?
 - Welche Erwartungen schürt die Inszenierung und werden diese eingelöst?
7. Die folgenden Screenshots zeigen Szenen aus vier Kohlhaas-Verfilmungen.
 - Wie wird der Held in Szene gesetzt?
 - Wo sehen Sie Ähnlichkeiten und wo Unterschiede?
 - Was verraten die Bilder über das Genre der Filme?



MICHAEL KOHLHAAS – DER REBELL (1969) mit David Warner (rechts oben) als Titelheld.
Screenshot: DVD Winkler Film GmbH 2015.



THE JACK BULL (1999) mit John Cusack (Mitte) als Myrl Redding (= Kohlhaas).
Screenshot: DVD HBO Home Video (USA) 2005.

M03

Gestaltung des Films



MICHAEL KOHLHAAS (2012) mit Mads Mikkelsen (unten) als Kohlhaas.
Screenshot: DVD Polyband Medien GmbH 2014.



RAGTIME (1981) mit Howard E. Rollins Jr. (mit Telefon) als schwarzer Jazzpianist und Kohlhaas-Variation Coalhouse Walker Jr.
Foto: Dino De Laurentiis Company/Sunley Productions Ltd./Paramount Pictures (Pressefoto)



Katholisches Filmwerk GmbH

Ludwigstr. 33
60327 Frankfurt a.M.

TELEFON: +49-(0) 69-97 1436-0

E-MAIL: info@filmwerk.de

INTERNET: www.filmwerk.de



facebook.com/Katholisches.Filmwerk