

# Leinwand und Richtertisch. Räumlichkeit und Theatralität im Film und vor Gericht in Alexander Kluges *Abschied von gestern (Anita G.)*

SUSANNE MARTEN

## I. Einleitung

Von Dezember 1965 bis Februar 1966 drehte Alexander Kluge seinen Film *Abschied von gestern (Anita G.)*,<sup>1</sup> doch die Filmhandlung selbst spielt einige Jahre früher, in den Wintermonaten der Jahreswende 1959/60. Der Film ist die Geschichte der Anita Grün,<sup>2</sup> einer zweiundzwanzigjährigen Jüdin, die 1957 aus der DDR in den Westen geflohen ist und sich bereits zu Beginn des Films für den Diebstahl einer Strickjacke vor Gericht verantworten muss. Da ihre Strafe teilweise zur Bewährung ausgesetzt wird, erlebt sie zunächst die beengende Fürsorge einer Bewährungshelferin, der sie sich durch Flucht entzieht. In der Folge tritt sie verschiedene Arbeitsstellen an, die sie jedoch immer wieder nach kurzer Zeit aufgeben muss, sei es, dass sie ein Verhältnis mit dem Chef hat, der sie, „um seiner Frau zu beweisen, dass nichts gewesen wäre“,<sup>3</sup> wegen Betrugs anzeigt, sei es, dass sie als Zimmermädchen in einem Hotel des Diebstahls bezichtigt wird. Nach einem gescheiterten Versuch, sich in Frankfurt an der Universität einzuschreiben, wo sie vergeblich „Rat und Hilfe“<sup>4</sup> sucht, wird sie die Geliebte des verheirateten Ministerialrates Manfred Pichota, der sie verlässt, als sie von ihm schwanger ist. Eine Zeitlang irrt sie von Ort zu Ort, mittlerweile wegen verschiedener Eigentumsdelikte und unbezahlter Zimmerrechnungen wieder auf der Flucht vor der Polizei. Es gelingt ihr auch nicht, bis zu Generalstaatsanwalt Fritz Bauer durchzudringen, von dem sie sich Schutz erhofft, und schließlich stellt Anita G. sich der Polizei. Mit ihrer Einweisung ins Gefängnis und Szenen ihrer Haft endet der Film.

Ist von Alexander Kluge, dem Filmemacher, Schriftsteller und Opernliebhaber die Rede, wird, ob in knappen Lebensläufen oder längeren Abhandlungen, eher nebenbei

---

<sup>1</sup> Im Folgenden wird aus dem Film *Abschied von gestern (Anita G.)* mit Minutenangabe und in der Regel im Text zitiert.

<sup>2</sup> 1962 veröffentlichte Kluge in seinem ersten Erzählungsband *Lebensläufe* unter dem Titel *Anita G.* die auf einem authentischen Schicksal beruhende Geschichte einer aus der DDR geflohenen und mit den bundesdeutschen Behörden in Konflikt geratenen Frau, die auch unter dem Titel *Anita G.: Die Flucht* veröffentlicht wurde. Kluge (1962), Kluge (1981), Lewandowski (1980), 85. Obwohl im Film eine Reihe von Motiven aus dieser Erzählung wiederkehren, ist er nicht ‚nach‘ dieser Erzählung gedreht, eher ‚ist‘ er dieselbe Geschichte, nur in einem anderen Medium. Treue wiederum drückt der im Titel in Klammern bewahrte Name der jungen Frau aus. Kluges Arbeit ist intermedial, immer schon gewesen.

<sup>3</sup> Sprecher Alexander Kluge (20:01).

<sup>4</sup> Patalas (1966), 623, schreibt das ganz unironisch.

erwähnt, dass er Jurist und Rechtsanwalt ist.<sup>5</sup> Kluges Auseinandersetzung mit dem deutschen Rechtssystem, dem Rechtsdenken und dem Funktionieren der Justiz in der Bundesrepublik Deutschland ist jedoch in vielen seiner Filme, und besonders in seinem ersten Langfilm *Abschied von gestern* (*Anita G.*) Thema.<sup>6</sup> Die Auseinandersetzung mit der deutschen Justiz ist darüber hinaus mit einer Reflexion auf das Kino verbunden. Meine These ist, dass Räumlichkeit und Theatralität dabei die vermittelnden Kategorien sind, über die der Weg vom Gericht auf den Film und vom Film auf die Inszenierung von Recht verläuft. Anhand der Darstellung des Rechts im Film *Abschied von gestern* problematisiert dieser Aufsatz also zum einen die Bedeutung von Räumlichkeit im Rechtsdispositiv, d.h. seine Ordnung, seine Funktion und seine Wirkung. Dabei spielt die Inszenierung als räumliche Aktualisierung, deren das Recht beispielsweise in der Gerichtsverhandlung bedarf, die aber auch in der Gerichtsarchitektur zum Ausdruck kommt, eine zentrale Rolle.<sup>7</sup>

Dies ist aber nur die eine Seite der Problematik. In *Abschied von gestern* handelt es sich bei dem Raum, der in Zusammenhang mit dem Recht untersucht wird, um *dargestellten* Raum, und zwar Raum im Medium des Films. So wird zum anderen berücksichtigt, dass die Erfahrung des Raums im Film auch eine ästhetische ist. Ein lebensweltliches Verständnis von Raum, sei es als sich dynamisch gestaltender zwischen Körpern, also als Ausdehnung, sei es als Behältnis, wird der filmischen Raumdimension also nicht ausreichend gerecht.

Den Versuch, die ästhetische Erfahrung dieser genuin filmischen Raumdimension begrifflich zu fassen, unternimmt Eric Rohmer in seiner Studie *Murnaus Faustfilm*, indem er drei Aspekte des Raumes im Film unterscheidet, und zwar den *Bildraum*, den *Architekturraum* und den *filmischen Raum*.<sup>8</sup> Während der Bildraum das auf die Leinwand projizierte Filmbild bezeichnet, das als Teil der Außenwelt wahrgenommen wird, bezeichnet der Architekturraum die Realität, mit der sich der Filmmacher auseinandersetzt, während er in diesen existierenden Räumen dreht. Der konkrete Architekturraum, in dem Recht gesprochen wird, in dem es funktioniert und bewahrt wird, wird im Bildraum kadriert, und die mit zentralperspektivischer Optik ausgestattete Kamera ver-

<sup>5</sup> Als Belege seien hier nur die Biographien auf den Webseiten von Alexander Kluge und Suhrkamp genannt, Kluge gibt sich diesbezüglich eher amüsiert: „Ich habe ja ursprünglich Jurisprudenz studiert, und das hat mich sehr gelangweilt. Als ich damit fertig war, habe ich überlegt, [...] wie ich wieder rauskomme aus der Juristerei.“ Kluge (1966), und: „Ich war Justitiar beim Institut für Sozialforschung. [...] Adorno schickte mich zu Fritz Lang [...], er fand, wenn er [...] mich mit dem Film in Berührung bringt, dann kann ich vor dieser Kulturindustrie nur Abscheu empfinden, und dann werde ich wieder Jurist und bleibe beim Institut.“ Reitz (1995).

<sup>6</sup> Unter den rechtsrelevanten Themen finden sich: Polizei (*Porträt einer Bewährung*, 1964, und *In Gefahr und größter Not, bringt der Mittelweg den Tod*, 1974), Regierung, Staatsschutz und Politik, (*Deutschland im Herbst*, 1978, und *Der Kandidat*, 1980), Gesetze und Vorschriften (*Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, 1973), Sicherheitsdienste (*Der starke Ferdinand*, 1976), Rechtsprechung (*Die Macht der Gefühle*, 1984).

<sup>7</sup> Siehe dazu Seibert (1996), sowie *Paragrana* 15/1, insbesondere Diehl u.a., Schild und Vismann. Unberücksichtigt bleibt die Gefängnisarchitektur. Sie hat seit Foucaults Gesellschaftsanalyse, vor allem seinem im Rückgriff auf Benthams Panoptikum entstandenen *Überwachen und Strafen* (1976), philosophische Dignität erlangt und ist zudem seither vielfach behandelt worden, z.B. Johnston (2000), Bienert (1996), Semple (1993).

<sup>8</sup> Rohmer (1980), 10, leicht veränderte Übersetzung.

spricht, der strengen räumlichen Ordnung des Gerichtsverfahrens auf besondere Weise gerecht zu werden. Darüberhinaus werden im Bild Funktion und Wirkung der Justizarchitektur sichtbar. Die Darstellung von Raum im Film erfolgt jedoch nicht nur über einzelne Filmbilder. Ton und Bild, Einstellung und Bewegung, Kadrierung, Kameraperspektive und Montage auf der Produktionsseite, Distanz und Empathie, Analyse und freie Assoziation, Sinnerzeugung und Sinnüberprüfung auf der Rezeptionseite sind dafür ebenfalls konstitutiv. Für den Zuschauer existieren diese Räume tatsächlich *nur* als filmische Räume,<sup>9</sup> so dass dieser dritte Aspekt von Räumlichkeit, der am schwierigsten zu fassen ist, vielleicht auch der wichtigste ist. Während sich die Performanz der theatralen Situation in den Kategorien der Inszenierung, der Körperlichkeit und der Wahrnehmung erschließen lässt,<sup>10</sup> und sich dieselbe Theatralität auch in einer Gerichtsverhandlung manifestiert, liegt das Medium Film mit seiner an die Kamera gekoppelten Darstellung quer zu diesen Kategorien. So wird die Theatralität der Gerichtssituation auch im Film sichtbar, erscheint aber im Modus einer spezifisch raum-zeitlichen Darstellungsform, die es sich zur Aufgabe gesetzt hat, das Rechtsdispositiv<sup>11</sup> in seiner tatsächlichen Existenz, und auch in seiner Selbstverständigung, seinen Mängeln und Möglichkeiten zu zeigen. Dies schließt seine Kritik ein, die sich ebenfalls in den drei Raumsituationen entfaltet: dem Bildraum, dem Architekturraum, wie dem filmischen Raum.

Was geschieht, wenn sich die beiden semiotischen Systeme, das des Rechts und das ästhetische des Films, verschränken, wird im Folgenden anhand einer detaillierten Filmanalyse der Gerichtsszenen in *Abschied von gestern (Anita G.)* ausgelotet. In Zusammenhang mit der Frage nach alternativen Auffassungen von Rechtsbegehren und Wahrheitsfindung wird in einem zweiten Schritt die Frage aufgeworfen, warum die Suche nach Gerechtigkeit, die unter dem Druck der geschichtlichen Last in Deutschland entsteht, in den Entwurf einer Utopie, einen Nicht-Ort, mündet.

## II. Die Rückseite des Rechts

„Gegen die zur Zeit berufslose Anita G., geboren am 24.4.1937, zur Zeit ohne festen Wohnsitz, ledig, nicht vorbestraft, wird das Hauptverfahren vor dem Amtsgericht in Braunschweig eröffnet...“ (01:21). Ohne Punkt und Komma wird das Rubrum verlesen, der Hinterkopf des Amtrichters mit kurz geschnittener Bürstenfrisur dominiert den Bildraum. Bevor noch der irritierte Zuschauer die rhythmisch nippenden Ohrläppchen des Sprechenden wahrnimmt, noch ehe sein Blick alle Störungen des nahezu symmetrischen Bildes auf der Leinwand erfasst, muss er eine Fülle von Informationen zur Person der Angeklagten verarbeiten. Mit dieser Einstellung wird die erste Gerichtssequenz des Films *Abschied von gestern (Anita G.)* eröffnet. Sie schließt unmittelbar an eine stimmungsvolle Caféhausszene an, deren wiegender Walzerklang mitten im Takt

<sup>9</sup> „In Wahrheit hat der Zuschauer nicht die Illusion des wirklich gefilmten, sondern die eines virtuellen Raums, den er mit Hilfe der fragmentarischen Einzelteile, die der Film ihm liefert, in seiner Vorstellung zusammensetzt.“ Rohmer (1980), 10.

<sup>10</sup> Fischer-Lichte (1998), 14. Dies. (2000), 20.

<sup>11</sup> Wobei darunter sowohl der räumlich-konkrete Aspekt des Rechts zu verstehen ist, als auch die Historizität allen Justizgeschehens, und zwar in ihrer synchronen wie in ihrer diachronen Dimension.

abbricht, gefolgt von Stille, in die hinein der Richter hörbar Atem schöpft. Dann erfüllt seine Daten und Anklage herunterspulende Stimme den nur andeutungsweise zu sehenden kahlen Gerichtssaal.

Mit der Eröffnung der Gerichtsverhandlung in der fünften Einstellung beginnt, unvermittelt und schockartig, die Konfrontation des Zuschauers mit der Geschichte der Anita G. und die Konfrontation der Protagonistin mit der bundesdeutschen Justiz. Zuvor wurden Darstellerin,<sup>12</sup> Protagonistin und Titel in einer Art Auftakt und einer beschwingten Sequenz im Frankfurter Café Kranzler eingeführt. In diesen Schutzraum, den das Café darstellt, der als etwas spießiger sozialer Raum auch Teil der scheinbar zeitlos existierenden gesellschaftlichen Umgebung der jungen Frau ist, bricht die Gerichtssequenz ein (01:20-06:03).<sup>13</sup> Mit einem harten Schnitt in Bild und Ton wird die Regel vom „unsichtbaren Schnitt“<sup>14</sup> des klassischen Hollywoodfilms verletzt. Auch die Einstellungsgröße widerspricht allen Gepflogenheiten der *déoupage classique*<sup>15</sup>: Statt mit einer Raumtotale, dem *establishing shot*, der einen Überblick, und damit eine schnelle Orientierung im Raum und Einordnung der Sequenz in den Gesamtzusammenhang der Handlung, ermöglicht, beginnt die Sequenz mit einer Nahaufnahme. Damit fehlen nicht nur die räumlichen und narrativen Anhaltspunkte, mehr noch, es wird das Stilmittel des



Kontrasts eingesetzt, um einen visuellen und akustischen Schock zu erzeugen. Abrupte Stille, stacheliger Kopf, routinierte Stimme, kahler Raum, unbewegte Anklage: So durchfährt den Zuschauer schon beim ersten Kontakt mit der normativen Kraft des Rechts die unerwartete Gewalt und Kälte des Gesetzes.

Abb. 1: Gerichtssaal in *Abschied von gestern* (Anita G.)<sup>16</sup>

Den Bildraum bestimmt in dieser ersten Einstellung die Kameraperspektive. Anders als bei der subjektiven Kamera (mit ihrem stark identifikatorischen Potenzial), wie sie im Kino für den ersten Blick in den Gerichtssaal typisch ist,<sup>17</sup> stimmt die Perspektive in dieser ersten Einstellung weder mit dem Blickwinkel der Angeklagten, noch mit demje-

<sup>12</sup> Alexandra Kluge.

<sup>13</sup> Zur Bedeutung der transsequenziellen Übergänge z.B. Hans Beller (1999), 23.

<sup>14</sup> Monaco (1980), 203.

<sup>15</sup> D.h. dem klassischen „Stil des Hollywood-Schnitts der dreißiger und vierziger Jahre“, ebd. 202.

<sup>16</sup> Amtsrichter von hinten (Darsteller: Hans Korte). Ist nichts anderes vermerkt, handelt es sich bei allen Abbildungen um Filmstills aus *Abschied von gestern* (Anita G.). Vielen Dank an Alexander Kluge, der großzügigerweise die Genehmigung zum Abdruck erteilt hat.

<sup>17</sup> Von Fritz Langs *M.* (1931) über Otto Premingers *Anatomy of a Murder* (1959) bis hin zu Marc Rothemunds *Sophie Scholl - Die letzten Tage* (2005) reicht die Tradition der subjektiven Kamera, vor allem der Blick aus der Perspektive des Angeklagten, bei der Eröffnung einer Gerichtssequenz. In Orson Welles *The Trial* (1962) folgt die Kamera K. und blickt von hinten über ihn hinweg in den Gerichtssaal.

nigen der Zuschauer überein. Doch Kluge wählt auch keine neutrale frontale Einstellung, stattdessen befindet sich die Kamera an einem ungewöhnlichen Ort. Oberhalb des Richters, an der Rückwand des Gerichtssaales postiert, fixiert sie aus leichter Obersicht den Haarwirbel des Richters. Die Kamera filmt also genau in der Achse, in der ein Angeklagter zum Richter aufblicken würde, nur eben von oben herunter statt von unten hinauf. Der Richter, dessen Rücken in schwarzer Amtsrobe das untere Drittel des Bildes einnimmt, verstellt derweil den Blick der Kamera auf die Anklageschrift. Diese Stelle, von der hier die Kamera herabblickt, war historisch jeweils derjenigen staatlichen Autorität reserviert, in deren Namen Recht gesprochen wurde, und deren – seinerseits Autorität heischendes – Abbild hinter dem Richtertisch symbolisch für das Recht einsteht. Später sieht man, dass die Wand tatsächlich leer ist.<sup>18</sup>

Die leere Wand hinter dem Richter darf nicht als Fehlen staatlicher Autorität missdeutet werden. Im Gegenteil. Das Recht des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit bedurfte wegen der Schwäche der politischen Herrschaft der Emotionen und der Grausamkeit („Theater des Schreckens“), um „seine unmittelbare Verbindung mit staatlicher Macht und Durchsetzbarkeit“ zu zeigen.<sup>19</sup> Das Porträt Wilhelms II. bzw. die Hitlerbüste sind gleichfalls Ausdruck der Verquickung von staatlicher Autorität und Rechtsprechung. Fehlt hier eine solche, die Sinne unmittelbar ansprechende Repräsentation, so deshalb, weil „die Macht [...] heute im Gerichtssaal nicht (mehr) inszeniert zu werden [braucht]“<sup>20</sup>, sie wird durch die Amtsträger und deren Sachlichkeit repräsentiert. Die Leerstelle wäre also durch garantierte Rechtsstaatlichkeit ausreichend erklärt. Warum sie im Film so eine besondere Präsenz erhält, lässt sich mit einer doppelten These erklären. Auf den während des ersten Frankfurter Auschwitzprozesses (1963-1965) im Bürgerhaus Gallus gemachten Fotografien ist deutlich zu sehen, dass an der Wand hinter den Richtern der riesige Lageplan des gesamten Auschwitz-Komplexes hängt. Diese Karte hat das im Prozess zur Sprache Gebrachte erst verstehen helfen. „Uns trennt von gestern kein Abgrund, sondern die veränderte Lage.“<sup>21</sup> Im Strafprozess gegen Anita Grün verkehren sich die Positionen tragisch. Anita, die friert, muss gegen sich selbst zeugen. „Die Eltern wurden im Dritten Reich eines Morgens abgeholt. Sie kommt aus dem Osten. Jetzt friert sie sich durch den Westen. Dreierlei Deutschland.“<sup>22</sup> Dieses dreifache Deutschland, das Deutschland von Auschwitz und die zwei nach Auschwitz, kann nur durch die leere Wand bezeichnet werden. Die erste Einstellung erlaubt aber noch eine andere Sichtweise: Der filmenden Kamera, hinunter auf den Angeklagten, entspricht der Blick hinauf, in derselben Achse, auf die weiße Wand als Projektionsfläche. Seit mit den Nürnberger Prozessen der Film als Dokument in den

<sup>18</sup> In Wolfgang Staudtes *Der Untertan* (1951) hängt erhöht hinter dem Richter ein Gemälde des Kaisers, im Volksgerichtshof (z.B. *Sophie Scholl*) steht eine Hitlerbüste vor der Hakenkreuzfahne.

<sup>19</sup> Schild (2006), 172.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Mit diesen Worten als Texttafel beginnt der Film. Es handelt sich um ein leicht abgewandeltes Zitat von Reinhard Baumgart. Bei Baumgart heißt es vom Mörder, der „gestern noch offiziell mordete, am Schreibtisch oder handgreiflich“, *ihn* trenne von gestern kein Abgrund. Kluge hat das unpersönliche *ihn* zu *uns* verändert, so dass aus der Anschuldigung eine Reflexion über Zeitlichkeit und Geschichte im Raum wird. Vgl. Baumgart (1966), 32.

<sup>22</sup> Kluge (2007), 6.

Gerichtssaal Einzug gehalten hat, ist auch das Unbewusste als Projektion wieder dort hin zurückgekehrt.

Vor dieser Einstellung hat Alexander Kluge die konventionelle Filmästhetik bereits mit einem klassischen *establishing shot* zitiert, und zwar in der Cafészene: So filmt anfangs die Kamera aus erhöhter Perspektive von einer Galerie herab, die eine Totale auf den Raum ermöglicht, und sie eher neutral Bewegungen im Raum aufzeichnen lässt. Durch den Wiederholungseffekt entsteht auch Komik, denn während die Totale auf das Café motiviert wirkt, scheint die zweite Übersicht völlig missglückt. Auch die Zweidimensionalität des Bildes, unterstützt vom fehlenden Ausdruck in der Stimme und der Flächigkeit des verlesenen Textes, ist ungewöhnlich und lädt zu Assoziationen ein. So führt die genau bemessene Tiefenschärfe dazu, dass der runde Schädel des Richters wie in eine Schraubzwinge zwischen Gesetzbuch und Amtsmütze gespannt wirkt und das wie eine überdimensionierte Hutfeder<sup>23</sup> „aus seinem Kopf“ herausragende (also ästhetisch störende) Mikrofon bereits in der ersten Einstellung seine richterliche Seriosität untergräbt. Solche offensichtlichen Normverletzungen in der Bildkomposition, in der Ausleuchtung und im Ton sind also das zweite Merkmal von Kluges Reflexion auf die Filmästhetik. Er selbst betont immer wieder den Einfluss, den die französische  *Nouvelle Vague* und insbesondere Jean-Luc Godard auf sein Filmschaffen hatten.<sup>24</sup>

Dadurch, dass der sinnliche und der sachliche Raum quasi auseinander ‚gesprengt‘ werden müssen, wird deutlich, wie sehr Café und Gericht zusammengehören, das erstere ist der Raum des Unbewussten, dem die Akteure der Sachlichkeit<sup>25</sup> im anderen den Rücken zukehren. Um sie zeigen zu können, ordnet sich die Kamera dieser sozialen Raumaufteilung scheinbar unter, agiert jedoch in den architektonischen Räumen wie ein subversiver Kommentator des Vorgefundenen. In der Nahaufnahme zeichnet sie die sich beim Sprechen des Richters leicht bewegenden freiliegenden Ohren, insbesondere die Ohrfläppchen und ihren Schatten auf seinem Hals, auf. Sie zucken im Takt der Verlesung der Anklageschrift und konterkarieren dadurch Ernst und Statik des Gerichtsrituals. Außer dem anfänglichen Atemholen, bei dem sich die Schultern leicht heben und senken, verharret der Körper der Richters während des Vorlesens unbeweglich, wie versteinert, so dass sich die Stimme von ihm zu lösen scheint. Auch in der folgenden Einstellung entsteht ein komischer Effekt, und zwar durch optische Verzerrung, die aus der Verkürzung in der Zentralperspektive resultiert. Einer immens dicken Backe scheinen eine winzige Nase und kleine Äuglein aufgesetzt. Auch der stellenweise gänzliche Verzicht auf Ton, wie er im frühen Tonfilm noch durchaus praktiziert wurde,<sup>26</sup> ist ein Angriff auf unsere Sehgewohnheiten. Schließlich werden akustischer Raum und visu-

---

<sup>23</sup> Wie sie der verschlagene und selbstverliebte Lüstling Mephisto in Murnaus *Faust* am Hut trägt. Statt der Augenbinde der Justitia aber charakterisiert der simple Hinterschädel den Richter, und zwar als Typus des Untertanen – s. Staudte (1951), 07:46 –, in dem sich Kadavergehorsam (ebd., 1:00:52) mit Willkür und Grausamkeit vereinen.

<sup>24</sup> „Autorenfilm ist eine Protestform [...] Die Einbringung der subjektiven Seite ist das Prinzip des Autorenfilms [...] Murnau und Lang und Hitchcock sind selbstverständlich Autorenfilmer [...] Diesem Konzept bin ich leidenschaftlich gefolgt. Ich habe Jean-Luc Godards *A bout de souffle* gesehen, und danach wollte ich Filme machen.“ Eder/Kluge (1980), 101.

<sup>25</sup> Vgl. Seibert (1996), 175f.

<sup>26</sup> Siehe M. von Fritz Lang.

eller Raum radikal auseinander dividiert. Während der schweigende, stirnrunzelnde Richter in einer Großaufnahme zu sehen ist, hat der Dialog seine eigene Dynamik entwickelt, die Tonspur ist ungeschnitten weitergelaufen und die Stimme des Richters ist zu hören. Die ‚Fehler‘, die daraus resultieren, dass Verzerrungen nicht korrigiert werden, sind bewusst eingesetzt, um, sozusagen von der Seite her, das unhintergehbare Verfahren eben doch zu hintertreiben. Wie die Illusion zu brechen sei, ohne das Ganze aus dem Blick zu verlieren, wird mit filmischen Mitteln durchgespielt. Der Zuschauer aber muss sich bis zur fünften Einstellung gedulden, um zum ersten Mal den Saal zu Gesicht zu bekommen.

Der Gerichtssaal des Amtsgerichts Braunschweig ist ein nicht sehr großer Raum mit rechteckigem Grundriss, dessen kalkweiße Wände neben dem schlichten dunklen Holzmöbiliar umso heller erscheinen. Bei aller Reduktion auf äußerste Funktionalität herrscht eine etwas altertümliche, beinahe museale Atmosphäre, so dass der Raum Sauberkeit und Autorität zugleich ausstrahlt. Die Zuteilung der Plätze der Akteure im Gerichtssaal entspricht der üblichen Anordnung:<sup>27</sup> Der Richter sitzt am Ende des Raumes hinter einem erhöhten Richtertisch. Links, das heißt rechterhand vom Richter aus gesehen, sitzt die Beschuldigte, neben ihr der Justizwachtmeister. Ebenfalls anwesend ist ein Protokollant und am Ende der Szene kommt am rechten Bildrand noch ein Amtsanwalt ins Bild. Durch ihre Sichtbarmachung werden in *Abschied von gestern* (Anita G.) drei konstitutive Elemente der räumlichen Ordnung sowie der Performanz der Gerichtsverhandlung problematisiert. Vom Publikum aus gesehen sitzt der Richter frontal diesem gegenüber, der Platz des Richters fällt also mit dem Platz des optischen Fluchtpunkts im zentralperspektivisch organisierten Gerichtssaal zusammen. Auch sitzt der Richter im gesamten Verlauf der Hauptverhandlung, während die Beschuldigte bei der Vernehmung zur Sache vor ihm steht. Sein Territorium wird durch den Richtertisch begrenzt und erweitert, und zwar bis zum Körper der Angeklagten. Drittens wird gegen Ende der Sequenz der rituelle Charakter der Gerichtsverhandlung, und damit sein Ernst, unterstrichen. In dem Moment, wo der Richter den Raum betritt, erheben sich alle Anwesenden und nehmen erst auf sein Zeichen hin wieder Platz. Einerseits garantiert und bezeichnet die Wiederholung die allgemeine gesellschaftliche Anerkennung der Institution Prozess, andererseits fundiert sie stets aufs Neue den je einzelnen Prozess,<sup>28</sup>

Auch wenn, nach Nietzsche, mit der Tragödie der Mythos sich der ethischen Fragen entledigt habe und sie reines ästhetisches Gebilde sei, (zu dem sich der Strafprozess mit seiner Verhandlung von Schuld und Sühne antinomisch verhält),<sup>29</sup> zeigt die räumliche Disposition noch die Nähe der Gerichtsverhandlung zur theatralen Situation. So ist beispielsweise der erhöhte Richtertisch, Reminiszenz an die Exedra, die Bühne, von der herab der Richter Recht sprach, noch immer Merkmal seiner Macht und Ausdruck

---

<sup>27</sup> Zu den Kontinuitäten in der Raumaufteilung beim Wandel von der bürgerlich-feudalen Gerichtsbauphase zur heutigen Funktionalität der Gerichtsarchitektur siehe Seibert (1996), 168.

<sup>28</sup> Der performative Charakter des Rechts hat eine doppelte Funktion: Er betont die Eigenständigkeit des Rechts und begründet die Verbindlichkeit juristischer Entscheidungen. Vgl. Diehl u.a. (2006), 10.

<sup>29</sup> Vgl. auch Benjamins Kritik an Nietzsches „Ästhetizismus“, (1991a), 280f.

seines Rechts, zu sehen und gesehen zu werden.<sup>30</sup> Der öffentliche Raum ist jedoch reduziert, oder anders formuliert: Es fehlt ein entscheidendes Element gelingender Performanz, nämlich die Zuschauer. Damit bleibt der Aspekt der Wahrnehmung durch das Publikum auf den Richter und die Beamten selbst bezogen.<sup>31</sup> Öffentlichkeit ist reduziert auf den Staat. Anwesend sind während der Verhandlung nur Amtsträger und Gerichtspersonal, es gibt kein Publikum aus der Zivilgesellschaft, und dementsprechend hat Anita Grün auch keinen Verteidiger. Markiert wird dessen Position durch ein auf einem Tisch platziertes kleines Pult. Gerade diese Asymmetrie in dem ansonsten leeren Saal verweist jedoch auf die Leerstelle, sein Fehlen. Ebenso repräsentieren die leeren Bänke die Abwesenheit der Zuschauer. Das, was der Film zeigt, ist also sowohl das, was zu sehen ist, als auch das, was gerade *nicht* zu sehen ist. Dennoch ist die Zuschauerposition nicht unbesetzt. Im Gegensatz zu den Zuschauern bei Gericht, die nicht über alle prozessentscheidenden Informationen verfügen, ist die ästhetische Erfahrung des Films absolut demokratisch. In Kluges Film wird die Räumlichkeit des Justizdispositivs als soziales Arrangement vor allem vermittelt durch Bild und Sprache inszeniert,<sup>32</sup> und zwar gerade nicht nach dem Prinzip der höchstmöglichen Spannung.<sup>33</sup>

Die Gerichtssequenz endet mit der nicht-enden wollenden Verlesung eines Gesetzeskommentars zum BGB zum Thema Besitz. Nun, gegen Ende der Verhandlung, ist der Körper des Richters bildraumfüllend. Kann aber vom Körper des Richters überhaupt die Rede sein? Zu sehen sind nur ein Teil seines Gesichts und seine Hände, der Rest ist nahezu schwarz. Nach dem Prinzip der *bluebox* sind hier Teile des Körpers entmaterialisiert. Die weißen Hände scheinen in der Luft zu hängen wie die Hände einer Handpuppe, oder eines sich verbergenden Puppenspielers, der runde Kopf wie eine Epiphanie darüber in der Höhe zu schweben. Die Inszenierung der gerichtlichen Autorität, die ja schon in der ersten Einstellung unterminiert wurde, schlägt hier vollends um, und der Richtertisch, durch seine geringe Tiefe, steht hier nicht länger für die Autorität des Amtes, sondern wird zum Spielbrett einer Art Kasperletheater. So erscheint zum Schluss das Puppenspiel als die theatralisch angemessene Form einer Rechtsprechung, bei der der Richter mit ausladenden Gesten selbstgefällig die flatternden Ärmel seiner Robe zur Schau stellt.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> „Der auszeichnende, die Figur bestimmende Platz macht umgekehrt auch den Blick selbst wichtig.“ Seibert (1996), 172.

<sup>31</sup> „Diese Aufgabe [die der Zuschauer, S.M.] kann auch ohne real anwesende Zuschauer erfüllt werden. Wichtig ist nur, daß die Akteure selbst sich auf einer Bühne zu bewegen glauben.“ Seibert (1996), 171.

<sup>32</sup> Zum Begriff der Inszenierung oder der *mise en scène* im Film siehe Aumont (2006).

<sup>33</sup> Da eine Gerichtsverhandlung grundsätzlich ergebnisoffen ist, ergibt sich die Dramatik eines Gerichtsfilms häufig aus dem Spannungsbogen. „Wenn es also Suspense gibt als Erzähltechnik, [...] muß [es] auch den epischen Anti-Hitchcock-Effekt geben.“ Kluge (2002), 78.

<sup>34</sup> Bei Walter Benjamin findet sich eine sehr anschauliche Beschreibung zu weiten Ärmeln: „F.Th. Vischer über die Mode der weiten, übers Gelenk fallenden Ärmeln bei Männerkleidern: ‚Das sind nicht mehr Arme, sondern Flügelrudimente, Pinguinflügelstümpfe, Fischflossen und die Bewegung der formlosen Anhängsel im Gang sieht einem thörichten, simpelhaften Fuchteln, Schieben, Nachjücken, Rudern gleich.‘“ Benjamin (1991), 115f.

Abb. 2a und 2b: Raumtiefe und Flächigkeit im Gerichtssaal<sup>35</sup>

### III. Beinahe wäre eine Rettung möglich gewesen

Die zweite Justizsequenz (54:58-58:21), ein Einschub kurz vor dem letzten Drittel des Films, hat für Anitas Flucht retardierende Bedeutung. Dass es darum geht, Auswegen aus der Situation nachzuspüren und auf der Suche nach Alternativen auch den „Möglichkeitssinn“<sup>36</sup> des Zuschauers anzuregen, zeigt die für das Kapitelmenü der DVD kreierte Überschrift: „Beinahe wäre eine Rettung möglich gewesen.“ Um wessen Rettung aber geht es eigentlich? Auffälligerweise kehrt sich in der Erzählung *Anita G.* in den *Lebensläufen*<sup>37</sup> in dieser Episode die Perspektive von der eigentlich hilfsbedürftigen Anita auf den zu rettenden Retter um, d.h. im Zentrum des Erzählinteresses steht die Errettung des Anwalts vor seiner Müdigkeit, vor seinen Ängsten und vor den immerwährenden Anforderungen der ihn umgebenden Welt durch die Fürsorge für einen Schützling.<sup>38</sup> Im Film hingegen scheint sich während der dreiteiligen Dr.-Bauer-Sequenz die Möglichkeit eines anderen Verlaufs der Geschichte anzudeuten, oder zumindest wird mit der Möglichkeit der Möglichkeit gespielt. Die Einstellungen dieser Sequenz liefern dokumentarisches Material, das, wie die anderen dokumentarischen Einschübe, durch Montage und Off-Stimme des Erzählers mit der fiktionalen Handlung verknüpft ist – beispielsweise ist im Schuss-/Gegenschussverfahren auch Anita G. zu sehen.

Im Unterschied zu der Gerichtssequenz am Anfang des Films, die schockartig eingesetzt, gibt es für die Fritz-Bauer-Sequenz gleich eine doppelte Einführung, durch erklä-

<sup>35</sup> Die Bewegung des Amtsrichters auf Anita hin ist auch in der Totalen noch als Nosferatugeste zu erkennen.

<sup>36</sup> Der von Musil (z.B. *Der Mann ohne Eigenschaften*) geprägte Ausdruck wird von Kluge häufig zitiert, u.a. Kluge (2003), 55.

<sup>37</sup> Kluge (1962), 94.

<sup>38</sup> In der Erzählung ist vom „Frankfurter Anwalt Dr. Sch.“ die Rede, der mit dem hessischen Generalstaatsanwalt befreundet ist. Kluge (1962), 89, 94. Die Figur vereint jedoch Eigenschaften zweier Männer, die von Generalstaatsanwalt Fritz Bauer, sowie, vermutlich, die von Strafverteidiger Robert Kempner, seinem engsten Vertrauten. Vgl. *Hessenschau* (8.7.1968). Beide waren nach Jahren der Emigration nach Deutschland zurückgekehrt.

rende Worte des Erzählers im Off: „In einem Zeitungsartikel liest sie von Doktor Bauer“, und durch das Insert „Dr. Bauer“. Die Erwartung des Zuschauers richtet sich also auf eine abgeschlossene Erzähleinheit mit Anfang und Ende, und selbstverständlich wird auch sie nicht erfüllt. Am Ende der Sequenz tritt, wie ein Kommentar zum Vorigen, mit süffisantem Lächeln Günther Mack als Ministerialrat Pichota ins Bild: Für den Entwurf einer anderen Justiz mit einem emphatischen Rechtsbegriff steht nur Generalstaatsanwalt Bauer ein, während ein Schauspieler dafür nur ein Lächeln erübrigen zu können scheint.

Die Sequenz beginnt mit einer einminütigen fixen Einstellung, in welcher der hessische Generalstaatsanwalt Fritz Bauer eine Episode aus den Anfängen seiner Juristenlaufbahn beim Amtsgericht erzählt. Anschließend sieht man ihn in seinem modern gestalteten Büro beim Durcharbeiten von Akten, die sich auf dem Schreibtisch stapeln, dann, gefolgt von eifrigen jungen Juristen, eilt er die geschwungene Steintreppe herunter und verlässt das Justizgebäude. Im dritten Teil der Sequenz lässt er sich von einem Architekten bereitwillig die Planung des neuen Schwurgerichtssaals erläutern.

Fritz Bauer nimmt aufgrund seiner eigenen tragischen Lebensgeschichte<sup>39</sup> und seiner herausragenden Rolle in der bundesdeutschen Justizgeschichte in *Abschied von gestern* eine Schlüsselrolle ein. In der Erzählung *Anita G.* wird die gesammelte Macht des Anwalts „als Gegenmittel“ und als angehäuft „zur Gefahrenabwehr“ im Falle eines erneut ausbrechenden Pogroms beschrieben.<sup>40</sup> Im Film jedoch verzichtet Kluge auf jeden Kommentar zu der Bedeutung Fritz Bauers und verliert auch kein einziges Wort über seine Motivation. In der dokumentarischen Episode, die den Faden der ersten Gerichtssequenz wieder aufnimmt und gleichzeitig einen Kommentar zum Gesehenen liefert, erzählt Bauer davon, dass er sich als junger Jurist zutiefst schämte, weil er hinter dem Richtertisch sitzen durfte, während die Beschuldigten stehen mussten. Nur ist es weder so, dass die Fiktion als Abbild der Lebenswelt auf ihren Wirklichkeitsgehalt überprüft wird, noch dichtet sich der Film als Kunstwerk (oder Zeichensystem) gegen die Realität ab. Vielmehr koexistieren im Film verschiedenste Arten von räumlicher Performanz, die das Justizsystem zum Thema haben: das Gebärdenspiel des Braunschweiger Richters durch das Schauspiel Hans Kortes, die Erzählung Bauers, in der die Raumaufteilung der professionellen Routine als Ursache von Ungerechtigkeit und Auslöser von Scham dechiffriert wird, sowie die filmische Raumgestaltung des Filme-

---

<sup>39</sup> 1936 verließ der dreiunddreißigjährige Bauer, der in Deutschland als Jude und wegen seiner politischen Überzeugungen verfolgt wurde, das Land und rettete sich mit seiner Familie erst nach Dänemark und später nach Schweden.

<sup>40</sup> 1949 kehrte Bauer nach Deutschland zurück, wurde 1956 hessischer Generalstaatsanwalt und war maßgeblich verantwortlich für die Klageerhebung im Auschwitz-Prozess, der 1963 bis 1965, zunächst im Frankfurter Römer, später im Bürgerhaus Gallus, stattfand. Biographische Angaben zu Fritz Bauer: <http://www.fritz-bauer-institut.de/bauer.htm>. Die Einstellung, die ihn beim Aktenstudium zeigt, ist mehrdeutig. Einerseits anachronistisch: 1962 stellte Bauer noch Unterlagen für den großen Frankfurter Auschwitz-Prozess zusammen, der aber im August 1965, d.h. zur Drehzeit, seit einigen Monaten abgeschlossen ist. Andererseits achronisch, denn bei den Schriftstücken handelt es sich wahrscheinlich um seine Ermittlungsakten zum Euthanasieprozess. Dieser Prozess wurde nie eröffnet, die Ermittlungen nicht weitergeführt, nachdem Bauer am 8. Juli 1968 unter ungeklärten Umständen verstorben war.

makers in Bild und Dekor. In der zwar scheinbar dokumentarischen, doch sorgfältig in Szene gesetzten Filmaufnahme von Fritz Bauer ist nämlich die Lichtquelle im Bild zu sehen, die in klassischer Hollywoodmanier für weiches Licht sorgt,<sup>41</sup> während zugleich der Lichtkegel eine Verhörsituation evoziert. Auffällig ist zudem die optische Spannung, die es zwischen den geometrischen Motiven (Wand und Vorhang) und diversen Alltagsgegenständen, die den Raum schmücken (blühende Kätzchen in der Vase, ein wuchtiger Aschenbecher, Kaffeetässchen), gibt. Dieselbe Dissonanz herrscht in Bauers Büro. Der raffinierte *Trompe-l'œil*-Effekt der Wand, welcher durch das Spiel mit räumlicher Tiefe zugleich Offenheit und eine gewisse Leichtigkeit suggeriert, wird durch die Stapel schwerer Aktenordner, aus denen die Geschichte quillt, zunichte gemacht.

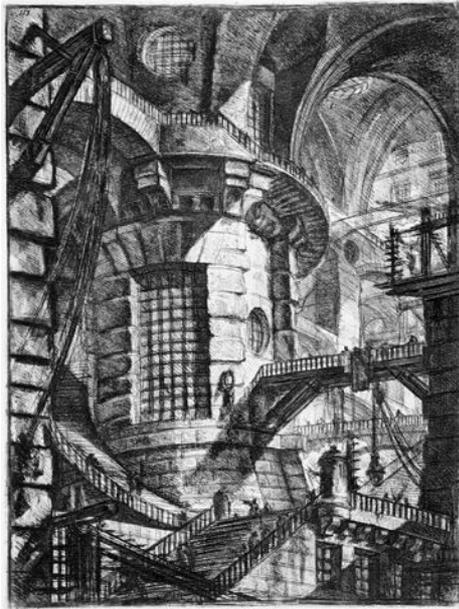


Abb. 3a und 3b: Dr. Fritz Bauer

Hatte eines Tages der Geschäftsführer des Hotels, Nathan Gnath, Anita Grün nicht vor Entlassung schützen können, er war abwesend, so gelangt auch die Geschichte von Anita Grün nicht zur Kenntnis des Generalstaatsanwaltes, weil diejenigen, die sie ihm hätten erzählen können, ein Universitätsprofessor sowie zwei Studenten aus dem SDS, abwesend sind: nach Chicago geflogen oder im Examen. Abwesenheit, körperliche oder geistige, führt zu einem Mangel an Schutz für andere. Diese Leere, gepaart mit der Härte der Verhältnisse – im Vorzimmer des Staatsanwaltes „fragte sie nicht schlagkräftig genug, wurde abgewiesen“,<sup>42</sup> – kommt in Ton und Bild der Aufnahmen von Anita G. im Justizgebäude, dem zweiten Teil der Sequenz, zum Ausdruck. Ein Schwenk, von Anitas Standpunkt aus, der zuerst einen seitlichen Gang zeigt, dann über die Eingangshalle hinweg, bis zum gegenüberliegenden Gang geführt wird, zeigt und verrätstelt zugleich den Raum. Die kontinuierliche Drehbewegung der Kamera über einen diskontinuierlichen Raum erzeugt mehr Verwirrung als Klärung. So wird nicht die Symmetrie des Raumes wahrgenommen, wie sie sich dem Eintretenden erschließt, der seinen geraden Weg ins Gebäude geht. Stattdessen wird durch den Schwenk, mit seiner Verdoppelung der nahezu gleichen Einstellung, nämlich eines Ganges am Anfang und am

<sup>41</sup> Monaco (1980), 180. Das Führungslicht wird durch ein nicht zu sehendes Fülllicht ergänzt, das die Schatten aufhellt.

<sup>42</sup> Sprecher Alexander Kluge (56:21).



Ende der Bewegung, der Eindruck eines richtungslosen, allseits geschlossenen Raumes erzeugt. Allein die Inszenierung der Architektur, die hohe Treppe in der Eingangshalle, an den sich die expressiv ausgeleuchteten finsternen Gänge mit niedrigen Decken und runden Fenstern anschließen, die Säulenarchitektur und die harten Schlagschatten, evozieren die Architekturphantasien von Piranesi *Carceri* und verursachen eine klausrophobische Beklemmung.<sup>43</sup>

Abb. 4: Giovanni Battista Piranesi: *Le carceri d'invenzione* (1750)<sup>44</sup>

Auf der Tonebene zerfällt der Raum durch Schnitte, denn der O-Ton, der Klangraum der Stein gewordenen Gerechtigkeit, der als Atmosphäre aufge-

zeichnet wurde, wird bei jedem Schnitt mitgeschnitten. Dieser Klangraum verstärkt akustisch den Eindruck eines überdimensionierten umgebenden Raumes, dem Anita G., ohne sich orientieren zu können, ausgeliefert ist. Ein permanentes Störgeräusch, mal lauter, mal leiser, als höre man gedämpfte Straßenbauarbeiten in unterschiedlicher Lautstärke oder aber einen laufenden Generator, gewissermaßen ein an- und abschwellendes Brummen, ist mit aufgenommen. Während nach dem Schwenk die Rückkehr zum einfachen Montageprinzip von Schuss und Gegenschuss scheinbar hilft, die Einheit des umgebenden Ortes herzustellen, in dem Anita G. an eine Säule geschmiegt auf Dr. Bauer wartet, unterläuft der penetrante Ton diese Raum(re)konstruktion. Da er immer zu hören ist, während Anita, stets halbnah oder in Großaufnahme zu sehen, in der Halle umherirrt, scheint sie selbst die Ursache zu sein. Zugleich ist sie ihm ausgeliefert, als verfolge er sie. In dem Moment, wo umgeschnitten wird, weg von ihr, hin auf die repräsentative Treppe, die der Generalstaatsanwalt heruntereilt, wird das Geräusch nur ein wenig schwächer. Schließlich erzeugt der Schnitt zurück auf Anitas Gesicht

<sup>43</sup> Auch in Orson Welles' *The Trial* scheinen sämtliche Räume der Destruktion des Einzelnen zu dienen. Angefangen bei K.s Schlafrum, der als architektonischer Raum ebenso erdrückend niedrig ist (die Decke ist kaum höher als die Tür) wie als filmischer (die Kamera befindet sich ständig unter- oder oberhalb der Augenhöhe, so dass die Decke den Bildraum dominiert oder die Darsteller verkleinert wirken), über das Ensemble des „Gerichtspalastes“, bis schließlich zum Maleratelier, der Auflösung des konkreten Raums in Licht und Schatten, Sehen und Gesehenwerden, verstärkt sich der Eindruck der Ausweglosigkeit und des Selbstverlusts.

<sup>44</sup> Piranesi, Giovanni Battista (1750): *Der runde Turm*. Druck aus der Serie: *Le carceri d'invenzione* (Erfundene Kerker). Neuedition 1761. In: Bilddatenbank der Universität Tokio. URL: [http://www.picture.l.u-tokyo.ac.jp:8080/FMPro?-db=sougouwebcp.fp5&-sortfield=imageid&-op=eq&subcategoria=imaginary%20prisons&-skip=2&-find=&-format=srdt\\_cdml\\_e.html&-max=1](http://www.picture.l.u-tokyo.ac.jp:8080/FMPro?-db=sougouwebcp.fp5&-sortfield=imageid&-op=eq&subcategoria=imaginary%20prisons&-skip=2&-find=&-format=srdt_cdml_e.html&-max=1).

wegen der unterschiedlichen Frequenzhöhe einen Sprung in der Atmosphäre, der nicht egalisiert wird. Die wechselnden Einstellungen, der Schwenk<sup>45</sup> und die Tonarbeit schaffen innerhalb des architektonisch doch recht einfach rekonstruierbaren Raumes, der Eingangshalle des Gerichtsgebäudes, einen filmischen Raum, der objektiv (optisch und akustisch) zerteilt ist. Zum einen befindet sich Anita am Ort des Zuschauers, Bauer am Ort des Geschehens, auf der imaginären Leinwand ihres Blickfeldes. Diese zwei Menschen, die sich in verschiedenen Teilen des Projektionsraumes befinden, können gemäß dem Dispositiv der Filmprojektion unmöglich miteinander in Kontakt treten: Anita ist in der „Zuschauer-Halbkugel“, Bauer in der jenseits der Leinwand befindlichen „Diegese-Halbkugel“.<sup>46</sup> Zum anderen ist der mit Anita direkt assoziierte Raum völlig zerstückelt. Wo hier im Film die Grenze zwischen Destruktion (Zerstückelung) und Konstruktion (von zwei absolut getrennten Sphären) des Raumes verläuft, lässt sich jedoch nicht bestimmen. Anders als bei der Gerichtsszene ist die Kamera stark subjektiviert. Sie folgt Anitas Blicken oder zeigt ihr Gesicht in Großaufnahme, so dass der Zuschauer, trotz der ambivalenten Position von Distanz und Einfühlung zur bzw. in die Protagonistin, nunmehr dazu neigt, sich ihren Blick anzueignen.



Abb. 5a und 5b: Ausdruck von Raumerfahrung durch Lichtgestaltung

<sup>45</sup> Zum Schwenk noch eine Bemerkung: Schon lange experimentiert auch das Theater mit Zuschauerpositionen, die sich in der Mitte des Geschehens befinden, um der frontalen Bühnensituation zeitweise zu entkommen. Die Zuschauer auf der Drehbühne und die Aktion um diese herum zu platzieren, haben im Sommer 2008 Carolin Mylord und Andreas Deinert an der Berliner Volksbühne in dem Stück *El Perro Cubano* unternommen. Der horizontale Schwenk (Zuschauerblick = Kamerablick) könnte also auch im Theater existieren. (Den Hinweis auf das Stück verdanke ich Valérie Carré.)

<sup>46</sup> Gardies' Modell des kugelförmigen, durch die Leinwand in zwei Halbkugeln geteilten Raumes, bestehend aus der Halbkugel der Zuschauer und derjenigen der Diegese, wird sowohl der zentralperspektivischen Projektion und Rezeption als auch der unendlichen Möglichkeit der Standpunkte gerecht. Problematisch jedoch ist an diesem Film-Raummodell, dass es ausschließlich visuell determiniert ist. Darüber hinaus unterschlägt es gewissermaßen alles von außen Kommende. Das Weltwissen des Zuschauers, seine Erfahrung, Empfindung, historische Lage werden ebenso rigide ausgeblendet, wie diejenigen Elemente im Film, die, absichtlich oder unabsichtlich, ‚von außen‘ hineingetragen sind, Spuren der Entstehung, Verweise auf den Filmemacher, die Techniker, die Entstehungszeit usw. Im vorliegenden Fall vermag es jedoch die Zweiteilung des Raumes zu erklären. Gardies (1999), 27-29.

Interpretiert werden kann dieser Raum aber auch als Raum innerer Ausweglosigkeit, der durch die quasi-subjektive Kamera und die Großaufnahmen eine starke Identifikation des Zuschauers mit der Orientierungslosigkeit der Protagonistin zu erzeugen scheint. Plantinga bezeichnet solche verlangsamten Sequenzen oder Einstellungsfolgen als „Szenen der Empathie“, da sie nicht nur die Gefühle der Figur ausdrücken, sondern auf die Gefühlswelt des Zuschauers einwirken.<sup>47</sup> Nur, wie sieht die Gefühlswelt des Zuschauers hier aus? Kluge arbeitet der Konstruktion von Innerlichkeit und Einfühlung entgegen, denn obwohl der Zuschauer weiß, dass Anita nicht mit Fritz Bauer sprechen wird, also gerade gescheitert ist, bleibt ihr Gesicht ausdruckslos. Stark ist aber die Empfindung von der Störung.

Noch zwei weitere Raumaspekte spielen in dem besprochenen Filmausschnitt eine Rolle. An ihnen wird deutlich, warum das definitive Scheitern eines Kontakts zwischen Anita G. und Fritz Bauer mit der ästhetisch-politischen Dimension der Raumproblematik verbunden ist. Von Kluges extradiegetischer Stimme verlesen, erfährt der Zuschauer, dass Anita G. bis elf Uhr gebraucht habe, um das Justizgebäude zu finden,<sup>48</sup> der Tag und ihre Entmutigung sind also schon weit fortgeschritten. Weder ihre Suche noch das Auffinden des Gebäudes sind verfilmt. Auch vom Vorzimmer gibt es keine Bilder, nur eingravierte Lettern „Vorzimmer“ auf einem Messingschild. Erst *innerhalb* des Justizpalastes tritt die Kamera- und Tonarbeit wieder in ihre Rechte. Großstadt wie Aufbau der Verwaltung, also die politische Seite von Urbanismus und Architektur, werden im Bezug auf das Recht nur versprochen. Kluge setzt auf das kulturelle Vorwissen des Zuschauers, der allein aufgrund der beiden Sätze die Szenen zu visualisieren vermag.

In der Tat wuchsen, spätestens seit mit der preußischen Reichsgerichtsordnung 1877 die Vereinheitlichung des Rechts zum Bau von Justizpalästen für Stadt *und* Umland geführt hatte,<sup>49</sup> mit der Hierarchie und Komplexität der juristischen Zuständigkeit auch Gebäude und Organisationsstruktur. Lage und Gestaltung dieser Justizarchitektur, inklusive des Vorzimmerarrangements, verhindern also, dass rechtsuchende und rechtspflegende Subjekte auf anderem als dem institutionellen Weg in Beziehung treten. Diese mangelnde Direktheit sichtbar zu machen, ohne sie zu hypostasieren – beinahe wäre ja eine Rettung möglich gewesen – also diese spielerisch gestaltete Schwelle zwischen dem Gelingen und dem Scheitern, *trotz* der Unwahrscheinlichkeit des Gelingens, zu zeigen, das vermag dieser zweite Teil der Sequenz. Der topographische Raum wird nicht zum intersubjektiven Raum, jeder bleibt an seinem Platz, wie das Jacques Rancière in seinen Überlegungen zur Aufteilung der sinnlichen Welt formuliert hat, doch Anita, indem sie (noch) spielt, macht diese Aufteilung erfahrbar.<sup>50</sup>

<sup>47</sup> Plantinga (1999), 239.

<sup>48</sup> Das sagt nichts über die tatsächliche Lage des Justizgebäudes aus. Kafkas Ich-Erzähler in der Erzählung *Gibts auf* sucht sogar nach dem Bahnhof: „der *Schrecken* [...] ließ mich im Weg unsicher werden“ [Herv. S.M.]. Kafka (1998), 87.

<sup>49</sup> „Spätestens“, denn 1866 erhielt Frankfurt, zeitgleich mit dem Verlust seines Status als freier Reichsstadt, das für Hessen-Nassau zuständige Appellationsgericht. 1889 wurde der erste neue Justizpalast bezogen, 1917 der zweite, das heute als Landgericht fungierende ‚Gerichtsgebäude B‘, das im Film zu sehen ist.

<sup>50</sup> Rancière (2006), 44f.

Die Sequenz endet mit einem Besuch auf der Baustelle des nahezu fertig gestellten Sitzungssaals 165 C im neuen Gerichtsgebäude des Frankfurter Justizviertels. Durch die Scheiben des Neubaus fällt der erste Blick aus dem Fenster auf die so genannte „Hammeisgasse“, das 1965/66 noch existierende Gerichtsgefängnis von 1905, das für seine finsternen, engen und schmutzigen Zellen verrufen war, und schwenkt dann langsam in den hellen neuen Saal hinein, während aus dem Off eine Stimme Modernität und Ausmaß des neuen Sitzungssaals preist: „Platz für 16 Angeklagte und acht Verteidiger...“ (57:38), ohne der offensichtlichen Ironie der gerade geschilderten Fortschrittsvision inne zu werden. Wie im ersten Teil der Sequenz ist die Kameraarbeit zugunsten dokumentarischer Schlichtheit stark zurückgenommen und durch das diffuse Wintertageslicht entsteht ein weiches Bild in hellen und dunklen Grautönen. Dieser Neutralität entsprechen Kleidung und professionelle Ausdrucksweise des jungen Architekten, der mit seinem Besucher Fritz Bauer ins Bild kommt. Über einen „Schaldeckel“, der eine bessere Akustik gewähre und zugleich der besseren Ausleuchtung des Präsidiumstisches diene, gerät er ins Schwärmen, Verbesserung der Justiz ist für ihn gleichbedeutend mit Optimierung der Justizarchitektur. Fritz Bauer hält dieser Versachlichung (und Wucherung) des Gerichts entgegen:

Na, sagen Sie mal, können Sie sich denken, dass wir eines Tages mal einen *round table* machen, wo der Staatsanwalt und der Verteidiger und der Angeklagte und das Gericht um den Tisch herumsitzen und gemeinschaftlich um die Wahrheit kämpfen, und um das, was wir Recht nennen. (58:03)

Wiederum ist der Richtertisch Leitmotiv einer Reflexion auf das Recht, und diesmal steht seine runde Platte für den Gedanken des Rechts im emphatischen Sinne. Miriam Hansen<sup>51</sup> hat darauf hingewiesen, dass *Abschied von gestern* durch die Verwendung zweier räumlicher Tropen, der geradlinigen Bewegung im geographischen Raum, die der Flucht entspreche, und der kreisförmigen Bewegung als Metapher von Heimat bzw. der Sehnsucht nach Heimkehr, strukturiert sei. Auch Bauers anti-realistisches Motiv, das auf Verbesserung der Zustände, auf ein Sein-Sollen statt eines So-Seins dringt, verknüpft die ersehnte Utopie mit der ungerichteten, nicht-hierarchisierenden Kreisform und opponiert auf diese Weise gegen einen blind optimistisch vorwärts drängenden Fortschrittsglauben. Für die Rechtssemantik ist das geradezu ketzerisch. Für sie sind der geradlinige Blick des Richters und die im Saal herrschende perspektivische Ordnung des Saales Garanten der juristischen Wahrheit, denn das „wahre Sein“ eines Gegenstandes „wird erst durch den geraden Blick enthüllt, denn der gerade Blick ist der gerechte Blick; der schiefe, der krumme, der gebrochene Blick – sie alle gehören in den Vorraum der Gerechtigkeit und warten darauf, selbst zum Objekt des geraden Blicks zu werden“.<sup>52</sup> Dass der gerade Blick nichts mit Gerechtigkeit zu tun hat, wurde in der Eröffnungssequenz klar. In dem Moment, wo der Amtsrichter zur Sache ermittelt, verdinglicht er auch Anita. „Nun legen Sie die Hände hier ruhig auf den Tisch und seien Sie ganz ruhig“ (03:43). Ihrer Sprache beraubt, ist sie als Schuldige schon bezeich-

<sup>51</sup> Hansen (1986), 207.

<sup>52</sup> Seibert (1996), 172.

net.<sup>53</sup> Scheinbar zugewandt, benutzt er Sprechweise, Tonfall und Diskurs aller Fürsorgeberechtigten: von oben herab. Zugleich zwingt er Anita, sich bzw. ihre Hände auszuliefern, denn der Richtertisch gehört zu seinem Hoheitsbereich.<sup>54</sup> Auch die Kamera scheint dieser Aufforderung zu gehorchen, sie verweilt so lange auf den Händen, dass das Bild seinerseits zu sprechen beginnt. Ununterscheidbar wird, ob die Kamera die Hände der Angeklagten, die Hände der Darstellerin, ein Paar Hände schlechthin, die für alle Hände stehen können, oder die symbolische Bedeutung von Händen abbildet. Hier wird durch die leicht gespreizten Finger die Geste der segnenden Hände der Kohanim angedeutet. In der Wahrnehmung gewinnt die Einstellung eine neue räumliche Qualität: Aus der Diegese, durch die Handlung motiviert, wird sie zum Zeichen, dessen Nebenvalenzen<sup>55</sup> nur im extrafilmischen Erinnerungsraum des Zuschauers existieren.



Abb. 6a und 6b: Hände auf dem Tisch

Im Verlauf des Dialogs, der sich zwischen dem Richter und der jungen Angeklagten entspinnt, wird deutlich, dass nicht nur das Raumarrangement die beiden trennt, sondern die unterschiedlichen Lebensgeschichten und sprachlichen Ausdrucksweisen geographisch unvermittelt nebeneinander stehen. Anita hat ihre verfolgte und zurückgekehrte Familie „dort“ verlassen, sie ist aus plötzlicher Angst „in die Westzone“ gegangen, hat kein Westabitur, fror in Braunschweig und handelte „gefühlsmäßig“. Aus der Sicht des Richters ist sie ohne Schulabschluss „herübergekommen“, ist gewissenlos, nachlässig und ein typischer Wirtschaftsflüchtling. Deutungshoheit auf ihren Lebenslauf wie auf die deutsche Teilung besitzt der Bundesbürger. Indem er sich nach ihrer Herkunft erkundigt, wird die räumliche Koexistenz noch um die zeitliche Dimension erweitert. Da Töne und Bilder aber auf die Gegenwart des Prozesses und den konkreten Gerichtssaal beschränkt bleiben, also in dieser Sequenz weder Flashbacks noch assoziative Montage benutzt werden, kommt neben der visuellen Raumgestaltung dem Sprachraum besonderes Gewicht zu. Zu Beginn der Vernehmung wird Anita eine sprachliche Unaufrichtigkeit, bzw. Inauthentizität zur Last gelegt, ja die Feststellung, sie

<sup>53</sup> Vgl. Vismann (2004), 15.

<sup>54</sup> Die unerlaubte Berührung einer richterlichen Tischplatte kann als Transgression geahndet werden. Seibert (1996), 162.

<sup>55</sup> Kluge (1983), 49.

spreche nicht „so“, obwohl ihre Eltern in der Nähe von Leipzig wohnten, wird von missbilligendem Kopfschütteln begleitet. Was für Theater wie Film konstitutiv ist, nämlich der ästhetische und damit gleichberechtigte Umgang mit Schein und Wirklichkeit, fällt vor Gericht unter das ethische Verdikt von wahr oder unwahr, Recht und Unrecht, Authentizität versus Unaufrichtigkeit.<sup>56</sup> An der Sprache die Herkunft nicht erkennen lassen, heißt nichts anderes, als diese zu verschleiern. Damit werden aber schon die Fragen zur Person zum Verhör. Zugleich werden das seit Jahrzehnten verdrängte Wissen um die Shoah sowie die ungerührte Schamlosigkeit der Justiz fest verankert, und zwar an der Stelle im Film, an der als einziger ausgesprochen wird, dass Anita Jüdin ist. „Richter: Sie behaupten nach Aktenlage, Ihre Großeltern seien 1938 geschädigt worden. Anita: Ja. Richter: Sie sind also Jüdin.“ (02:19) Die gestellte Frage erwidert Anita mit militärischem „Jawohl“. Damit hat sich der Richter nicht nur vom Ermittler zum Ankläger gewandelt, sondern in die Funktion des Befehlenden begeben, und Anita ist vom kooperativen Rollen-Ich der Gegenwart zur Unterlegenen im Sprachraum der Vergangenheit geraten, als die Enthüllung jüdischer Identität lebensgefährlich war, und dennoch den Mördern geantwortet werden musste. Zwischen beider Lebenswelten liegt eine Kluft, die sich, sobald sie in der Gegenwart versprachlicht wird, noch vertieft. So wird Anitas Flucht als unpolitisch und kalkulierend diffamiert, sie habe sich „hier“ bessere Chancen ausgerechnet. Im Zusammenhang mit dem Thema Enteignung, Entschädigung und Rückerstattung projiziert der Richter uneingelöste Versprechen des bundesdeutschen Rechtsstaats als Forderungen auf die Angeklagte. Den Opfern widerfährt in der Begegnung mit der bundesdeutschen Justiz keine Gerechtigkeit, „nach der Lebenserfahrung“ wird Recht gesprochen, es klingt, als zitiere der Jurist „das gesunde Volksempfinden“, während zugleich die andauernde Aufteilung des sinnlichen Raumes im Prozess um eine entwendete Strickjacke sichtbar und hörbar wird. Wie in seinem ersten Film *Brutalität in Stein* (1961) stellt Kluge die Gegenwart der Vergangenheit dar, nur ist er der Gewalt nicht mehr allein in der Monumentalarchitektur auf der Spur, sondern auch in der verfestigten Form der Sprache.

#### IV. Schlussbemerkung

Auf der Leinwand sowenig wie auf dem Richtertisch können Schuld oder Motiv als unmittelbar sichtbare fixiert werden und der materielle Aspekt des Raumes weicht zugunsten des imaginierten. Je länger der Blick der Kamera auf Anitas liegenden Händen ruht, desto deutlicher hebt sich die Umgebung der Hände, die stark gemaserte Tischplatte, von ihnen ab.<sup>57</sup> Dieser nun auch im Visuellen eingelöste Bezug auf einen der großen Gerichtsfilm, *M.* von Fritz Lang, gehört in den Bereich der intrafilmischen Erinnerung. Der gesuchte Kindermörder, gespielt von Peter Lorre, eigentlich Ladislav Loewenstein, wird unter anderem deshalb überführt, weil er einen handschriftlichen

<sup>56</sup> Der Angeklagte muss seine Rolle „echt“ spielen, nämlich so, „dass man sie ihm abnimmt“ – Schild (2006), 169.

<sup>57</sup> Während die Hände ihrerseits eine eigene Sprache sprechen: Fritz Bauers Gesten (Abb. 3a und 3b) finden sich sowohl bei Anita G. (Abb. 6a), als auch beim Richter wieder (Abb. 2b).

Bekennnerbrief an die Presse auf der hölzernen Fensterbank seines Zimmers verfasst hat. Die angstvoll rollenden Augen des kranken M. aber sind in den verächtlich rollenden Augen des Richters noch immer Signet des Mörders. Ästhetische Erfahrung des Films findet im kollektiven Erinnerungsraum und im Kopf des Zuschauers statt. Über Anklänge, Assoziationen, Ähnlichkeiten, Störungen, Verwerfungen, Versprecher kommt das Nichtverfilmte vielleicht als evozierter Gegenfilm doch zu seinem Recht.<sup>58</sup> Nicht mehr Anita G. stünde dann als Angeklagte an der Stelle des Mörders, und das Plädoyer für Menschlichkeit, das immer der Dichter hält, verließ den ästhetischen Raum.<sup>59</sup> So deutet sich im Geschichtsraum der Filmgeschichte eine Ahnung von Hoffnung auf eine andere Geschichte an. Da Geschichte nicht ungeschehen zu machen ist, ist umso eher aufzuzeichnen oder darzustellen, wo und warum etwas anders sein könnte. Dazu gehören ebenso die kritische Reflexion auf das, was ist, wie die Möglichkeit einer ganz anderen Geschichte der Anita Grün. Fritz Bauers wirkliche Lebensgeschichte, die Geschichte seiner Flucht und seiner Remigration, wird von der verfilmten Geschichte der fliehenden Anita G., die eine Generation jünger ist als er, gespiegelt. Wie der Generalstaatsanwalt imaginiert Anita G. Orte, an denen die Geschichte einen anderen Verlauf nehmen könnte. Sie zögert aber auch nicht, scheinbar unerreichbare Orte wirklich aufzusuchen. So wie sie setzt auch Bauer dem Bestehenden die Möglichkeiten entgegen, die es birgt oder zumindest bergen könnte, und damit wird die Grenze zwischen ästhetischer Erfahrung und ethischem Begehren durchlässig. „Ich wollte deutlich machen, daß es nicht nur den utopischen Sinn der Anita gibt, sondern auch Menschen, die von dieser Utopie etwas verstehen, sozusagen berufsmäßig.“<sup>60</sup> Zwar hinkt die deutsche Sprache der Vorstellung eines *round table* in der Justiz hinterher, doch mit dem Wort ist die Utopie, die nicht mehr nur Nicht-Ort wäre, bereits auf der Leinwand. Auch wenn es den Tisch noch nicht gibt, es gibt seine Idee.

## Filmographie

Godard, Jean-Luc (1959): *A bout de souffle*. Frankreich.

Kluge, Alexander/Peter Schamoni (1961): *Brutalität in Stein*. Bundesrepublik Deutschland. In:

Alexander Kluge (2007): *Sämtliche Kinofilme*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins.

Kluge, Alexander (1966): *Abschied von gestern (Anita G.)*. Bundesrepublik Deutschland 1965/66. In:

Alexander Kluge (2007): *Sämtliche Kinofilme*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins.

Lang, Fritz (1931): *M*. Deutschland.

Murnau, Friedrich Wilhelm (1922): *Nosferatu*. Deutschland.

——— (1925/26): *Faust*. Deutschland.

Staudte, Wolfgang (1951): *Der Untertan*. Deutsche Demokratische Republik.

<sup>58</sup> Kluge arbeitet mit dieser „indirekte[n] Methode, bei der das, was nachher im Kopf vorgestellt werden soll, niemals direkt abgebildet wird.“ Kluge (1966), 491.

<sup>59</sup> Der Dichter Rudolf Blümner spielt in Langs *M*. den Verteidiger. Anita, die ohne Verteidiger war, plädiert selber in der imaginären Sequenz des Filmes für konkrete Menschenrechte: „Nach einem Streit wieder gut Freund sein, die faulen Eier, die einem angeworfen werden, nicht übelnehmen, auch angesichts einer strähnigen Hausfrau und eines stocktauben Greises die Menschenwürde hochhalten...“ (44:12), indem sie den Dichter Jean Cayrol zitiert.

<sup>60</sup> Kluge (1966), 487.

## Bibliographie

- Aumont, Jacques (2006): *Le cinéma et la mise en scène*. Paris: Armand Colin.
- Baumgart, Reinhard (1966): Unmenschlichkeit beschreiben. Überarbeitete Fassung. In: *Literatur für Zeitgenossen. Essays*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 12-36.
- Beller, Hans (1999): Aspekte der Filmmontage. Eine Art Einführung. In: Ders. (Hg.): *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. München: TR-Verlagsunion, 9-31.
- Benjamin, Walter (1991a): *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels. Gesammelte Schriften I.I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1991b): *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften V.I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bienert, Andreas A. (1996): *Gefängnis als Bedeutungsträger. Ikonologische Studie zur Geschichte der Strafbauarchitektur*. Frankfurt a.M. u.a.: Lang.
- Brumlik, Micha (2003): *Essay. Im Hause des Henkers. Zum 100. Geburtstag von Fritz Bauer*. Fritz-Bauer-Institut. URL: [http://www.fritz-bauer-institut.de/texte/essay/07-03\\_brumlik.htm](http://www.fritz-bauer-institut.de/texte/essay/07-03_brumlik.htm).
- Diehl, Paula/Henning Grunwald/Thomas Scheffer/Christoph Wulf (2006): Einleitung. In: *Performanz des Rechts. Inszenierung und Diskurs. Paragrana 15/1*, 9-21.
- Dost, Michael/Florian Hopf/Alexander Kluge (1973): *Filmwirtschaft in der BRD und in Europa, Götterdämmerung in Raten*. München: Hanser.
- Eder, Klaus/Alexander Kluge (1980): *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*. München: Hanser.
- Fischer-Lichte, Erika (1998): Auf dem Wege zu einer performativen Kultur. In: *Kulturen des Performativen. Paragrana 7/1*, 13-29.
- (2000): Theatralität und Inszenierung. In: Erika Fischer-Lichte/Isabel Pflug (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen/Basel: Francke, 11-27.
- Foucault, Michel (1976): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen übers. von Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gardies, André (1993): *L'espace au cinéma*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Hansen, Miriam (1984): Alexander Kluge. Crossings between Film, Literature, Critical Theory. In: Sigrid Bauschinger (Hg.): *Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film*. Bern/München: Francke, 169-196.
- (1986): Space of History, Language of Time – Kluge's *Yesterday Girl* (1966). In: Eric Rentschler (Hg.): *German Film and Literature – Adaptions and Transformations*. New York/London: Methuen, 193-216.
- Johnston, Norman (2000): *Forms of Constraint. A History of Prison Architecture*. Urbana: U of Illinois P.
- Kafka, Franz (1998/1936): Gibs auf. In: Ders.: *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen. Aphorismen aus dem Nachlaß (= Gesammelte Werke*. Taschenbuchausgabe in 8 Bänden, Bd. 5). Hg. von Max Brod. Frankfurt a.M.: Fischer, 87.
- Kluge, Alexander (1962): Anita G. In: Ders.: *Lebensläufe*. Stuttgart: Goverts, 85-102.
- (1962): *Lebensläufe*. Stuttgart: Goverts.
- (o.J. [1966]): *Abschied von gestern – Protokoll*. Protokolliert nach dem Original des Films von Enno Patalas. Frankfurt a.M.: Filmkritik.
- (1981): Anita G.: Die Flucht. In: Ders.: *Der Pädagoge aus Klopau und andere Geschichten*. Lizenzausgabe für die DDR. Berlin: Verlag Volk und Welt, 5-23.
- (1983) (Hg.): *Bestandsaufnahme. Utopie Film. Zwanzig Jahre neuer deutscher Film*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins.
- (2002): *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. Hg. von Christian Schulte. Berlin: Vorwerk 8.
- (2003): *Die Lücke, die der Teufel läßt*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Kluge, Alexander/Frieda Grafe/Enno Patalas (1966): Tribüne des Jungen Deutschen Films. Alexander Kluge. In: *Filmkritik* 9, 487-491.
- Kluge, Alexander/Martin Weinmann (2007): *Filmalbum*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins.
- Lewandowski, Rainer (1980): *Die Filme von Alexander Kluge*. Hildesheim: Olms.
- Monaco, James (1980): *Film verstehen. Kunst Technik Sprache Geschichte und Theorie des Films*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Patalas, Enno (1966): Abschied von gestern (Anita G.). In: *Filmkritik* 11, 623-625.
- Plantinga, Carl (1999): The Scene of Empathie and the Human Face on Film. In: Ders./Greg M. Smith: *Passionate views*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 239-256.
- Rancière, Jacques (2006): Schiller und das ästhetische Versprechen. Aus dem Französischen übers. von Susanne Marten. In: *Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf die Bühne? Recherchen* 34. Berlin: Theater der Zeit, 39-55.
- Reitz, Edgar (1995): *Bilder in Bewegung. Essays. Gespräche zum Kino*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Rohmer, Eric (1980): *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll*. Aus dem Französischen übers. von Frieda Grafe und Enno Patalas. München: Hanser.
- Rohmer, Eric (2000/1977): *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Schild, Wolfgang (2006): Modernes Recht als Inszenierung von Nicht-Inszenierung. In: *Performanz des Rechts. Inszenierung und Diskurs. Paragrana* 15/1, 167-173.
- Schwarte, Ludger (2006): Angemessenes Recht – gerechter Zufall: Modelle rechtlicher Performanz. In: *Performanz des Rechts. Inszenierung und Diskurs. Paragrana* 15/1, 135-151.
- Seibert, Thomas-Michael (1996): *Zeichen, Prozesse. Grenzgänge zur Semiotik des Rechts*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Simple, Janet (1993): *Bentham's Prison. A Study of the Panopticon Penitentiary*. Oxford: Clarendon Press.
- Vismann, Cornelia (2004): Schuld ist das Ding. In: Rüdiger Campe/Michael Niehaus (Hg.): *Gesetz. Ironie. Festschrift für Manfred Schneider*. Heidelberg: Synchron Verlag, 11-22.
- (2006): Bloß kein Theater! ... Im Gericht. In: *Performanz des Rechts. Inszenierung und Diskurs. Paragrana* 15/1, 189-195.

**Zitierempfehlung:**

Susanne Marten: „Leinwand und Richtertisch. Räumlichkeit und Theatralität im Film und vor Gericht in Alexander Kluges *Abschied von gestern (Anita G.)*. Zuerst veröffentlicht in Jörg Dünne / Sabine Friedrich / Kirsten Kramer (Hrsg.): *Theatralität und Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2009, S. 175-194.