

Hart die Brüche, schwach die Verkettungen

Zur Einleitung

»F ilmwissenschaftler sind, wenn man so will, zum Teil Freibeuter, die sich der unterschiedlichsten Methoden oder Fragekategorien bedienen, um diesem vielgestaltigen Phänomen gerecht zu werden – immerhin bestehen Filme aus Bild-, Wort-, Geräusch- und Musikkomponenten. So ist, damit man vor allzu kurzschlüssigen Befunden bewahrt bleibt, nur der Wechsel von Nah- und Fernsicht, von Großaufnahme und Totale, zu empfehlen, und gleichzeitig damit die Wechselperspektivik der Filmkamera auf die Analyse selbst zu übertragen.«¹ Das Freibeutertum der Filmwissenschaftler, das Thomas Koebner hier zumindest teilweise zur Grundlage einer akademischen Disziplin macht, ist freilich eine anspruchsvolle intellektuelle Existenz, denn die »Filmbilder«, die es zu analysieren und zu interpretieren gilt, sind »die Synthese von Bild-, Handlungs-, Wort- und Musikeindrücken, die wie Vektoren zusammen wirken, um eine Resultante zu ergeben«². So meint Freibeutertum letztlich Interdisziplinarität in einer Person, denn der Filmwissenschaftler muss sich im Akt des Lesens der Filmbilder³ bewegen zwischen Wissensformen, die höchst ausdifferenziert sind. Um nur einige zu nennen: Er muss kunsthistorisch informierter Bildanalytiker sein, Ikonologe, literaturwissenschaftlich und poetologisch versierter Analytiker der Sprach- und auch Schriftdimensionen eines Filmes, Rhetoriker, und musikwissenschaftlich gebildeter, genau hörender Interpret der Klangräume, also Akustiker. Kenntnisse der Architekturgeschichte sind von Nutzen wie ein Wissen über Psychologie und Physiognomik zur Interpretation der Schauspielkunst, von kulturhistorischen Kenntnissen und solchen der Technikgeschichte

des Mediums Film gar nicht erst zu reden. Vor allem aber, und das ist das ureigen filmwissenschaftliche Vermögen, vor allem aber muss der Filmwissenschaftler dies alles in seiner medien- und fachspezifischen Terminologie synthetisieren, um dem synästhetischen Charakter des Filmbildes gerecht zu werden. Ähnliches wie für die Mikroanalyse gilt auch für die Makroanalyse, für die filmhistorische Totale. Wie etwa Filmgeschichte gedacht, vor allem geschrieben werden kann, wenn das Fach Filmwissenschaft »bereits in der »genetischen« Ausstattung den Auftrag zu interkulturellen Vergleichen« enthält⁴, ist nicht wenig abhängig von den Diskussionen über die Methodologie innerhalb der Geschichtswissenschaft(en) und von den unterschiedlichen Definitionen der Interkulturalität.

Der ideale Filmwissenschaftler wäre ohne Zweifel Universalist, aber da er das nur selten sein kann, bescheidet er sich mit der abenteuerlichen Wechselperspektivik, dem Freibeutertum, und kreuzt in räuberischer Absicht auf den Ozeanen des Wissens anderer Fächer, auf denen er gelegentlich auch mit heftigen Stürmen rechnen muss, die seinen Kurs beeinflussen und gelegentlich auch die Großwetterlage bestimmen. Wie alle Stürme tragen auch die Namen: Poststrukturalismus, Cultural Turn, Iconic Turn, Gender-Theorie, Digital Age und viele andere. Der filmwissenschaftliche Freibeuter benötigt starke Segel auf seinem Schiff und einen guten Kompass.

Filmwissenschaft basiert unentrinnbar auf der »hermeneutische(n) Interpretation von Filmen«⁵ als vielsinnigen Gebilden. Hermeneutisch zu erfassen ist die »filmische Rede« als »eine eigenständige, in sich geschlossene Einheit, die

Hart die Brüche, schwach die Verkettungen

andere, ursprüngliche ›Sprachen‹ (langages) sich eingliedert, wie die Sprache der Musik, der Akustik, der Architektur, der Fotografie und des Tanzes. Die filmische Rede wird also auch charakterisiert durch ihre kompositorische Struktur. Sie fügt zusammen, was von sich aus nicht unbedingt zusammengehört; sie überzieht die anderen Sprachen mit ihren Artikulationen. Im Prozeß des Redens erzeugt die filmische Rede ihre Sprache (langage), die in sich wiederum andere Sprachen vereinigt.«⁶ Diese Mehrsprachigkeit in einer Sprache, in der filmischen Rede, sei als ein wesentlicher Forschungsgegenstand der Filmwissenschaft bezeichnet. Zur Analyse und Interpretation dieser Mehrsprachigkeit, dieser Konfiguration von unterschiedlichen ästhetischen und kulturellen Zeichen werden Ergebnisse verschiedener Disziplinen herangezogen, wird der Dialog mit anderen Disziplinen gesucht – mit der Philosophie, der Literaturwissenschaft, der Kunstgeschichte, der Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft und der Kulturgeographie⁷. Die Konfiguration von unterschiedlichen Zeichen im Filmbild macht es, neben der interdisziplinären Kontextualisierung filmwissenschaftlicher Fragestellungen, vor allem erforderlich, »die hermeneutische Replikenstruktur auch bei der Analyse von Filmbildern« zugrunde zu legen, also »danach zu fragen, auf welche Fragen die betreffenden Bildlösungen eines Films Antworten sind.«⁸ Diese Rekonstruktion von Fragen zielt zunächst gewiss auf spezifisch filmhistorische und filmästhetische Zusammenhänge, also beispielsweise auf Genres und das Verhältnis von Tradition und innovativer Bildlösung, etwa von genrespezifischen Konflikt- und Standardsituationen⁹. Sie zielt auf Bedingungen der Filmproduktion, etwa Studio-Stile in der Zeit des Classical Hollywood, auf Moralkodizes und entsprechende Darstellungslizenzen des Erlaubten und Untersagten, auf politische Kontrolle der Filmproduktion und auf die Rollengeschichte von Schauspielern/Stars, die ihr Image wahren oder verändern wollen. Die hermeneutische Rekonstruktion von Fragen, auf die filmische Bildlösungen Antworten sind, muss

jedoch über die Filmgeschichte hinausgehen. Dem Medium Film, das durch seine Technologie, seine arbeitsteilige Herstellung, seine Produktionskosten, seine Distribution und sein Angewiesen-Sein auf ein möglichst großes, medial informiertes und gebildetes Publikum stärker an eine avancierte Gesellschaftsstruktur gebunden ist als jede andere Kunstform, ist mit seiner ›Geburt‹ im Jahr 1895 die Frage nach der Modernität geradezu eingeschrieben; durch die Konkurrenz zu den anderen Künsten des 20. Jahrhunderts und im Dialog mit ihnen stellt sich dem Medium, stellt sich im Film immer auch die Frage nach dem ästhetischen Modernismus. Der englische Filmkünstler Peter Greenaway, der experimentell und intermedial arbeitet, hat in Interviews immer wieder ketzerisch vorgebracht, der überwiegende Teil auch der anerkannten Filmkunst, etwa das Werk von Martin Scorsese, befinde sich ästhetisch immer noch auf dem Niveau des realistischen Erzählens von Charles Dickens, sei also unbeeindruckt vom forcierten Modernismus des 20. Jahrhunderts. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, so darf man Greenaway vielleicht fortführen, gäbe es keine Schönbergs, keine Picassos, keine Thomas Pynchons des Films.

Ketzer müssen nicht recht haben, aber gelegentlich schärfen sie die Sicht und ermöglichen zugespitzte Fragen. Die Frage nach dem ästhetischen Modernismus des Films ist eine solche. Ihre Antwort jedoch allein mit Blick auf die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts und des beginnenden 21. Jahrhunderts zu suchen, wäre zu kurz gegriffen. Filmwissenschaft integriert in die hermeneutische Frage nach der ästhetischen Bildlösung als Antwort auf die Frage nach der Modernität des Films eine weitere Frage: die nach der Rezeption, ohne empirisch orientiert zu sein. Filme sind ästhetische Antworten auch auf Fragen der Rezipienten. Das hermeneutische Prinzip fordert, dass sich der Interpret über seine Subjektivität, auch die der lebensweltlichen Erfahrung, selbst aufklärt, also diese – die leibgebundene Subjektivität der Erfahrung in der Moderne – nie verleugnet. Der Rekurs auf lebensweltliche Erfahrung im

hermeneutischen Fragen nach der Frage, auf die filmästhetische Bildlösungen antworten, stellt immer zugleich die Frage nach der Erfahrung des Subjekts in der Moderne.

Reflexion der Erfahrung

Der Konnex von Ästhetik und Erfahrung ist als ein zentraler Zusammenhang der Kritischen Theorie seit Walter Benjamin und Theodor W. Adorno geblieben, auch wenn er unterschiedlich interpretiert wird. Der Literaturwissenschaftler Peter Bürger etwa hat in seiner Studie zu autobiografischen Texten die »aus der Innensicht nachgezeichneten Erfahrungswelten« der Autoren von Michel de Montaigne bis Roland Barthes in eine Konstellation mit »dem Feld moderner Subjektivität« gestellt¹⁰, um nachzuzeichnen, wie das Verschwinden des Subjekts ästhetisch kommuniziert und zur ästhetischen Erfahrung werden kann. Der Philosoph Josef Früchtl hingegen, auch er der Kritischen Theorie verbunden, hat am Beispiel des Films (der Heldenfiguren in den Genres Western, Gangsterfilm und Science-Fiction-Film) eine »Geschichte des Ich als Held der Moderne«¹¹ entworfen, in der das Subjekt vor allem durch Erfahrungen der »Agonalität, Widersprüchlichkeit, Zerrissenheit und Unversöhntheit« bestimmt ist¹², durch Erfahrungen, die, lebensweltlich selbst gemacht, für das die Filme rezipierende Subjekt fatal wären und es auch sind, die aber als ästhetische Erfahrungen zur Reflexion der Erfahrungen selbst führen können.

Allerdings steht fest, dass – dies sei als Einwand akzeptiert – die letzten fünf Jahrzehnte nicht allein zeitgeistig, sondern in ernst zu nehmenden philosophischen, soziologischen, politologischen und vor allem auch in kunsttheoretischen Diskussionen nicht mehr als Ära der Moderne gelten.

Die Herausforderung der Postmoderne

Die Debatte um die Postmoderne setzt mit Macht nach dem Erscheinen von Jean-François Lyotards *La condition postmoderne* (1979) ein und lässt sich, verkürzend, auf den Nenner bringen, dass die Er-

fahrungen der Moderne wie z.B. die von Früchtl genannten der Agonalität, Widersprüchlichkeit, Zerrissenheit und Unversöhntheit nicht mehr, wie in der Moderne, als Negativa erfasst werden, sondern schlicht den Stand der Dinge bestimmen. Sie sind als Chancen zu begreifen und zu nutzen, um gerade die Einheits- und Versöhnungsutopien der Moderne zu dekonstruieren¹³. Als Merkmale der Postmoderne gelten Phänomene wie das Verschwinden der Realität in den Simulacra der Medien, eine damit einhergehende neue Oberflächlichkeit im Goutieren des schönen Scheins, die Affirmation des Artificiellen, ein Verlust an historischer Tiefe und historischem Bewusstsein in einer Kultur der Kopien und des Zitats und vor allem das Schwinden von Erfahrung in der Suche nach momentaner ekstatischer Intensität, nach reinen Erlebnissen¹⁴.

Mit Filmen wie *DIVA* (1981) und *LA LUNE DANS LE CANIVEAU* (Der Mond in der Gosse; 1983) von Jean-Jacques Beineix, *SUBWAY* (1985) von Luc Besson, *ONE FROM THE HEART* (Einer mit Herz; 1982) von Francis Ford Coppola, *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT* (Der Kontrakt des Zeichners; 1982) von Peter Greenaway, *BLADE RUNNER* (1982) von Ridley Scott und *BLUE VELVET* (1986) von David Lynch entstanden in Frankreich, den USA und in England dann innerhalb weniger Jahre Werke, die auch die Diskussion um die Postmoderne im Kino anhand der Phänomene Simulation, Oberflächenreiz einer Ästhetik der Werbung, Künstlichkeit, Kult des Zitats und des Pastiche und neuer medial codierter Erfahrung entfachten¹⁵. Doch schnell wurde auch deutlich, dass die Postmoderne so post nicht war, sondern ihre Ästhetik sich moderner Verfahrensweisen und ästhetischer Ausdrucksformen bediente, sie vielleicht massiert einsetzte, die Moderne damit jedoch nicht hinter sich ließ, zumal neben einer beachtlichen Reihe von als postmodern rezipierten Filme sich weiterhin ein Gros ausmachen ließ, die als modern angesehen wurden. Deshalb formulierte David Bordwell salopp: Es wurde »allzu oft ›postmodern‹ als Antwort angeboten [...], noch bevor irgendjemand eine Frage gestellt hat(te).«¹⁶ Aber einige Fragen

Hart die Brüche, schwach die Verkettungen

wurden unterm Ansturm der Postmoderne immer dringlicher, denn sie waren offenbar zu selten gestellt worden und keineswegs klärend beantwortet: Was ist die Moderne im Film? Ist sie schlicht gegeben durch die Entfaltung des Mediums im 20. Jahrhundert? Was war und ist die Modernität des Films in seinem Jahrhundert?

Das Problem der Modernität des Films

»Der Film hat die Moderne des 20. Jahrhunderts nicht nur festgehalten, sondern zugleich auch geformt; er zeichnet sie nicht nur auf, er zeichnet sie auch aus.«¹⁷ Hier wird eine bedeutsame Situierung des Films in der Moderne vorgenommen, die sich erweitern lässt. Film zeigt das Leben in der Moderne, zeigt die Kultur der Moderne, seit die Brüder Lumière im Jahr 1895 in L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT (Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat) genau dies in einer Einstellung festhielten, die Ankunft eines Zuges, wobei es zu einem Mythos der Filmgeschichte wurde, bei der Vorführung des Filmes sei es zu einem Schock des Publikums gekommen, das die Lokomotive auf sich zufahren sah. Ein langlebiger Mythos, lässt er sich doch auf produktive Weise wiederfinden in Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), in der These, die Schock-Erfahrung sei kennzeichnend für das moderne Leben, und der Film entspreche in seiner Montage-Struktur der Lebensgefahr, der jeder Großstädter sich im Straßenverkehr aussetze¹⁸. Wenn also Film die Moderne festhält – so können wir mit Benjamin sagen, dann hat er sie im Lauf seiner Entwicklung auch nach ästhetischen Modi geformt, die kulturellen, lebensweltlichen Erfahrungen in der Moderne entsprechen. Er hat der Moderne auch sein Bild gegeben.

In der Tat lassen sich vor allem in der Filmtheorie immer wieder Ansätze einer solchen Bestimmung der Modernität des Films finden. Dazu an dieser Stelle nur einige Hinweise. Schon der erste systematische Entwurf einer Theorie des Films, Hugo Münsterbergs *Das Lichtspiel* (1916), führt die im Film, anders als im Theater, gegebene »voll-

ständige Ablösung von der Wirklichkeit«, von der physischen Präsenz, auf »veränderte Erfahrungsformen« der Kultur zurück¹⁹. Münsterberg denkt wohl vor allem an die Veränderung des Weltbildes durch die neuere Wissenschaft und an die Veränderung der Wahrnehmung im technischen Zeitalter. »Raum, Zeit und Kausalität«²⁰ werden in der Hochmoderne um 1916 anders wahrgenommen und anders erlebt, und der Film gestaltet Raum und Zeit entsprechend. Sergei Eisenstein bestimmt erstmals 1924 die Montage, die Kollision von Bildern, als Basis der Filmkunst, weil dieses Verfahren der Dynamik des Lebens und Denkens in der Moderne direkt entstamme²¹. Boris Eichenbaum sieht 1926 den Film überhaupt als eine synkretistische Kunst, die alle Künste tangiere und mit einem Tempo zusammenbringe, das der Kultur unserer Tage entspreche. »Die Stadt in ihrer modernen Form«, so Eichenbaum, braucht eine solche synkretistische Kunst, »und der Film macht dies möglich; er ist »unsere Stadtkunst.«²² Für Béla Balázs sind 1924 »Großaufnahmen [...] das eigenste Gebiet des Films«²³, seine Möglichkeit, Details des Lebens, die alltäglich kaum noch wahrgenommen werden, sinnfällig zu machen. So entspricht für Balázs der Film einer Veränderung in der gegenwärtigen Kultur: ihrer Wandlung von einer begrifflichen zu »einer visuellen Kultur«, in der die Menschen unmittelbare, bildlich-konkrete Erfahrungen anstrebten, die »nicht erst durch das Sieb der Begriffe und Worte filtrierte« werden²⁴. Vor allem aber soll der Film ein modernes Bild des menschlichen Leibes entwerfen, »vom Scheitel bis zur Sohle«, wie er betont, ein Bild – da wird ein Nietzscheanischer Impuls bei Balázs vernehmbar – des »verstümmten, vergessenen, unsichtbar gewordenen leiblichen Menschen.«²⁵ Gerade die Betonung des vermeintlich natürlichen Leibes, nicht des sozial geformten Körpers, in dem der Leib schon fast verschwunden ist, gibt Balázs' Filmtheorie die Kontur eines prekären Modernismus. Film soll nämlich physiognomisch neu formen, was an leiblicher Erfahrung in der Moderne zu verschwinden droht.

Nimmt man all diese Überlegungen, trotz ihrer Unterschiedlichkeit, zusammen, so zielen sie

auf die Erfassung der Modernität des Films nach zwei Seiten: die der Bindung seiner ästhetischen Formen an die Formen der Wahrnehmung und der Erfahrung in der Moderne und die der durch den Film möglichen (positiven) Einwirkung auf Wahrnehmung und Erfahrung der Rezipienten im Sinne einer Schärfung der Wahrnehmung und einer Intensivierung der Erfahrung. Allerdings gibt es in der Filmtheorie, die der Modernität des Mediums nachspürt, auch gewichtige Gegenstimmen, die den Wahrnehmung und Erfahrung manipulierenden Charakter des Massenmediums Film betonen. Für Siegfried Kracauer sind 1927 Filme »der Spiegel der bestehenden Gesellschaft«, des modernen Kapitalismus, und sie »bestätigen in ihrer Gesamtheit das herrschende System«²⁶; sie verklären, idealisieren, zerstreuen, und vor allem schaffen sie Bedürfnisse nach Erfahrungen, denen die moderne Massenkonsum-Kultur den Raum gibt. Ähnlich argumentiert auch Rudolf Arnheim 1937, wenn er ausführt, bereits die Unterhaltungsformen des 19. Jahrhunderts hätten den modernen Massenmenschen schon »deformiert, als sich der Film seiner Sehnsüchte annahm« und nun die »Unterweisung im falschen Sehen«²⁷ ganz technisch fortführte. Die gewiss pessimistischste Version der These des Manipulationscharakters des modernen Massenmediums Film findet sich dann 1947 im (wohl von Adorno verfassten) Kapitel *Kulturindustrie* der *Dialektik der Aufklärung* von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, wo sich die Mechanismen des Hollywoodkinos in den Augen der Autoren schon totalitär ausnehmen: Die Filmindustrie betreibe mit ihrer Politik der Deformation der Sinne, wie der moderne hoch technisierte Kapitalismus, »die Abschaffung des Individuums«²⁸ und damit die Zerstörung des wesentlichen emanzipatorischen Potenzials der Moderne.

Mit der Manipulations-These wird eine dritte Seite der Modernität des Films deutlich: die enge Verklammerung der Illusionstechnik Kino mit der modernen technischen Welt des Kapitalismus und deren Imperativen der Beherrschung. Diese Verklammerung bestimmt eine wesentliche

Entwicklung in der Filmtheorie nach 1968, als die Theorien des Neo-Psychoanalytikers Jacques Lacan, des Marxisten Louis Althusser, des Machttheoretikers Michel Foucault und des Philosophen Jacques Derrida wirksam werden, um die Subjekt-Position des Zuschauers im Kino zu erfassen, genauer: um die technisch-ästhetischen Dispositive zu beschreiben und zu dekonstruieren, die den Kino-Zuschauer ideologisch subjektivieren, also ein Kino-Subjekt schaffen, das sich lustvoll unterwirft²⁹. Diesem radikalen politischen Modernismus gelingt es – so D.N. Rodowick – jedoch nicht, eine ästhetische Praxis zu bestimmen, die seinen kritischen Einsichten entsprechen würde. Auch die Experimente Jean-Luc Godards in den Jahren nach 1968, bevorzugte Objekte der politischen Modernisten um die Zeitschriften *Cahiers du cinéma* und *Cinéthique*³⁰, fanden faktisch außer den politischen Modernisten kein Publikum. Ihre Theorien zielen auf die Dekonstruktion der Verklammerung von Film und Erfahrung der Moderne, weil beide sich zu sehr entsprächen in ihrer Formung durch den Kapitalismus. Es ist nun entscheidend zu sehen, dass der radikale politische Modernismus der 1970er Jahre mit Konzepten der Filmtheorie brechen muss, die zwischen 1945 und 1960 die Modernität des Films in seinem Realismus erkannten. Realismus ist dem avancierten Modernismus (auch dem Postmodernismus) eine antiquierte Darstellungsform. Die beiden Filmtheoretiker, die den Realismus des Films gleichsam zu seiner ontologischen Bestimmung machen, also André Bazin und Siegfried Kracauer, wenden sich ab vom Konzept der Montage, das bei Eisenstein noch die Verklammerung von Filmkunst und Erfahrung der Dynamik der Moderne garantiert. Der Realismus dessen, was die Kamera von der Wirklichkeit, vom Leben in der Moderne zeigt, der soll, wie Bazin 1951 formuliert, unantastbar sein³¹, also nicht als Realismuseffekt qua Montage simuliert werden. Doch Bazins konkrete Bestimmung des filmischen Realismus ist wichtig. Für ihn war der italienische Neorealismus der Nachkriegszeit, vor allem der von Roberto Rossellini, ästhetisch höchst modern in seiner dramaturgi-

Hart die Brüche, schwach die Verkettungen

schen Unbestimmtheit, in seiner Produktion von Leerstellen des Sinns, in seiner Anforderung an den Zuschauer, selbst zu denken, sich ein Gewebe des modernen Lebens selbst zu erschließen, ohne dass ihm die Mittel dazu vor Augen gestellt werden. Das führt den Neorealismus über den klassischen Realismus der Literatur des 19. Jahrhunderts hinaus: »Der Neorealismus verweigert sich per Definition der Analyse der Figuren und ihres Handelns, sei diese politisch, moralisch, psychologisch, logisch, gesellschaftlich oder was auch immer.«³² Der Realität des Neorealismus ist immer auch etwas Unbegreifliches eigen. Man sieht, wie sich hier, 1955, im zunächst antiquiert anmutenden Bestehen auf unantastbarem Realismus etwas höchst Modernes artikuliert, was man vielleicht mit Kafka oder mit dem Nouveau Roman verbindet oder, viel später, mit der Postmoderne. Bazin schreibt dem filmischen (Neo)Realismus die zentrale Problematik der Erfahrung der Moderne ein: die »transzendente Obdachlosigkeit«³³ in einer zerrissenen Totalität des Lebens. Damit wird von dieser Filmkunst dem Zuschauer zugemutet, sich dieser – seiner – Erfahrung zu konfrontieren.

Am Ende der kurzen Spurensuche nach der Bestimmung der Modernität des Mediums Film sei noch ein Blick auf Siegfried Kracauers *Theorie des Films* gestattet, die, im amerikanischen Exil entstanden, 1960 unter dem seltsam anmutenden Titel *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* erschien. Redemption meint Errettung, Wiederherstellung, auch Erlösung. Religiöse, theologische Untertöne, Zwischentöne eines jüdischen Messianismus sind im Text vernehmbar, im Text, der sich vorgenommen hat, »auf das zentralste aller Probleme einzugehen: welchen Wert hat die Erfahrung, die der Film vermittelt?«³⁴ Kracauer will den »Charakterzug moderner Mentalität«, die »Situation des modernen Menschen«³⁵ offen legen, und er bestimmt die Situation als ruinenhaft, trotz aller technischen Perfektion des Lebens. Ruinenhaft, bruchstückhaft ist sie darin, dass die Realität nur mit den Fingerspitzen noch berührt, aber nicht mehr erfahren wird. Dem Film komme es in seinem Realismus zu, die Rui-

nen der Wirklichkeit aus ihrer Vereinzelung, ihrer Unerfahrbarkeit in seiner ästhetischen Verdichtung zu erretten.

Nun ist es vielleicht weniger theorie-immanent, sondern eher mit Blick auf die politischen und kulturellen Veränderungen in den 1960er Jahren verständlich, warum etwa auf das Erlösungs-Pathos der Kracauer'schen Filmtheorie der oben schon kurz umrissene politische Modernismus der Filmtheorie antwortet. Extrem verkürzt gesagt: In den 1960er Jahren erschien die Welt der Moderne im heiß gewordenen Kalten Krieg, in der Ausformung der neuen medialen Massenkultur mit ihrer Liberalisierung und gleichzeitigen Vereinheitlichung von Lebensformen, in ihrem nach wie vor patriarchalen oder phalokratischen Charakter zwar dem einen oder anderen Theologen noch erlösungsbedürftig, aber vielen galt sie in ihren Bildern, in ihren medialen Repräsentationssystemen als zerstörend, zumindest als zu dekonstruieren. Diese Tendenz bestimmt auch die Filmtheorie in einigen wesentlichen Zügen seit 1968, und sie bestimmt sie auch darin, dass wesentliche Gegenbewegungen, wie der oft als konservativ beschriebene Neoformalismus von David Bordwell und seiner Schule, sich abarbeiten an Gegnern. Robert Stam, der eine neuere kritische Darstellung der Geschichte der Filmtheorie vorgelegt hat und sich explizit ihrer Erfassung des »Artistic modernism«³⁶ widmet, schließt seine Darstellung folgendermaßen: »Under the combined pressure of radical feminism, cultural studies, multiculturalism, queer theory, postcoloniality, Bakhtinian dialogism, Derridean deconstruction, cognitive theory, neo-formalism, post-analytic philosophy, and Baudrillardian post-modernism, film theory as a project of methodological unification is now in eclipse.«³⁷

Gewiss, unterm Anprall avanciertester Theoriemodelle zwischen Moderne und Postmoderne hat sich die Theorie-Debatte in der Filmwissenschaft ins nahezu Diffuse aufgelöst. Man kann weiterhin seine Stil-Analysen machen, seine biografischen, epochenspezifischen Analysen. Doch niemand, der interpretiert, kommt um die theo-

retische Reflexion seines Interpretierens herum, und die schließt nun mal die Historizität seines Gegenstandes ein. Für die Filmwissenschaft als Filmgeschichtsschreibung, Filmanalyse und Filminterpretation ist der historische Rahmen der Rahmen der Moderne des 20. Jahrhunderts, die Erfahrung der Modernität. Welche Schlüsse ergeben sich also aus der vorgestellten Diskussion für eine Filmgeschichtsschreibung, wenn man nicht die Theorie ignoriert?

Filmgeschichte der Moderne?

Es ist auffällig, dass die Erfassung der Modernität des Films in den letzten drei Jahrzehnten, den Jahren, in denen die Theorie-Debatte stürmisch wurde, dennoch sich einigt auf eine Auffassung. Nur zwei bedeutende Stimmen. Der Filmhistoriker Robert Phillip Kolker schreibt 1983: »the modernist movement«, »the modernist endeavor«, »started in postwar Italian neo-realism, climaxed in the work of French New Wave, and extends into the films of the New German Cinema. It is various in its manifestations, complex in its forms, and demanding upon its audience. It is, therefore, not very popular.«³⁸ Kolker begründet die Modernität dieser drei Epochen-Bewegungen, die auch in sich stilistisch durchaus unterschiedlich sind, damit: »For a key to understanding modernist film is an awareness that the work of imagination is simultaneously a work of criticism«³⁹. Gemeint ist die filmische Selbstreflexion, die Auto-Reflexivität, die auch ein Kennzeichen des Modernismus in der Literatur und in der bildenden Kunst des späten 19. und vor allem des 20. Jahrhunderts ist. Auch der Philosoph Gilles Deleuze macht 1983 einen Erneuerungsschub im Film kurz klar: »Italien um 1948, Frankreich um 1958, Deutschland um 1968.«⁴⁰ Für Deleuze ist der Film der Nachkriegszeit durch »fünf offenkundige Merkmale gekennzeichnet«: (a) durch die dispersive Situation, also das Zerfallen der Einheit von Handlungsort, Figurenkonstellation, Motivation der Figuren; (b) durch die absichtlich schwachen Verbindungen der Handlung, vor allem die Dominanz des Zufalls in der Handlung; (c) durch die Form der »balade«, also

das ständige Herumstreifen der Protagonisten, das Hin und Her der Handlung; (d) durch die Bewusstwerdung der Klischees, also die Reflexion der Bilder im Bild; und (e) durch die Denunziation des Komplots, also das Fehlen eines Zentrums, von dem Handlungen ausgehen⁴¹. Heißt dies nun: Sie steht fest, die Moderne, und sie lässt sich historisch erfassen? Oder ist sie nur eine Annahme, auf die in jedem Fall, für jeden Film, immer wieder die Probe zu machen ist?

BK

Zur Situierung der Texte

Die Moderne im Kino: ein radikaler Bruch? Ein Wendepunkt? Eine Abkehr von der Illusion des Einheitlichen, Geschlossenen, klar Geregelten? Und die Reflexion der eigenen Machart? Die Auflösung aller Konventionen also, um das Brüchige und Offene, Widersprüchliche und Zerissene des Lebens zu erfassen? Michaela Krützen bleibt in ihren Ausführungen zur Moderne eher allgemein, wenn sie konstatiert, unter diesen Filmen seien die zu verstehen, »die sich von der Klassik absetzen. [...] Diese Bewegungsrichtung des Abwendens, ja Abstoßens kann schon ab den zwanziger Jahre beobachtet werden [...] – also in Surrealismus und im Revolutionsfilm. [...] Deutlicher bildet sich diese Rebellion dann Mitte des zwanzigsten Jahrhundert heraus. [...] In der Filmgeschichtsschreibung wird nahezu übereinstimmend der Neorealismus als erster, geschlossener Modernisierungsschub identifiziert. [...] Als regelrechter Epochenbruch wird dann in allen Geschichtsbüchern das Jahr 1960 markiert. Die Nouvelle Vague, darauf folgend der italienische Autorenfilm, der Neue Deutsche Film oder New Hollywood gelten als die wichtigsten Strömungen der Moderne. [...] Lorenz Engell fasst zusammen: »Moderne Filme überdenken, was sie sind und was sie tun, während sie es tun. Das unterscheidet sie von klassischen Filmen, die sich nach Möglichkeit hinter dem Dargestellten zum Verschwinden bringen möchten.« Sie setzen sich also damit auseinander, was Film ist, und sind somit »eine Reflexion

Hart die Brüche, schwach die Verkettungen

des Films auf seine eigenen Grundlagen, Bedingungen und Möglichkeiten.«⁴²

Die folgenden Essays, Porträts, Hommagen schließen an den fünf Merkmalen an, die Deleuze am Ende seines Buches *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* vorlegte: vor allem an seinen Hinweisen zum Riss der »Weltenlinie [...], die für die Kontinuität der Ereignisse sorgte beziehungsweise die Übergänge zwischen den Raumabschnitten garantierte.«⁴³ Unsere Neugierde war deshalb in erster Linie auf die Filme und Œuvres gerichtet, in denen »die Wirklichkeit [...] ebenso lückenhaft wie partikularisierend« ist und »Verkettungen, Übergänge oder Verbindungen [...] absichtlich schwach gehalten« werden⁴⁴ – bei Antonioni und Visconti, bei Godard und Rivette, bei Cassavetes und Scorsese, bei Kluge, Herzog, Wenders. Deshalb geht es auch weniger um definitive Einordnungen oder endgültige Bestimmungen, sondern eher um vorsichtige Annäherungen oder fragmentarische Annotationen oder freibeuterische Passagen.

Passagen sind Durchgänge, Verbindungen auch von Straßen. Sie sind nicht die Straße selbst, nicht der Highway, der schnurgerade vom Ausgangspunkt zum Ziel führt. Deshalb stehen unsere Passagen auch für unsere Suche nach Schnittpunkten von Erfahrungen der Moderne, für die filmischen Bildlösungen dafür.

Solche Schnittpunkte der Interessen, der Vorlieben ergaben sich auch schnell, nachdem wir uns erstmals 1995 in der Mainzer Filmwissenschaft begegneten: das Interesse am Western, an Visconti, Antonioni, an Godard und Wenders, aber auch an den Klassikern der Filmtheorie, an Balázs, Bazin und Kracauer. Daraus resultierten erst gemeinsame Seminare, dann Ringvorlesungen, gemeinsam herausgegebene Bände und zu zweit verfasste Texte. Aus Schnittpunkten wurden festere Gewebe, wurde ein Netz von Beziehungen. Dieses Netz ist hier einsehbar.

Zu den Texten in Einzelnen: In einem ersten Teil steht die Zeit des Aufbruchs im Zentrum (in den 1960er Jahren): das Werk von Robert Bresson, Michelangelo Antonioni und Stanley Kubrick, von Luchino Visconti und Jean-Luc Godard. Der zweite Teil thematisiert die Ära der Konsolidierung des

Modernen (in den 1970er Jahren): die Filme von Robert Altman und Martin Scorsese, von Werner Herzog und Wim Wenders. Im dritten Teil geht es um den Wandel ins Vielfältige: um den Weg zur Postmoderne (in den 1980er Jahren): bei Alan Rudolph und Clint Eastwood, bei Jacques Rivette und André Téchiné, bei Werner Schroeter und Wim Wenders. Der vierte und letzte Teil der Essays, Porträts, Hommagen spiegelt die Tendenz zum »Anything Goes«: im Œuvre von Wong Kar-wai, von Steven Soderbergh und David Cronenberg, von Fatih Akin und Christian Petzold – sowie in Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA (1988–1998).

Insgesamt soll allerdings keine Theorie der Erfahrung der Moderne im Film entwickelt werden. Allenfalls sind es, hoffentlich, wohlwogene Ansätze, Stufen der Reflexion des Erfahrungsgeltes von Bildern der Moderne. Es geht also nicht um eine Geschichte der Moderne im Film. Auch wenn die Texte im Kontext filmhistorischer Fragen stehen, so summieren sie sich letztlich nicht zu einer Geschichte des modernen Films.

Abschließend heißt es, Dank zu sagen: unseren Verlegern Dieter F. Bertz und Katrin Fischer, die zu dieser Edition bereit waren, die (unterstützt von Christian Weber, danke!) die Auswahl der Fotos vornahmen sowie den Satz und das Register erstellten. Und zu danken ist unserer Herausgeberin Isabelle Bastian für ihre filmhistorischen Recherchen, für die Erstellung der Literaturlisten sowie für viele Anregungen im Detail – und für ihre unermüdlige Kraft, alles wieder und wieder zu prüfen und mit Fantasie und Sorgfalt zu lektorieren.

NoG / BK

Anmerkungen

- 1 Thomas Koebner: Die Komplexität der Filmbilder. In: ders.: Halbnah. Schriften zum Film. St. Augustin 1999 (zweite Folge), S. 216–230, hier: S. 221.
- 2 Ebd., S. 223f.
- 3 Vgl. dazu Thomas Koebner: Bilder lesen. In: ders. 1999, a.a.O., S. 210–215.
- 4 Thomas Koebner: Über einige Prinzipien der Filmwissenschaft. In: ders. 1999, a.a.O., S. 231–241, hier: S. 234.

- 5 Thomas Koebner: Filmgeschichte – fast ein Paradox. In: ders.: Wie in einem Spiegel. Schriften zum Film. St. Augustin 2003 (dritte Folge), S. 499–505, hier: S. 503.
- 6 Norbert Grob: Die Formen des filmischen Blicks. Wenders. Die frühen Filme. Berlin 1984, S. 92.
- 7 Als ein Beispiel von vielen sei hier genannt die interdisziplinäre Mainzer Tagung zur Bildtheorie im Jahr 2004, siehe Thomas Koebner / Thomas Meder (Hg.): Bildtheorie und Film. München 2006. Mit der Mainzer Kulturgeographie wurde auf gemeinsamen Tagungen der wissenschaftliche Dialog über den schwierigen Dialog der Kulturen erprobt.
- 8 Koebner: Die Komplexität der Filmbilder. In: ders. 1999, a.a.O., S. 219.
- 9 Vgl. dazu die von uns verfasste Einleitung in: Bernd Kiefer / Norbert Grob (Hg.): Western. Stuttgart 2003, S. 12–40, die es unternimmt, den Wandel des Westerngenres als ästhetischen Innovationsprozess zu verstehen, in dem zugleich Fragen nach dem Verhältnis von Mythologie und Realgeschichte der USA in jeweils aktuellen Zusammenhängen neue Antworten finden, also zu neuen Bildlösungen führen, wobei es seit den 1970er Jahren zum Problem des Genres wird, die Bildlösungen nicht die traditionelle Form des Genres sprengen zu lassen und damit unter Umständen Zuschauererwartungen zu enttäuschen.
- 10 Peter Bürger: Das Verschwinden des Subjekts / Christa Bürger: Das Denken des Lebens. Fragmente einer Geschichte der Subjektivität. Frankfurt am Main 2001, S. 34.
- 11 Josef Früchtl: Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne. Frankfurt am Main 2004, S. 22.
- 12 Ebd., S. 20.
- 13 Vgl. Jean-François Lyotard: La condition postmoderne. Rapport sur le savoir. Paris 1979. Einen guten Überblick über die wesentlichen Positionen gibt immer noch Wolfgang Welsch, der auch wesentliche Texte der Debatte gesammelt hat, vgl. Wolfgang Welsch (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Weinheim 1988. Kritischer als Welsch verfährt Hans Bertens: The Idea of the Postmodern. A History. London / New York 1995. Als politische Ideologie des fortgeschrittenen Kapitalismus verwirft hingegen Terry Eagleton die Postmoderne, vgl. Terry Eagleton: Die Illusionen der Postmoderne. Ein Essay. Stuttgart / Weimar 1997.
- 14 Vgl. hierzu das wohl bedeutendste Buch zur Kultur der Postmoderne von Fredric Jameson: Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham 1995 (6. Auflage), in dem sich so etwas findet wie eine marxistische Phänomenologie der Postmodernität.
- 15 Vgl. die Sammlung einschlägiger Texte der Filmkritik und Filmtheorie von Jürgen Felix (Hg.): Die Postmoderne im Kino. Marburg 2003.
- 16 David Bordwell: Postmoderne und Filmkritik: Bemerkungen zu einigen endemischen Schwierigkeiten. In: ders. u.a.: Die Filmgespenster der Postmoderne. Herausgegeben von Andreas Rost und Mike Sandbothe. Frankfurt am Main 1998, S. 29–39, hier: S. 31.
- 17 Malte Hagener / Johann N. Schmidt / Michael Wedel: Vorwort. In: dies. (Hg.): Die Spur durch den Spiegel. Film in der Kultur der Moderne. Berlin 2004, S. 11–14, hier: S. 11.
- 18 Vgl. dazu die Ausführungen zu Benjamins Ästhetik der Sensation der Moderne in: Bernd Kiefer: Rettende Kritik der Moderne. Frankfurt am Main 1994, S. 199–246.
- 19 Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel [1916]. Eine psychologische Studie und andere Schriften. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Jörg Schweinitz. Wien 1996, S. 80.
- 20 Ebd., S. 84.
- 21 Vgl. Sergei M. Eisenstein: Montage der Filmatraktionen. In: ders.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Herausgegeben von Felix M. Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main 2005, S. 15–40.
- 22 Boris Eichenbaum: Ist der Film eine Kunst? In: Wolfgang Beilenhoff (Hg.): Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus. Frankfurt am Main 2005, S. 186–188, hier: S. 187.
- 23 Béla Balázs: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Frankfurt am Main 2001, S. 49.
- 24 Ebd., S. 104.
- 25 Ebd., S. 18f.
- 26 Siegfried Kracauer: Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino. In: ders.: Das Ornament der Masse. Frankfurt am Main 1977, S. 279–294, hier: S. 279.
- 27 Rudolf Arnheim: Über den Einfluß des Films auf das Publikum. In: ders.: Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Herausgegeben von Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main 2004, S. 254–257, hier: S. 255.
- 28 Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt am Main 1979, S. 139.
- 29 Vgl. dazu die kritische Darstellung der Filmtheorie der 1970er Jahre durch D.N. Rodowick: The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory. Berkeley / Los Angeles / London 1994.
- 30 Eine Sammlung von Texten aus *Cinématique* wurde übersetzt und herausgegeben von Beatrix Schumacher u.a.: Filmische Avantgarde und politische Praxis. Gruppe Cinématique. Reinbek bei Hamburg 1973. Dort finden sich auf S. 163–194 Texte zu Filmen von Godards *Gruppe Dziga Vertov*, die auch die verwerfen. Die Edition war wohl gedacht, um der deutschen Filmkritik politisch auf die modernistischen Sprünge zu verhelfen, was insgesamt misslang.
- 31 Vgl. André Bazin: Theater und Film. In: ders.: Was ist Film? Herausgegeben von Robert Fischer. Berlin 2004, S. 162–216, hier: S. 195.

Hart die Brüche, schwach die Verkettungen

- 32 André Bazin: Plädoyer für Rossellini. In: ders. 2004, a.a.O., S. 391–402, hier: S. 395f.
- 33 Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Neuwied / Berlin 1963, S. 35.
- 34 Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main 1985, S. 371.
- 35 Ebd., S. 382.
- 36 Robert Stam: Film Theory. An Introduction. Malden / Oxford 2000, S. 16.
- 37 Ebd., S. 330. Stam hat auch die mit einem Umfang von 862 Seiten bis heute umfangreichste Sammlung neuester filmtheoretischer Texte vorgelegt, die sich mit älteren Positionen auseinandersetzen. Vgl. Robert Stam / Toby Miller (Hg.): Film and Theory. An Anthology. Malden / Oxford 2000. Diese Edition schlägt um genau eine Seite mehr die bis dato umfassendste Sammlung von Leo Braudy / Marshall Cohen (Hg.): Film Theory and Criticism. Introductory Readings. New York / Oxford 1999 (5. Auflage). Kompakter ist der Band Moderne Film Theorie, herausgegeben von Jürgen Felix. Mainz 2002, in dem Filmwissenschaftler filmtheoretische Konzepte von der Autorentheorie und Genretheorie über die psychoanalytische Filmtheorie bis zur Theorie der Intermedialität vorstellen. David Bordwell hat sich wütend gegen den seiner Ansicht nach sich zum Zirkus der Theorien entfaltenden Poststrukturalismus-, Dekonstruktivismus- und Postmoderne-Diskurs gestellt, vgl. David Bordwell / Noël Carroll (Hg.): Post-Theory. Reconstructing Film Studies. Madison 1996, immerhin auch 564 Seiten umfangreich, um zu begründen, dass man, um eine »middle-level research analysis« eines Films durchzuführen, die ihn interpretiert, als das, was er in seiner Form ist, keine »big theory« benötige. Einen neueren Überblick geben Thomas Elsaesser und Malte Hagener in: Filmtheorie zur Einführung. Hamburg 2007.
- 38 Robert Phillip Kolker: The Altering Eye. Contemporary International Cinema. Oxford / New York 1983, Preface, unpaginiert. Kolker hat allerdings auch das Kino des New Hollywood in sein Modernitäts-Konzept aufgenommen, vgl. Robert Phillip Kolker: A Cinema of Loneliness. Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman. New York / Oxford 1988 (2. Auflage; dt.: Allein im Licht. München / Zürich 2001).
- 39 Ebd., Preface, unpaginiert.
- 40 Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt am Main 1989, S. 282.
- 41 Ebd., S. 277–282.
- 42 Michaela Krützen: Klassik, Moderne, Nachmoderne. Eine Filmgeschichte. Frankfurt am Main 2015, S. 19ff.
- 43 Deleuze 1989, a.a.O., S. 277.
- 44 Ebd.

Einleitung aus: Norbert Grob / Bernd Kiefer / Herausgegeben von Isabelle Louise Bastian
Bruch der Weltenlinie. Zum Kino der Moderne: Essays – Porträts – Hommagen
ISBN 978-3-86505-327-5 | © 2016 Bertz + Fischer Verlag / www.bertz-fischer.de