

Zeit – Rassismus – Narrativ

Der Film der Stunde

1 Berlin-Harlem von Lothar Lambert im Panorama der 66. Berlinale

Warum sollte man einen Spielfilm von **1974** aus dem längst vergangenen West-Berlin sehen? Retro nennt sich die Reihe im Panorama der 66. Berlinale, mit der 30 Jahre Teddy Award gefeiert werden. Wieland Speck ist der umtriebige Kurator des Panorama-Programms. 1974 gab es also den Teddy Award noch gar nicht. So wurde denn *1 Berlin-Harlem* auch nicht auf der Berlinale, sondern während der Hamburger Kinotage im unabhängigen Programm kino Abaton mit Nähe zum Audimax der Universität uraufgeführt. Bei der Sexszene im Strandbad Wannsee verließen allerdings Teile des Publikums fluchtartig das Kino, wie sich Lothar Lambert am Dienstag im Kino International kurz erinnerte. Der aus Kostengründen in Schwarz-Weiß gedrehte Film kann mittlerweile auf eine „bunte Vergangenheit“ zurückblicken.



Der Schlussapplaus fiel am Dienstagabend herzlich, fast stürmisch aus. *1 Berlin-Harlem* trifft heute den Nerv der Zeit! Vor zwei Jahren oder gar nur einem hätte das Publikum den Film mit weniger aktuellen Bezugsmöglichkeiten gesehen. Der tägliche **Rassismus** und Nationalismus der AfD und ihrer Sympathisanten haben die Wahrnehmung verändert. Lamberts sexismus- und rassismuskritischer Film über einen afroamerikanischen Programmierer bei Siemens und ehemaligen GI in Berlin legt Sprech- und Handlungsweisen offen, die seit geraumer Zeit im öffentlichen Diskurs gespenstisch wiederkehren. Es sind die Sprachmuster des Rassismus, die daher geplappert werden, als gelte es Wahrheiten zu verkünden. Lothar Lambert und Wolfram Zobus lassen die Dialoge wiederholt auf entlarvende Weise ins Absurde kippen.



Zwischentitel und das eröffnende Zitat „I am the man/I suffered/I was there - whitman“ von Walt Whitman aus dem *The Song of Myself* strukturieren die Erzählung von John (Conrad Jennings) in Berlin. Auf die Anknüpfung an das umfangreiche Gedicht *Song of Myself* wird zurückzukommen sein, weil es durchaus mit der programmatischen Selbsterzählung des Films korrespondiert. Zwischentitel wie „True love conquers all“, „Yesterday man“, „The German way of life“, „Strangers in the night“, „Off limits“, „Gentleman’s agreement“, „In the ghetto“, „The misunderstanding“, „The beauty and the beast“, „Law and order“, „On the road again“, „Accidents will happen“ und schließlich „No

way out“ spielen in zum Teil ironischer Weise auf Redensarten und Popsongs an. So wird unter anderem Elvis Presleys Song „In the ghetto“ von 1968 zitiert, um eine besondere Club-Szene mit Erotikshow zu inszenieren.



Johns **Geschichte** wird zwar chronologisch mit scharfen Schnitten erzählt. Doch die Erzählung selbst wird durch eine offene, experimentelle Produktionsweise durchbrochen, so dass eine Multiperspektivierung entsteht. John erzählt nicht nur von sich selbst und der Stadt ebenso wie den Menschen und Milieus, vielmehr bricht sich die Erzählung auch in Szenen von der Produktionspraxis des Films selbst. Der Spielfilm wird zu einem über das Filmemachen und die Konventionen des Kinos. So konnte Lothar Lambert durch mancherlei Zufälle Rainer Werner Fassbinder und Ingrid Caven für eine kurze Szene vor dem Zoo Palast während der Berlinale vom 21. Juni bis 2. Juli 1974 gewinnen.



Die **Multiperspektivierung** der Geschichte von John wird visuell nicht zuletzt mit eher ungewöhnlichen Kameraeinstellungen (Kamera: Reza Dabui, Skip Norman) erzeugt. Um die Berlinale Plakate und die Fassade des damaligen zentralen Berlinale-Kinos Zoo Palast ins Bild zu bekommen, wird eine starke Untersicht gewählt. Das Medium Kino wird so selbst fast übermächtig ins Bild gerückt. Fassbinder zeigte auf der 24. Berlinale seine legendäre überlange Verfilmung von Theodor Fontanes Erzählung *Effi Briest* mit Hanna Schygulla unter dem ebenso programmatischen wie mit Theorieanspruch aufgeladenen Titel *Fontane Effi Briest oder Viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und ihren Bedürfnissen und trotzdem das herrschende System in ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten und es somit festigen und durchaus bestätigen.*

Ein respektlos realistischer Ausflug in die bestürzende Welt gesellschaftlicher Minderheiten.
(Frankfurter Rundschau)

1 Berlin-Harlem

Buch und Regie: Lothar Lambert und Wolfram Zibus. Kamera: Reza Dabui und Skip Norman. Musik: Bob Burrows und Jan Berger.



Mit Brigitte Mira, R. W. Fassbinder, Claudia Barry, Ortrud Beginnen, Evelyn Künneke, Peter Chatel, Alexander McDonald, Hansi Jochmann, Günther Kaufmann, Y Sa Lo, Vera Müller, Ilse Trautschold, C. Maiden, T. Brown, Ingrid Caven, Dietmar Kracht u. Conrad Jennings als John.

Ab 23. Oktober im Filmkunst 66

In der Sequenz „On the road again“ bricht die **Filmproduktionsszene** vor dem Kino im Spielfilm in mehrfacher Weise auf. Denn sie setzt in Szene, was bei der Entstehung von *1 Berlin-Harlem* auf andere Weise verhandelt wurde, als es bei Fassbinders Produktionen eine Rolle spielte. Der Regisseur (Fassbinder) und seine Hauptdarstellerin (Caven) suchen einen Schauspieler für ihren nächsten Film. Sie sprechen John vor dem Zoo Palast an. Während John arbeitslos geworden ist und kein Einkommen hat, soll er nun für den Regisseur aus politischem Engagement und ohne Bezahlung im Film mitspielen. John

wendet sich ab, woraufhin der Regisseur ihm seine Adresse und eine Kinokarte für seinen Film aufdrängt. Als John aus dem Bild ist, sagt der Regisseur: „Ziemlich kaputter Typ, was?“ Sie antwortet: „Ja, aber er sieht halt gut aus.“



Mit der szenisch und personellen **Verquickung** von Respektlosigkeit, (Selbst-)Ausbeutung, linkem politischem Aktivismus und Rassismus des Kinos bzw. der Filmbranche wird in der Szene offengelegt und reflektiert, was der Film unterlaufen will. Die einzige Möglichkeit, dem Paradox der mit geringem Budget geförderten Filmproduktion nicht zu verfallen, war, es als Szene vorzuspielen. Das „herrschende System“, wie es bei Fassbinders Berlinale-Film im Titel vorkommt und kritisiert wird, sollte auch bei Lambert und Zobus beleuchtet und kritisiert werden. Denn das „herrschende System“ artikuliert sich in jenen Praktiken und Diskursen, die John einerseits als „kaputte(n) Typ“ und andererseits als verwertbaren, gutaussehenden Afroamerikaner vereinnahmen.



Rainer Werner Fassbinders kollektive Filmproduktionen generierten nicht nur prekäre soziale Verhältnisse, sie ließen sich um 1974 insbesondere in West-Berlin in einer literarisch, kulturellen Konstellation unter dem Titel **Theorie** in andere Filmprojekte übertragen. Die Theorie-Literatur, die mit Aplomb bei der Fontane-Verfilmung die Knappheit des Filmtitels selbst durchkreuzt, generiert in den 70er Jahren unterschiedliche Erzählweisen, um sich von den Modi einer kruden und simplifizierenden Geschichtlichkeit zu lösen. Die hohe Normativität der Kinoerzählung wird bei Fassbinder nicht nur durch die Überlänge von 140 Minuten in einer geradezu aktionslosen Erzählung mit extrem langen Kameraeinstellungen aufgesprengt, sie wird auch bei Lothar Lamberts *1 Berlin-Harlem*, 100 min., mit einer montageartigen Erzählweise gegen den Strich gebürstet.



Die **Produktionspraktiken** des Kinos wie beispielsweise in der Rekrutierung der Besetzung werden bei *1 Berlin-Harlem* selbst zur Filmhandlung. Deshalb nimmt die Szene vor dem Zoo Palast eine Scharnierfunktion ein. Die dem Kino eigene Faszination durch die Namen der Stars als Mitwirkende, die aktuell in den Berichten von der Berlinale unablässig reproduziert wird, schimmert in der Zoo-Palast-Szene mit Reiner Werner Fassbinder und Ingrid Caven durch. Unterdessen entspringt sie einer Kommunikationspraxis, die für Filme fast noch wichtiger als ein Millionen-Budget ist. Während der geradezu brillante Conrad Jennings, der nur diesen einen Film überhaupt drehte, quasi aus dem Bild rutscht, geraten die Stars in den Fokus. So funktioniert Kino.



Eine weitere Ebene der Produktionspraxis sind die zahlreichen **Nacktszenen**, die heute eher den Charme eines Retros der Siebziger Jahre versprühen, 1974 indessen die Wahrnehmungsgewohnheiten aus Fernsehen und Kinofilm durchbrachen. Dass in der noch 1982 beim Filmfest in Toronto skandalisierten und zensierten Szene im Strandbad Wannsee ein Dildo statt eines „echten, errigierten“ Penis nach den Produktionspraktiken des Kinos zum Einsatz gekommen sein und was das heißen könnte, wurde nicht einmal als Möglichkeit diskutiert.i.[1] Die Selbsttäuschung der Wahrnehmungssensoren funktionierte vielmehr bruchlos. Auf diese Weise wurde Theorie zu einer Praxis, die eben nicht nur „das bürgerliche Copyright“ zerschlug, wie es Philipp Felsch in seiner höchst erfolgreichen Erzählung vom Merve Verlag formuliert.ii.[2] Die „Zerschlagung des bürgerlichen Copyrights“ zielte vielmehr auf genau jene normierten Wahrnehmungsweisen, die heute nicht nur bei der AfD auf dramatische Weise wiederkehren.



1 *Berlin-Harlem* funktioniert nach dem Verfahren der **Collage**, die nach der Chronologie des Films eine Selbsterzählung generiert. Sie kombiniert durch den Schnitt, Auswahl und Montage, was aus separierten Gesellschaftserzählungen und -schichten herausgeschnitten wird. So gibt es in dem Film mehrere sehr unterschiedliche Narrative von farbigen Männern und Frauen wie dem Programmierer, dem GI, dem Musicalstar, dem Black Panther-Aktivisten, dem Flüchtling aus Mosambik, dem Darsteller in der Erotikshow etc. Durch die filmische Montage einer Vielzahl unterschiedlicher Wahrnehmungs- und Identitätskonstruktionen wird gerade ein geschlossenes Bild vom farbigen Mann als Stereotyp unterwandert. In ganz ähnlicher Weise werden unterschiedliche Genre wie Liebesfilm, Krimi, Musical etc. kombiniert. Die Zwischentitel unterbrechen und verketteten als Erzähltechnik aus dem Stummfilm die verschiedenen Narrative.



Walt Whitmans Gedichtzyklus *The Song of Myself* wurde 1855 zunächst ohne Zwischentitel als *Leaves of Grasses* veröffentlicht. In späteren Editionen lässt sich durch Sequenzierung und Einfügung der Zwischentitel eine Erzähltechnik zur Herstellung einer **Selbsterzählung** beobachten. „Myself“, „Leaves of Grass“, „Heroes“ und „Infinity“ werden zum *The Song of Myself* zusammengestellt. Die Selbsterzählung wird von Walt Whitman in einer bedenkenswerten Kombinatorik insofern entfaltet, als sich das Selbst nur über eine Kameradschaft – „The great Camerado“ – mit einem anderen herstellt. Denn bereits das „Myself“ feiert sich allein durch die Teilhabe eines Du. Bei Whitman überschneiden sich in der Anfangssequenz Subjekt, Du, materialistische Natur (atom), Spiritualität (soul) und Naturwahrnehmung (spear of summer grass).

I CELEBRATE myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you.
I loaf and invite my soul,
I lean and loaf at my ease observing a spear of summer grass.ⁱⁱⁱ[\[3\]](#)



Der existentialistische **Kommunismus** der homoerotischen Kameradschaft bei Walt Whitman – „For every atom belonging to me as good belongs to you“ – wird geradezu unhintergebar als Lied und Erzählung von sich selbst angestimmt. Der Wunsch nach kommunistischer Kameradschaft wird im „great Camerado, the lover true for whom I pine“ personalisiert und aufgeschoben. Dabei ist es in der Schlusspassage vor allem die Wunschformulierung – *pine* schmachten, verzehren, sehnen, verlangen – nach einem Herrn/Gott (Lord), Kameraden (Camerado) und Geliebten (lover) im Tod, die den Kommunismus ins Jenseits versetzt. Die Selbsterzählung wird auf diese Weise allererst möglich, weil sie die Existenz – „I am the man/I suffered/I was there“ – ins Jenseits verlängert und allererst dort auf Wunscherfüllung hoffen darf. Das Lied vom Selbst, das zunächst mit *Leaves of Grasses* als Naturlyrik angestimmt, gerahmt wird, ist auch ein unmögliches, weil das Dagewesensein wohl behauptet werden kann, die Wunscherfüllung indessen ins Jenseits verschoben oder, wenn man will, transzendiert wird.



Die Geschichte von John in Berlin wird ebenfalls als eine unmögliche erzählt. In immer wieder neuen Konstellationen wird John auf **Identitäten** verpflichtet, die ihn verfehlen müssen. Die Figur des John driftet zwischen Familienvater, Sexgott, Schwulen und Hetero, Kriminellen und ingenüösen Programmierer, Freund und Vergewaltiger hin und her. John gelingt es im Film gerade nicht, eine Identität als Homosexueller oder was auch immer anzunehmen, weil die Zuschreibungen ihn immer schon verfehlen müssen. Doch anders als bei Walt Whitman formuliert sich John nicht über ein Du, „the great Comerado“ und sein Begehren, sondern über das, was er nicht will. Er muss West-Berlin nicht nur verlassen, weil er aus Notwehr und Versehen einen übergriffigen Anwalt umgebracht hat, vielmehr werden die Forderungen nach einer Identität – „No way out“ – so stark, dass er nur noch fliehen will.



Vorführung von *1 Berlin-Harlem* im Museum of Modern Art, New York, 2013

Man kann *1 Berlin-Harlem* auch als einen Kommentar auf die **Integrationsdebatte** sehen, die insbesondere von der tiefen Verunsicherung einer europäischen Gesellschaft, damals West-Berlin, erzählt. Darauf verpflichtet eine Identität als Europäer bzw. Deutsche etc. zu finden, fliehen ganze Formationen davor, auch nur ein wünschenswertes Du zu formulieren. Integriert werden sollen Menschen auf der Flucht insbesondere, weil die europäische Integration beispielsweise einiger östlicher Staaten, aber nicht allein, nicht gelungen ist. Die Integration wird eingefordert von „den“ Anderen, weil man sich selbst nicht integriert, sondern marginalisiert fühlt. Vor allem aber fehlt in der Integration ein Du, weil es einem geschlossenen Ich bzw. Wir angeglichen werden soll.



Vorführung von *1 Berlin-Harlem* im Museum of Modern Art, New York, 2013

Es gibt kein **Happy End** in *1 Berlin-Harlem*, nur die Flucht. „1 Berlin-Harlem“ funktioniert als imaginäre Konstruktion eines Berliner Bezirkes wie dem ehemaligen 1000 Berlin-Charlottenburg oder 1000 Berlin-Wedding mit Verhältnissen wie in Harlem. In der Küche frühstücken Johns Vermieter, er läuft halbnackt durchs Bild. Tantchen (Brigitte Mira) entsetzt und entzückt: „Wo sind wir denn hier?“ Ihr Mann: „Siehste doch: In Harlem!“ Die Imagination der „eigenen“ Küche als Harlem ist eben so witzig wie falsch. Der Film lebt sozusagen von derartigen Formulierungen, die das Textbuch für besorgte Bürger heute abgeben könnten. Auf diese Weise wird der Film erschreckend aktuell, aber auch witzig, weil er daran erinnert, dass sich bedrohliche sprachliche Formationen wiederholen können und es deshalb möglich ist, gegen sie zu arbeiten.

Torsten Flüh

Gib die erste Bewertung ab

- Currently .0/5 Stars.
- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Tags : [Lothar Lambert](#) . [Berlinale 2016](#) . [Panorama](#) . [Zeit](#) . [Rassismus](#) . [Narrativ](#) . [1974](#) . [Teddy Award](#) . [Zwischentitel](#) . [Walt Whitman](#) . [The Song of Myself](#) . [Myself](#) . [Leaves of Grasses](#) . [Geschichte](#) . [Produktionspraxis](#) . [Multiperspektivierung](#) . [Conrad Jennings](#) . [Rainer Werner Fassbinder](#) . [Ingrid Caven](#) . [Kino](#) . [Theorie](#) . [1 Berlin-Harlem](#) . [Praxis](#) . [Wahrnehmung](#) . [Copyright](#) . [Collage](#) . [Montage](#) . [Spielfilm](#) . [Kommunismus](#) . [Kameradschaft](#) . [Camerado](#) . [Identität](#) . [Integration](#) . [Imagination](#) . [Queer Movie](#)

i[1] Lothar Lambert zog es vor, diese und andere Szenen nicht aus dem Film rauszuschneiden und lud stattdessen zu einer Diskussion ein.

ii[2] Philipp Felsch: Der lange Sommer Theorie. Geschichte einer Revolte 1960 – 1990. München: C.H.Beck, 2015, S. 75.

iii[3] Walt Whitman: The Song of Myself. In: Edmund Clarence Stedman, ed. (1833–1908). An American Anthology, 1787–1900. Boston and New York: Houghton, Mifflin, 1900, S. 221-225. ([Archive.org](#))