

Hans Gerhold

## Polan, Dana B.: The Political Language of Film and the Avant-Garde

1987

<https://doi.org/10.17192/ep1987.3.6757>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gerhold, Hans: Polan, Dana B.: The Political Language of Film and the Avant-Garde. In: *medienwissenschaft: rezensionen*, Jg. 4 (1987), Nr. 3. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep1987.3.6757>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Dana B. Polan: *The Political Language of Film and the Avant-Garde.* Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press 1985 (Studies in Cinema, No. 30), 141 S., \$ 50,75

Der vorliegende Band ist die Überarbeitung einer 1981 entstandenen Dissertation, die ihrerseits ein Konglomerat von revidierten Artikeln darstellt, die der Autor für mehrere Filmfachzeitschriften schrieb. Das mag zunächst einige Zweifel an der Stringenz und argumentativen Konsequenz einer Arbeit bewirken, deren Titel jedoch bereits auf einen Zusammenhang weist. Polan geht es in den fünf Kapiteln seiner theoretischen Diskussion über die politische Sprache des Films - was immer das zunächst bedeuten mag - darum, zu ermitteln, ob es auf der Basis differierender ästhetischer Theorien und Theorieansätze so etwas wie eine politische Filmsprache geben kann, wie sie in unterschiedlichen Filmländern benutzt wird und welche Implikationen dies für potentielle Rezipienten hat.

Polan sucht den Platz für seine politisierte Ästhetik zwischen der Theorie der dokumentarischen Reproduktion der Welt durch Filmbilder und der Prämisse vom Film als einer sozialen Kraft, d.h., er versteht Film nicht so sehr als Repräsentation einer wie immer gearteten (auch fiktionalen) Welt, sondern als Interaktion zwischen einem gegebenen (und möglicherweise permanent fortzuschreibenden) Text und dem Zuschauer. Die daraus resultierende Dialektik müßte zu einem Kino führen, das als Praxis des Kinos und als Kino der Praxis eine neue Qualität erlangt. Diese liegt in seiner kritischen und vor allem intervenierenden, also handlungs- oder erkenntnisleitenden Funktion. Das einleitende erste Kapitel versucht demzufolge, das Konzept der veränderten Rolle des Films vom Beobachter zum Teilnehmer am historischen Prozeß im Vergleich zu marxistischen Theoretikern und strukturalistischen Philosophen zu erläutern, was Polan Gelegenheit gibt, sozusagen in Kurzform Theorien von Marx, Benjamin, Foucault, Metz, Barthes, der russischen Formalisten und Noel Burch anzudiskutieren.

Innerhalb dieser divergierenden Ansätze ist die Diskussion der Erzählstrategien am ergiebigsten, denn die Linearität eines Films, seine erzählerische Progression, wirkt als ökonomisches Zentrum als Hemmnis für Polans aktionsorientiertes politisches Filmemachen, weil es die Aufmerksamkeit auf die Momente der Handlung zentriert, anstatt z.B. zu Erkenntnissen zu verhelfen. Welche Möglichkeiten der Aktivierung des Rezipienten in der Filmgeschichte und -theorie demgegenüber erprobt werden, das referiert Polan in den folgenden vier Kapiteln am Beispiel von Eisenstein, Brecht, der amerikanischen Avant-Garde und dem japanischen Autor Nagisa Oshima.

Eisenstein, der als politischer Rhetoriker und weniger als Formalist gesehen wird (im Gegensatz zu etwa Andrew Tudor und Dudley Andrew, die ihn den Formalisten zurechnen), versucht, den Zuschauer durch verschiedene Montageformen zu einem konzeptionellen politischen Verständnis der Welt zu leiten und von dort ohne Brüche zu einer Aktion in dieser sozioökonomischen Umwelt zu führen, was Polan am Beispiel der intellektuellen Montage und ihrer möglichen Assoziationsketten als zum Scheitern verurteilt begreift. Brechts Episches Theater mit seiner Technik des Verfremdungseffekts und der inhärenten Möglichkeiten der steten Diskussion des Materials ist eine Möglichkeit, durch die Kritik typischer Repräsentationsformen im Theater (und Film) zur Kritik typischer Repräsentationsformen in der sozialen Umwelt beizutragen. Die amerikanische Avant-Garde führt diese Kritik hin zu einem freien Spiel mit dem filmischen Material selbst, das in seiner Ausformulierung etwa surrealistischer Szenen oder struktureller Filmformen jedoch eine politische Ein-Sicht eher behindert.

In den Filmen von Nagisa Oshima schließlich (speziell in 'Nacht und Nebel über Japan', 1960, 'Tod durch Erhängen', 1968, und 'Im Reich der Sinne', 1976) findet Polan seine Vorstellung vom politischen Film am ehesten verwirklicht (Bewußtmachung durch ungewöhnliche Montage-techniken und Aufhebung konventioneller Raumaufteilung). Hier zeigt sich Polans Argumentation am wenigsten 'griffig', denn das Arsenal filmsprachlicher Mittel, das er beschreibt, findet sich auch bei Orson Welles und bei Jean-Luc Godard, ohne daß Polan sie berücksichtigte.

Hans Gerhold