

Matthias Kraus (Hg.)

Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 31: Filmische Selbst- Reflexionen

2000

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1412>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kraus, Matthias (Hg.): *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 31: Filmische Selbst-Reflexionen* (2000). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1412>.

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.

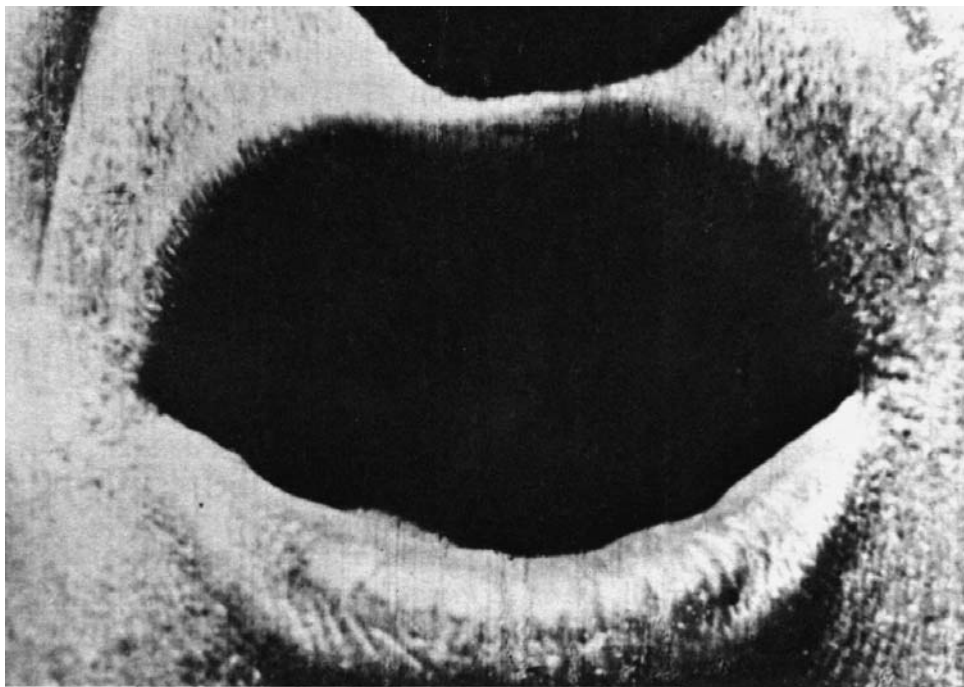
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

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.

AUGENBLICK



**Filmische
Selbst-
Reflexionen**

31

SCHÜREN

marburger

hefte

zur

medien-

wissenschaft

Filmische Selbst-Reflexionen

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur und Medien
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität-Marburg

Heft 31

Oktober 2000

Herausgegeben von

Jürgen Felix
Günter Giesenfeld
Heinz-B. Heller
Knut Hickethier
Thomas Koebner
Karl Prümm
Wilhelm Solms
Guntram Vogt

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35039 Marburg, Tel. 06421/284657

Verlag: Schüren-Presseverlag, Deutschhausstraße 31, 35037 Marburg
Einzelheft DM 10.00 (ÖS 77/SFr 8.50);
Jahresabonnement (2 Hefte) DM 20.-- (ÖS 136/SFr 16.--)
Bestellungen an den Verlag. Anzeigenverwaltung: Schüren Presseverlag
© Schüren Presseverlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT
Druck: WB-Druck, Rieden

ISSN 0179-2555
ISBN 3-89472-036-0

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Wolfgang Kabatek Phänomene des Medienreflexiven im Weimarer Kino	7
Christina Scherer Zwischen Filmtheorie und Filmpraxis: Selbstreflexivität und Selbstreferentialität im Experimentalfilm	20
Matthias Kraus American Ways of Life: Reflexiver Pragmatismus bei John Cassavetes	36
Christof Decker Hollywoods Spiel mit den Zuschauern	55
Burkhard Röwekamp Das Neo des Noir – Filmische Rekursionen in Remake, Zitat und Retro-Film	70
Literatur	96

Redaktionelle Mitarbeit an diesem Heft: Stephanie Göttmann

Titelbild: *The Big Swallow*, Williamson 1901: Ein Gesicht mit offenem Mund kommt immer näher, bis die Leinwand dunkel ist. Das gefilmte Objekt hat die Kamera verschlungen.

Zu den Autorinnen und Autoren dieses Heftes:

Christof Decker Dr. phil., Veröffentlichungen zum amerikanischen Film sowie zu Fragen der Medien- und Kulturtheorie.

Wolfgang Kabatek, Wiss. Assistent am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur, Literatur- u. Kulturwissenschaft/Medien der HU Berlin, Promotion über die „Imagerie des Anderen im Weimarer Kino“ an der Philipps-Universität Marburg.

Matthias Kraus Dr. phil., geb. 1964, Wissenschaftlicher Assistent am Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien, Universität Marburg, Promotion 1999 über den kanadischen Regisseur Atom Egoyan, Marburg.

Burkhard Röwekamp, geb. 1965, M.A., Redakteur der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft – Rezensionen/Reviews*, promoviert am Fachbereich „Germanistik und Kunstwissenschaften“ im Fach Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg

Christina Scherer geb. 1967, Promotion 1999 mit der Arbeit „Erinnerung im Essayfilm: Ivens, Marker, Godard, Jarman“ an der Philipps-Universität Marburg. Veröff. zu film- und fernsehwissenschaftlichen Themen. Zur Zeit Mitarbeiterin und Lehrbeauftragte am Institut für deutsche Philologie an der Universität München.

Vorwort

Spätestens mit ‚Anbruch‘ der Postmoderne stehen Fragen nach filmischer Selbstreflexivität oder Selbstreferentialität bei Filmwissenschaft und -kritik hoch im Kurs. Dabei konnte zu Beginn der grundsimulierten Achtziger und mit Einzug selbstbezüglicher ästhetischer Verfahren ins Mainstreamkino leicht aus dem Blick geraten, daß autothematische Elemente im künstlerischen Ausdruck kein Phänomen der letzten zwanzig Jahre sind; vielmehr gründen sie in modernistischen Programmatiken, die die klassischen Avantgarden ebenso inspiriert haben wie die Erneuerungsbewegungen im europäischen und – in moderaterer Form – US-amerikanischen Nachkriegskino. Schaut man noch genauer hin, dann weitet sich die Perspektive zu einer historischen, aus der selbstbezügliche Verfahren als ein konstitutives Element neuzeitlicher Präsentations- und Erzählweisen überhaupt erkennbar werden. So etwa, wenn Don Quichote im zweiten Teil des Romans auf Personen trifft, die den ersten Teil gelesen haben; hierbei handelt es sich keineswegs um eine manieristische Spielerei, sondern um ein Indiz, das die Textualität (und damit Medialität) der Figur in der Fiktion spiegelt und das für diesen Roman insgesamt symptomatisch ist. Dem Text *Don Quichote* ist, wie Michel Foucault beschrieben hat, ein Diskurs der Kunst über sich selbst eingeschrieben, wie er für die ästhetische Praxis der Renaissance konstitutiv wird.¹

Der *linguistic turn*, der sich in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts auch in Erzählformen und Filmpraxen niederschlägt und der mit dem Generationswechsel im Nachkriegskino koinzidiert, definiert keine starre Demarkationslinie zwischen selbstreflexivem und konventionellem Kino, bei genauerer Betrachtung scheinen diese Kategorien ohnehin sehr inkonsistent. Die Diagnose ‚selbstreflexiv‘ hängt zudem nicht zuletzt von der Perspektive ab: Als technisches Medium par excellence ist der Film der vergegenständlichte Ausdruck einer über die ‚technologische Revolution‘ sich definierenden Moderne, also modern. Andererseits *erzählt* der Film nicht immer modern, er tut dies sogar in den wenigsten Fällen. Ein modernes Medium mit vormodernem Impetus also? Versteht man ‚modern‘ hingegen funktional im Sinne des Fortschrittsmodells, so läßt sich mit Blick auf den Film (wie auf jede andere Kunstform) sagen, daß Modernisierungstendenzen immer das Resultat einer Kombination aus Innovation und Tradition darstellen und daß auch die techni-

¹ Vgl. Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Frankfurt/M. 1974 [1966], S. 78ff.

schen, ästhetischen und stilistischen Erneuerungen immer auf die Konventionen bezogen bleiben, mit denen sie brechen.² Aus dieser Optik könnte man noch in fast jedem Spielfilm selbstreflexive (und somit moderne?) Elemente entdecken. Oder schreibt sich dem Film als Kulminationspunkt einer historisch forcierten Entwicklung der Transformation von Realität in technische Repräsentationen eine Rezeptionsmatrix ein, die nuremehr unsere durch die Techniken der Moderne konditionierte Wahrnehmung reflektiert? Verweist die Form der filmischen Präsentation also auf ein Außerhalb der Bilder oder spiegelt sie nicht eher unsere medial imprägnierte Wahrnehmung, und ist Film mithin eine a priori selbstreferentielle (und moderne) Ästhetik?

Nicht zuletzt scheint die eigentümliche Zwitterstellung des Films als technisch-industriell hoch entwickelte Kunstform einerseits, die sich in ihren Erzählformen andererseits zumeist am Roman des 19. Jahrhunderts orientiert, verantwortlich für die Begriffsverwirrung zu sein, die zu einem ebenso inflationären Gebrauch des Labels ‚selbstreflexiv‘ geführt hat, wie dies ja auch bei den Diskussionen um Intermedialität oder Intertextualität beobachtbar ist.

Wann indiziert Selbstreflexivität eine bestimmte Art der Politik mit Bildern? Meint der Begriff, daß ein *auteur* seine ästhetischen Mittel transparent macht, ein fiktionales Selbst seine Hervorbringung reflektiert oder nur, daß Film ‚irgendwie‘ über sich selbst spricht? Beschreibt Selbstreflexivität eine Relation oder eine Kategorie? Ist filmische Selbstreflexivität diachron konzeptualisierbar? Diese und ähnliche Fragen konturieren das Erkenntnisinteresse der folgenden Beiträge, die historische und zeitgenössische Formen filmischer Selbstbezüglichkeit aus unterschiedlichen Perspektiven in den Blick nehmen. Dabei entsteht so etwas wie ein fragmentarisches Panorama aus Filmbeispielen zwischen den zwanziger und neunziger Jahren, das auch Anschlußmöglichkeiten für weitere Diskussionen bieten möchte.

Matthias Kraus

² Hierzu ausführlich: Eco, Umberto: Die Innovation im Seriellen. In: Ders.: Über Spiegel und andere Phänomene. München 1990, S. 155-180.

Wolfgang Kabatek

Phänomene des Medienreflexiven im Weimarer Kino

Aus der Zeit der Weimarer Republik sind uns eine Vielzahl differenzierter Reflexionen aus allen Teilen der „Werkstatt Film“¹ bekannt, in denen sich Filmschaffende über ihre eigene Arbeit verständigen, aber auch im Hinblick auf die Entwicklung des damals noch jungen Mediums mit großer Ernsthaftigkeit Visionen für das eigene Tun artikulieren. Häufig spricht aus diesen Positionsbestimmungen der Wille, die Ausdrucksmöglichkeiten der Kinematographie zu erweitern und ästhetisch neues Terrain zu beschreiten. Diese Statements in eigener Sache müssen besonders in Deutschland vor dem Hintergrund der in vielfältigen Foren geführten, intensiven – sowohl emotional als auch ideologisch besetzten – Debatten gesehen werden, die die Etablierung der neuen apparativen Massenmedien begleiten. Die Diskussion um die Entwicklung des deutschen Films verläuft im wesentlichen im Spannungsfeld des am Massengeschmack orientierten Genrekinos und des im Verhältnis zur gesamten Produktion zahlenmäßig weitaus unterrepräsentierten anspruchsvollen, expliziten Kunstkinos, das im kulturellen Gedächtnis gleichwohl gewissermaßen synonym mit dem deutschen Kino dieser Zeit figuriert. Kulturgeschichtlich ist nach dem Ersten Weltkrieg die Anerkennung des Kinos als potentiell kunstfähig in Deutschland jedoch keineswegs erreicht, im Gegenteil ist es auch weiterhin anhaltendem Mißtrauen großer Teile der bürgerlichen Öffentlichkeit ausgesetzt. Verächtlich-feindliche Charakterisierungen, wie die von Carl Einstein, der sich im ‚Kintopp‘ „geradezu schmerzhaftem Blödsinn [...] atavistische(r) Kindeereien“² ausgesetzt sieht, sind keineswegs lediglich einer intellektuellen Minorität oder einer Filmgegnerschaft der ersten Jahre der Republik zuzuschreiben. Wie Thomas Elsaesser anmerkt, mußte kein anderes Kino „mit einem so feindseligen gebildeten Publikum fertig werden wie die deutsche Filmproduktion in

¹ Eine instruktive Textsammlung zur theoretischen Reflexion der Filmproduktion liegt unter diesem Titel vor: Aurich, Rolf/Jacobsen, Wolfgang (Hg.): Werkstatt Film. Selbstverständnis und Visionen von Filmleuten der zwanziger Jahre. München 1998.

² Einstein, Carl: Die Pleite des deutschen Films. In: *Der Querschnitt*, Jg. 1, 1922, Weinachtsheft, S. 191.

den zwanziger Jahren”³. In der heute als Blütezeit der deutschen Kinematographie geltenden Periode stand dieses Kino immer unter dem Erfolgsdruck, „den Beweis zu erbringen, daß der Film in kultureller Beziehung vielerlei zu bieten hat”.⁴ In dieser Atmosphäre wird auch von Seiten der etablierten Filmindustrie nach Wegen gesucht, ihre Produkte im öffentlichen (oder präziser: in dem in meinungsprägenden Printmedien veröffentlichten) Bewußtsein zu nobilitieren, ohne die Orientierung an massenmedialer Verwertbarkeit gänzlich aus dem Auge zu verlieren. Die gezielte Suche nach Möglichkeiten, die jeweilige Produktion vom Gros der besonders in bürgerlichen Kulturperiodika überwiegend despektierlich behandelten (oder gänzlich ignorierten) Filme abzusetzen, begünstigt verschiedentlich den Einsatz erzählerischer Mittel, die offensichtlich nicht mehr dem die Illusionsbildung maßgeblich unterstützenden Prinzip des *celare artem* folgen. So wird im Gegenteil in einem Film wie *Das Cabinet des Dr. Caligari* gerade die Künstlichkeit betont und kein Zweifel daran gelassen, daß wir es mit einer fiktionalen, nicht mehr direkt referentialisierbaren Story zu tun haben.

Die Sichtbarkeit der Narration

Die auf dem Jahrmarkt im Ensemble mit anderen zirkensischen Schaustellungen verbrachten sogenannten ‚Flegeljahre‘ des Kinos machen den Film in den ersten Jahrzehnten nicht nur zum bevorzugten Ort des Merkwürdigen, Kuriosen und Abnormen, sondern der hereditäre Zusammenhang des Kinos mit dem Schaustellergewerbe ist oftmals auch der Rahmen für ein wiederkehrendes Sujet, das beispielsweise in *Das Cabinet des Dr. Caligari* zu einer „subtilen Selbstinterpretation des Mediums“⁵ genutzt wird. Der Jahrmarkt figuriert hier als Ort der Täuschung und Manipulation, was nicht zuletzt anhand des ‚Mediums‘ Cesare deutlich wird. Für die Zeit der kinematographischen Erzählung ist die ‚natürliche‘ Ordnung außer Kraft gesetzt. „Es gibt Geister – Überall sind sie um uns her.” Der Zwischentitel zu Beginn des Films läßt den Zuschauer über die zu erwartende Atmosphäre nicht im Unklaren. In Homologie zu den

³ Elsaesser, Thomas: Zwischen Filmtheorie und Cultural Studies. Mit Kracauer (noch einmal) im Kino. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*. München 1997, S. 37.

⁴ anonym 1926: Die Geschichte [sic] des Prinzen Achmed. In: *Der Kinematograph*, Nr. 1003, 9.5.1926, S. 14.

⁵ Kaes, Anton (Hrsg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*. Tübingen 1978, S. 28.

Besuchern von Caligaris Schaubude – dem Ort, an dem die Schausteller im 19. Jahrhundert dem staunenden, nach dem Besonderen suchenden Publikum ihre optischen Sensationen und schließlich die bewegten Bilder präsentierten – ist auch der Kinogänger einer vom Somnambulen erzeugten Ambivalenz von Faszination und Schrecken ausgesetzt, und ebenso wie dem sensationssuchenden Publikum des Holstenwaller Jahrmarkts bleiben ihm die Zusammenhänge des Dargebotenen mysteriös. Beide lassen sich durch Caligaris (Medien)Macht täuschen, die darin kulminiert, daß dieser sein Medium Cesare mittels eines weiteren Mediums, der Strohpuppenkopie des Somnambulen, substituiert.⁶ Indem der Film die Grenze zwischen Wahn und Realität verwischt, zeigen sich hier „Eigenschaften eines Mediums, das beim Anschein größtmöglicher Naturnähe essentiell auf Illusion und Sinnestäuschung beruht. [...] Das Cabinet ist nichts anderes als das Kino selbst.“⁷ Sicherlich muß man auf der Suche nach Momenten des Reflexiven dieser starken Gleichung nicht folgen, lassen sich doch auch auf anderen Ebenen in *Das Cabinet des Dr. Caligari* filmische Mittel finden, die ein *foregrounding* der Fiktionalität bewirken.

Zuvorderst wäre die in allen Bereichen des Films wirkende, ausgeprägte Stilisierung zu nennen, wie sie für die wenigen expressionistischen Filme, die das Weimarer Kino hervorgebracht hat, kennzeichnend ist. Betont gegen eine in den Filmen der Zeit vorherrschende Spielweise der Akteure verstoßend, erscheinen bereits die ersten Figurenbewegungen eher der Logik des Traums verpflichtet, denn naturalistischen Konventionen zu gehorchen. Mit Hilfe der graphischen Bearbeitung des diegetischen Raums wird in *Das Cabinet des Dr. Caligari* der perspektivische Kode in den Vordergrund gerückt. Offensichtlich ist die hier obwaltende Repräsentationsstrategie, die derartig mit einem für die visuelle Illusionsbildung konstitutiven Prinzip umgeht, nicht auf die Herstellung einer naiv realistischen *vraisemblance* – auf den mit künstlerischen Mitteln erzeugten Eindruck eines wahrheitsgetreuen Geschehens – aus. Im Gegenteil muß als ein Charakteristikum des Films die nachhaltige Störung, ja „Aussetzung der Logik der ‚Wahrhaftigkeit‘“⁸, angesehen werden. Stellenweise gerät die Bildwirkung betont flüchtig und scheint damit der Losung ‚Filmbild muß Graphik werden‘ schon sehr nahe zu kommen. In Verbindung mit der

⁶ Vgl. Matzker, Reiner: Das Medium der Phänomenalität. Wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische Aspekte der Medientheorie und Filmgeschichte. München 1993, S. 109.

⁷ Kaes, Anton: Film in der Weimarer Republik: Motor der Moderne. In: Wolfgang Jacobsen/ders./ Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart 1993, S. 48.

⁸ Quaresima, Leonardo: Wer war Alland? Die Texte des Caligari. In: Bernhard Frankfurter (Hrsg.): Carl Meyer. Im Spiegelkabinett des Dr. Caligari. Der Kampf zwischen Licht und Dunkel. Wien 1997, S. 107.

überbordenden Fülle der Dekoration drängt vornehmlich die Schlußsequenz in *Das Cabinet des Dr. Caligari* den Gedanken auf, der Mensch sei hier ausweg- und willenlos Regeln ausgesetzt, die weder von ihm produziert noch durchschaut werden. Der Sternhof, auf dem sich das Personal des Films gegen Ende tableauartig versammelt, gemahnt denn auch mit seiner graphischen Aufteilung an ein Brettspiel, auf dem die Protagonisten der verschiedenen Rollen der Die-gese gleichsam als narrative Spielfiguren positioniert erscheinen.⁹

In Anlehnung an die im Bürgertum als Leitbild von Kunst und Bildung figurierende literarische Tradition und gleichzeitig die Vermitteltheit der Erzählten verdeutlichend, wird uns zu Beginn das diegetische Geschehen von einem – keineswegs ‚neutral‘ wirkenden – Narrator präsentiert. Im Verlauf der Narration häufen sich jedoch – kulminierend im Durchbrechen der Rahmenhandlung am Ende des Films – sinnstörende Inkonsistenzen, die den Aufbau der ästhetischen Illusion stören und das Gemachte der Fiktion betonen. In *Das Cabinet des Dr. Caligari* ist weiter auffällig, daß narrative Mittel wie Cache oder Kreisblende, die gemeinhin durch die bedeutungsstiftende Binnenrahmung die Orientierung im erzählten Geschehen unterstützen, hier durch einen exzessiven Einsatz gleichsam ins Gegenteil verkehrt werden, indem sie letztlich den Anteil an Opakem und Geheimnisvollem steigern: der Cache wird somit im ursprünglichen homonymischen Sinn zum Cache (Versteck). Die dauernde Wiederholung dieses Mittels läßt – anstatt sie zu stützen – gerade die Instabilität der Narration erkennen.

Mit Blick auf die Fachpresse lassen sich die genannten illusionsstörenden Momente von *Das Cabinet des Dr. Caligari* jedoch nicht nur als Resultat eines personalen Kunstwillens verstehe. So berichtet Claus Groth in *Der Illustrierte Film-Kurier* über ein längeres, mit den drei Architekten des Films geführtes Gespräch und führt aus:

Der „expressionistische Film“ ist ein Schlagwort, eine nach Sensation haschende Phrase, meinte der Maler Reimann. Es gibt keinen expressionistischen Film, sondern der Expressionismus ist – filmtechnisch gesprochen – die rhythmische Steigerung des dramatischen Gedankens im Manuskript, nicht mehr auf der bisher allgemein angewandten naturalistischen Basis, sondern auf der rein künstlerischen Empfindung aufgebaut.¹⁰

⁹ Mit dem Bild des Daseins als Spiel werden zugleich die immanenten Potentiale des Spiels als Manipulation aufgerufen. Dem sicherlich bekanntesten Manipulator der Weimarer Filmgeschichte, Dr. Mabuse, wird – gewissermaßen autoreflexiv zur damals jüngsten Kinovergangenheit – in Fritz Langs Film *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922) auf einer Vernissage die Frage gestellt, wie er zum Expressionismus stehe. Er antwortet: „Expressionismus ist Spielerei... Aber warum auch nicht... Alles ist heute Spielerei.“

¹⁰ Groth, Klaus: Du mußt Caligari werden. In: *Illustrierter Film-Kurier*, Nr. 6, 1920a, S. 4.

Zugespitzt kann die Gestaltung des *Caligari*-Films vor dem Hintergrund einer Marktstrategie gesehen werden, unter (moderater) Zuhilfenahme einer etablierten kunst- und literaturhistorischen Stilcharakterisierung – gleichsam als Nachwirkung der ‚Kino-Debatte‘ – zum einen die Kunstfähigkeit der Kinematographie unter Beweis zu stellen und zum anderen das bürgerliche Publikum in stärkerem Maße für das Kino zu gewinnen. Die solchermaßen anvisierte Öffentlichkeitswahrnehmung läßt denn auch nicht auf sich warten: „Zum ersten Mal nämlich ist hier der Film grundsätzlich aus dem Bereich der Photographie in die reine Sphäre des Kunstwerks gehoben, zum ersten Male wird grundsätzlich der Nachdruck nicht auf das Was des brutalen, spannenden Geschehens, sondern auf das Wie gelegt, zum ersten Male keine vulgär illusionistische, sondern eine künstlerische Wirkung angestrebt.“ Damit werde „die seelische Dominante des Vorgangs klar und ungestört durch Zufälligkeiten der Wirklichkeit“¹¹ zum Ausdruck gebracht. Claus Groth jubelt gar unter der Überschrift „Eine Offenbarung“, für den Film breche nun „eine neue Aera [...] der reinen Kunst (an), die losgelöst von allem Schematischen neue jungfräuliche Wege geht.“¹² Derartige Kommentare lassen den gegen den Film ins Feld geführten Vorwurf, dieser sei lediglich Abbild, nicht aber künstlerische Verdichtung des Wirklichen, deutlich zu Tage treten. Vor dem Hintergrund des eingangs skizzierten, das Kino betreffenden kulturellen Klimas zu Beginn der Weimarer Republik figuriert somit auch das Etikett *expressionistischer Film* letztlich als ein Differenzmerkmal, um einen Film wie *Das Cabinet des Dr. Caligari* von den despektierlich als ‚Massenware‘ bezeichneten Filmen zu unterscheiden. Sowohl die Produktionsstrategie als auch die Werbekampagne – die den *Caligari*-Film als neuen Film der ‚Decla-Weltklasse‘ zu einem sensationellen, sich von allen Vorgängern unterscheidenden Produkt des phantastischen Films¹³ stilisiert – lassen erkennen, daß die illusionsstörenden Merkmale des Films einem

¹¹ Balthasar [d.i. Roland Schacht]: *Caligari*. In: *Freie Deutsche Bühne*, Nr. 29, Jg. 1, 14.3.1920, S. 695ff. [SDK-File, Gandert-Typoskript S. 4, 5], S. 4f.

¹² Groth, Klaus: Eine Offenbarung. In: *Film und Brett. Illustrierte Halbmonatsschrift*, Nr. 21, 1920b, S. 5.

¹³ Lediglich verwiesen sei auf die (einengende) Tradition intellektueller Wertschätzung des fantastischen Films, die einzig diese Ausprägung als künstlerische Artikulation der ihrer Trivialität geziehenen und aufgrund ihrer vorgeblichen ‚reinen Reproduktion‘ beargwöhnten Kinematographie gelten lassen wollte. „Nur im Zeichen des ‚Phantastischen‘, der *Unordnung* in der Ordnung“, so resümierend Heinz-B. Heller seine Auseinandersetzung mit Lukács’ filmästhetischem Entwurf von 1911, „ließe sich – zumal in der literarischen Präformierung – die (vermeintlich) positivistische ‚Tatsächlichkeit‘ des Films von Intellektuellen ästhetisch legitimieren.“ [Heller, Heinz-B.: *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland*. Tübingen 1985. (=Medien in Forschung + Unterricht. Serie A Bd. 15.), S. 66.]

Kalkül geschuldet sind. Als Strategie der Authentisierung des Künstlerischen und damit diegetisch Ungewöhnlichen werden die für das Setdesign des *Caligari* verantwortlich zeichnenden Architekten Hermann Warm, Walter Reimann und Walter Röhrig mit Hilfe der Filmwerbung zu Malern aus dem Umfeld von Herwarth Waldens Zeitschrift *Der Sturm*¹⁴ aufgewertet; die Qualitäten des Filmdekors erfahren somit eine auch institutionelle Nobilitierung. Das Ungewöhnliche, die Differenzqualität des Films, der unter Verwendung des expressionistischen Stilzitats gewissermaßen seinen Status als Ware zu camouffieren sucht, wird infolge der Werbekampagne und der nachfolgenden Rezeption jedoch seinerseits zu einem Markennamen¹⁵, unter dem der Film der Weimarer Republik weitgehend auch heute noch firmiert: expressionistischer Film. An diesem Prozeß ist das Dispositiv des Kinos gewissermaßen in Gänze beteiligt; ein im Sinne des geistesgeschichtlichen Konzepts verstandenes Selbst, dem das offensichtlich im Film auszumachende Element des Reflexiven zugeschrieben werden kann, scheint mithin nur schwer erkennbar.

In filmwissenschaftlichen Untersuchungen wird das Phänomen filmischer Reflexivität gemeinhin im Zusammenhang mit dem *Film noir*, dem europäischen Autorenkino, dem avantgardistischen Film nach dem Zweiten Weltkrieg und insbesondere mit dem sogenannten postmodernen Kino diskutiert. Gemeinsam bezieht man sich dabei auf die Folie des als klassisch apostrophierten Hollywood-Kinos der dreißiger und vierziger Jahre, von der die Modi des Reflexiven abgesetzt werden. Wie sich vordem insbesondere die literaturwissenschaftliche Forschung zur *self-conscious novel* der Moderne (und deren vielfältigen terminologischen Derivaten) vornehmlich an proillusionistischen literarischen Realismen orientierte, so kommt auch in filmhistorischen Untersuchungen der Referenz auf das klassische Hollywood-Kino weitgehend heuristische Bedeutung zu. Das Reflexive in kulturellen Artefakten kann als metaphorische Als-Ob-Fähigkeit verstanden werden, sich selbst zu betrachten „as if

¹⁴ Diese 'Caligari-Legende', zu der sich ausführlich Jung/Schatzberg geäußert haben, wird neben anderen auch von Siegfried Kracauer perpetuiert und bis in die heutige Zeit, so von Michael Budd, wiederholt. [Jung, Uli/Schatzberg, Walter: Ein Drehbuch gegen die *Caligari*-Legenden, In: Helga Belach/ Hans-Michael Bock (Hrsg.): *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Drehbuch von Carl Meyer und Hans Janowitz zu Robert Wiens Film von 1919/20. München 1995, S. 124f.; Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler*. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. In: ders.: *Schriften 2*, hrsg. v. Karsten Witte, Frankfurt/M. 1979, S. 74f.; Budd, Mike: *The Cabinet of Dr. Caligari*. Production, Reception, History. In: Peter Lehmann (Hrsg.): *Close Viewings: An Anthology of New Film Criticism*. Tallahassee/FL 1990a, S. 339.]

¹⁵ Vgl. Budd, Michael: *Authorship as a Commodity: The Art Cinema and The Cabinet of Dr. Caligari*, In: *Wide Angle*, Nr. 1, Jg. 6, 1984, S. 12-19 sowie Budd, Mike: *The Moments of CALIGARI*. In: ders. (Hrsg.): *The Cabinet of Dr. Caligari*. Texts, Contexts, Histories. New Brunswick, London 1990b, S. 22f.

they were capable of self-regard.”¹⁶ Historisch wird der Begriff der Reflexion infolge der cartesianischen Unterscheidung zwischen *res cogitans* und *res extensa* als Bezeichnung der zweifelnden Selbstvergewisserung des Subjekts bedeutungsvoll und bezieht sich somit auf die innere Wahrnehmung geistiger Operationen eines subjektzentrierten Denkens. Die Thematik der ästhetischer Rekursivität tritt jedoch nicht erst seit der Moderne in kulturellen Praxen zu Tage, sondern kann bereits als ein neuzeitliches Phänomen angesehen werden. Insbesondere seit der klassischen Moderne sind illusionsstörende Elemente des Reflexiven in kulturellen Artefakten keineswegs eine marginale Erscheinung, so daß eine dichotomische Unterscheidung zwischen reflexiven und nichtreflexiven Erzählformen nicht immer sinnvoll erscheint. Reflexivität und die damit in Verbindung stehende Illusionsdurchbrechung kultureller Artefakte läßt sich sinnvollerweise lediglich unter dem Aspekt der Intensität¹⁷ und deren jeweiliger Funktion im Ensemble sinnstiftender oder sinnstörender Elemente der Diegese betrachten. Handelt es sich um filmische Reflexivität auf der Ebene des Plots oder der visuellen Gestaltung, so muß auf einer basalen Ebene festgestellt werden, daß die filmische Illusion bekanntermaßen seit der Erfindung der bewegten Bilder nie vollständig war, da jeder Einstellungs- und Sequenzwechsel sowie jede Kameraoperation auf das ‚Gemachte‘ des kinematographischen Laufbilds verweisen. Darüber hinaus sollte von einem in der Wahrnehmung medial vermittelter Phänomene stets vorhandenen Moment latenter rationaler Distanz ausgegangen werden. Zumal diese – aus dem historisch je spezifischen kulturell geprägten Wissen um den Artefaktstatus des Perzeptierten resultierende – latente ästhetisch-rationale Distanz auch ohne explizit reflexive Verfahren der Illusionsdurchbrechung, die die Wahrnehmung auf den Fiktions- und Artefaktcharakter der dargestellten Welt lenken, die ästhetische Rezeption stets begleitet.

Neben Filmen, in denen das Filmemachen explizit das Sujet bildet, richtet sich das Interesse der Forschung auf Filme, die mittels der Gestaltung des Plots oder der Verwendung von visuellen Stilelementen auf deren Artefaktcharakter verweisen und somit die formalen Qualitäten des Films als Film ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken.¹⁸ Bemerkungen zu Phänomenen des Reflexiven

¹⁶ Stam, Robert: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York 1992, S. xiii.

¹⁷ Vergleiche unter anderem: Stam (1992), S. xvi; Barchfeld, Christiane: *Zum Begriff der Autoreflexivität*. In: dies.: *Filming by numbers. Peter Greenaway. Ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino*. Tübingen 1993, S. 25.

¹⁸ Siska, William: *Metacinema. A Modern Necessity*. In: *Literature Film Quarterly*, Jg. 7, 1979, S. 286.

im Weimarer (Kunst)Kino lassen sich zwar verschiedentlich in der Forschungsliteratur finden, eigens thematisiert werden sie jedoch nicht. Neben *en passant* gemachten Feststellungen stößt man auch auf generalisierende Behauptungen, es gäbe einen typischen „Weimarer Widerstand gegen eindeutige Referentialität“¹⁹ oder die „Weimarer Filmerzählungen“ hätten ein „Verlangen, ihre Handlungs-, Blick- und Bewegungsrichtungen stets umkehrbar bzw. in der Schwebelage zu halten“²⁰. So begreift Thomas Elsaesser in seiner jüngst vorgelegten Studie das deutsche Kunstkino der Weimarer Republik als „eine Spielart des Meta-Kinos“ in dem „alle berühmten Filme dieser Tradition auch, und vielleicht sogar vor allem, immer Filme ‚über‘ das Kino selbst sind: über den Akt des Sehens, über Visualisierung und Visualität.“²¹ Eine Klärung, was unter eindeutiger Referentialität kinematographischer Erzählungen zu verstehen sei oder wie die Bestimmung des Selbst im Zusammenhang mit den Modi des kinematographisch Reflexiven zu fassen sei, sucht man hier jedoch vergeblich.

Philosophiegeschichtlich konvergieren im Konzept des Selbst die personale Identität und Individualität, die Einheit des Bewußtseins sowie Subjektivität.²² Auch in der heutigen Psychologie wird unter dem Begriff die Wahrnehmung der Geschlossenheit, Konsistenz, Kohärenz und Einmaligkeit des eigenen Verhaltens und Erlebens verstanden. Einen Ausweg aus den – besonders im Zusammenhang mit kinematographischen Phänomenen des Reflexiven problematischen – begriffsgeschichtlichen Implikationen böte die Verwendung des Präfix ‚auto‘. Auf den ersten Blick scheint hier zwar lediglich die deutsche Vorsilbe griechisch substituiert, im Vergleich zu dem vornehmlich in der jüngeren Geistesgeschichte konzeptuell geprägten Term ‚selbst‘ ist der griechische jedoch weit weniger von der skizzierten Fokussierung gekennzeichnet, die sich erst mit den Subjektivierungstendenzen des neuzeitlichen Denkens herausbildet. Wenngleich das griechische Präfix auch nicht vollständig die bedeutungsgeschichtlichen Schlaglöcher des Selbst-Konzepts vermeidet, so sind diese zumindest weniger untief. Nicht zuletzt aufgrund der in der deutschen Sprache vornehmlich technisch-apparativen Konnotationen der griechischen Vorsilbe scheinen mir deshalb die mit dieser gebildeten Komposita besser geeignet, über Phänomene des Reflexiven in der kinematographischen Praxis zu sprechen, in

¹⁹ Elsaesser, Thomas: Das Weimarer Kino - aufgeklärt und doppelbödige. Berlin 1999, S. 18.

²⁰ Ebd. S. 49.

²¹ Ebd. S. 73.

²² Zur geistesgeschichtlichen Entwicklung des Selbst siehe die Studie von Charles Taylor. [Taylor, Charles: Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität [1989]. Frankfurt/M. 1994.]

der gemeinhin viele Kreative am Entstehungsprozeß beteiligt sind. Besonders aufgrund der medialen Vermitteltheit des Narrativen sehe ich infolge der Begriffsgeschichte von ‚Selbst‘ die Gefahr, über die Konzepte von Person und Integrität gleichsam zwangsläufig bei einem *auteur* anzugelangen, dem das Reflexive zugeschrieben würde. In Bezug auf eine arbeitsteilige, kollektive, kulturelle Praxis wie dem Film, die überdies untrennbar mit den Erfahrungen der Moderne und deren bekannten Effekten auf die Konstitution des Subjekts verknüpft ist, erscheint die Rückführung medienreflexiver Momente auf einen alleinigen, intentionalen Urheber inadäquat. Meine Bedenken gegen die in der (deutschsprachigen) Filmforschung gebräuchlichen Komposita sind somit zum einen den implizit aufgrund der Begriffsgeschichte des Selbst-Konzepts mitlaufenden Konnotationen geschuldet, zum anderen richten sie sich gleichermaßen gegen die damit häufig einhergehende *auteur*-zentrierte Zuschreibung medialer Reflexivität wie gegen die Bewertungen eines wie immer gearteten aufgeklärten Bewußtseins der Filmemacher.

Die Performanz des fotografischen Akts

In *Menschen am Sonntag* findet sich an zentraler Stelle eine dreiundsiebzig Sekunden dauernde Sequenz, die keine inhaltliche Verbindung zum narrativen Geschehen aufweist, thematisch jedoch – wie andere Sequenzen des Films – den Umgang mit Bildern ins Zentrum der filmischen Repräsentation rückt.²³ Zunächst wird ein ‚hemdsärmeliger‘ Strandfotograf in einer Halbtotalen inmitten von schaulustigen Sommerfrischlern mit seiner Ausrüstung bei der Verichtung seiner Arbeit gezeigt. Ein Schwenk nach rechts stellt die Verbindung zwischen dem *plein air* Fotografen und seinen/m Objekt(en) her. Die nächste Einstellung rückt den Lichtbildner in leicht veränderter Perspektive dem Zuschauer näher. Durch die *mise-en-scène* beider Einstellungen ist hier die Beziehung aller Akteure zueinander eindeutig; die einzelnen Elemente des Bildraums lassen sich genau zuordnen. In der Folge wird bis zum Ende der Sequenz die Gruppierung einzelner Elemente innerhalb eines Bildraums durch ein Verknüpfungsverhältnis mittels Montage abgelöst. Die Verhältnisse (innerhalb dieser Sequenz und für den Zuschauer) werden komplexer und reflektieren gewissermaßen *in nuce* die historische Entwicklung kinematographischer Ausdrucksmöglichkeiten, die (schematisch gesprochen) von kurzen, unge-

²³ Vergleiche hierzu auch Prümm, Karl: Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit. Umriss einer fotografischen Filmanalyse. In: ders./ Silke Bierhoff/ Matthias Körnich (Hrsg.): Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen. Marburg 1999, bes. S. 25–29.

schnittenen Einstellungen, über Kamerabewegungen sowie die Kombinationsmöglichkeiten mit Hilfe der Montage und nicht zuletzt dank der narrativen Nutzung unterschiedlicher Einstellungsgrößen immer elaborierter wurden. Ein weiterer Schnitt zeigt nun frontal in einer Nahaufnahme einen bedeutend älteren Fotografen im Arbeitskittel. Ob auch dieser Fotograf seine Apparatur im Freien aufgebaut hat, bleibt unklar. Lediglich der bewegte Hintergrund der nun im folgenden – intermittierend mit denen des Fotografen – montierten Einstellungen läßt darauf schließen, die Syntheseleistung muß jedoch im Rezeptionsprozeß erbracht werden. Der freundlich lächelnde Herr im gesetzten Alter fordert mit einem formalisierteren Gestus als sein zuvor gezeigter Kollege die Aufmerksamkeit seines Objekts ein. „Achtung, das Vögelchen kommt raus!“ lautet sein aus der Frühgeschichte fotografischer Bilder stammendes Kommando. Dabei rückt die infantilisierte Sprache das Herrschaftsverhältnis zwischen Fotograf und Objekt in den Vordergrund. Beide Fotografen sind mit der Geste geneigt, den Blick – der Konvention gemäß – an der Kameraachse vorbei zu lenken, um so ein direktes Anblicken des Objektivs zu vermeiden. Zwischen der Blickachse der erhobenen Hand des Operators im Kittel und der seiner ausgerichteten Kamera klafft jedoch deutlich ein Spalt. Die im Bildfeld vorgeführte Anordnung der Blicke würde das intendierte – und mittels Montage dem Zuschauer angebotene – Objekt somit verfehlen. Die ersten sieben aneinandergereihten Porträts, die unterschiedliche Verhaltensmuster der Abgelichteten vor der Kamera vorführen, verlaufen strukturell nach dem gleichen Muster. Als sei die Einstellung von einer mit einem Federwerk getriebenen – lediglich einige Sekunden kontinuierlicher Filmbelichtung ermöglichenden – Apparatur aufgezeichnet, agieren die Personen nur wenige Sekunden höchst unterschiedliche Verhaltensmuster vor der Filmkamera aus; die jeweils mit dem Einfrieren der Bewegung enden. Die Filmkamera übernimmt hier jedoch nicht etwa die Funktion ihres fotografischen Präzedenz, indem das fotografische Stillstellen der Zeit simuliert wird. Vielmehr ist die Differenz zwischen filmischem Laufbild und der von der Filmkamera aufgezeichneten – dem Rezipienten als ein fotografisches Bild angebotenen – Aufnahme genau markiert. Einstellungsgröße, Gradation und damit der Kontrastumfang unterscheiden sich von dem jeweils letzten bewegten Bild. Zwischen beiden Bildformen zeigt ein kleiner Sprung die Montage an und läßt das fotografisch-kinematographische Close-Up des porträtierten Gesichts nunmehr fast die *cadrage* sprengen. Aber nicht nur zwischen den beiden Bildmodi klafft ein Spalt – ein Schnitt in Raum und Zeit –, sondern auch zwischen der Anweisung des Fotografen und den letztendlich aus dessen Arbeit resultierenden Bildern. Entgegen der Aufforderung, sich seiner Fotokamera (und deren Operateur) vorteilhaft zu präsentieren, gibt uns

die Filmkamera mit Hilfe der Konfrontation von bewegtem und fotografisch stillgestelltem Bild gewissermaßen Einblick in die Kodierungsleistung des Dispositivs, indem die arretierte Aufnahme die Fotografierten eben nicht im ‚günstigsten‘ Augenblick fixiert. Mit diesen ‚gesichteten Ansichten‘ von Gesichtern, zeigt sich das dem Fotografischen zugeschriebene Revelatorische sowie dessen „konstitutive Indiskretion“²⁴. Das fotografische Bild figuriert hier nicht einfach als Spiegel des Wirklichen, sondern der kleine Sprung indiziert mit Hilfe der veränderten Gradation, Ausschnittsgröße und Kontrastverhältnisse deutlich die spezifische Vermittlungsleistung und damit die bildhaft-mediale Transformation sowie Konstruktion des Wirklichen im visuellen Feld der *cadrage*, mit der das Reale zum Material und mittels Montage neu kontextualisiert wird. Bei der sequentiellen Gestaltung sind mithin mehrere Personen beteiligt. Dieser kollektive Aspekt kinematographischer Repräsentation läßt somit die Engführung auf die Position eines alleinigen *auteurs* nicht zu. Wenn gemeinhin besonders in Filmen mit dokumentarischem Gestus die filmischen Mittel, mit denen die Filmemacher etwas darstellen, hinter dem Dargestellten zurücktreten und somit der „Kamerablick [...] scheinbar in der filmisch abgebildeten Realität (verschwindet)“²⁵, so wird hier aufgrund der Thematisierung der Modalitäten der Bildkonstitution deutlich, daß es sich um ein ‚anthropoid‘²⁶ vermitteltes Verhältnis eines Kodierungsapparates handelt.²⁷ Mit Hilfe des Arrangements der Blickverhältnisse zwischen dem Fotografen, der Ausrichtung seiner Kamera und den im Anschluß gezeigten Bildern der fotografischen Objekte wird das menschliche Auge als Ort der Beobachtung mit dem ‚Kameraauge‘ zwar parallelisiert, aber eben nicht zur Deckung gebracht.²⁸ Die Sequenz führt mithin den Prozeß der Sichtbarmachung des Beobachtbaren und das kinematographisch-fotografische Bild als Resultat eines Bild-Aktes vor. Der Fotografietheoretiker Philippe Dubois bestimmt den Bild-Akt als etwas, das zugleich ein Bild und ein Akt ist, „wobei sich von selbst versteht, daß sich

²⁴ Damisch, Hubert: Vorwort: Ausgehend von der Photographie. In: Krauss, Rosalind E.: Das Photographische. Eine Theorie der Abstände. München 1998, S. 12.

²⁵ Taureg, Martin: Ist Wirklichkeit konservierbar? Zum Verhältnis von Realität und Repräsentation im ethnographischen Film. In: Christa Blümlinger (Hrsg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien 1990, S. 220.

²⁶ Vgl. Metz, Christian: Die unpersönliche Enunziation oder Der Ort des Films. Münster 1997 (=Film und Medien in der Diskussion, Bd. 6), S. 3.

²⁷ Vgl. Fredericksen, Don: Modes of Reflexive Film. In: *Quarterly review of film studies*, Nr. 4, Summer 1979, S. 315.

²⁸ Zur Bedeutung dieser Bildverhältnisse in Bezug auf die Zuschaueradressierung vergleiche Kuhn, Annette: ‚Kamera-Ich und Kamera-Auge‘ - Beobachtungen zum Dokumentarfilm. In: Joachim Paech/u.a. (Hrsg.): Screen-Theory. Zehn Jahre Filmtheorie in England von 1971-1981. Osnabrück 1985, S. 234.

dieser Akt nicht banal auf die bloße Geste der eigentlichen Produktion des Bildes (die Geste des Aufnehmens) beschränkt, sondern auch den Akt der Rezeption und der Betrachtung des Bildes einschließt.²⁹

Nach diesen ersten sieben Porträts wird durch drei nun folgende Mikrostudien das komplexe Verhältnis zwischen kinematographischer und fotografischer Beobachtungssituation nochmals gesteigert. Als erstes wird uns eine junge Frau gezeigt, die sich mit beiden Händen von der Stirn über den Kopf fährt. Entgegen der Konvention des *continuity editings* beginnt diese Bewegung nicht im sichtbaren Feld des Bildes, sondern kommt aus dem *hors-champ*. Diese Gebärde verweist somit auf die Begrenztheit des visuellen Raums und läßt uns nochmals nachhaltig die Effekte der *cadrage* wahrnehmen. Die Kontinuität der Handbewegung wird durch einen Schnitt optisch gestört, aber nicht in ihrem Fluß unterbrochen, da hier im Gegensatz zu der vorher gezeigten Porträtreihe zunächst lediglich die Einstellungsgröße des visuellen Feldes verändert wird. Nach einigen Bildfeldern des Laufbilds kommt jedoch auch diese Bewegung für einen Sekundenbruchteil zum Stillstand, bevor der Fotograf erneut die Aufmerksamkeit eines weiteren Objekts einfordert. Das nun folgende Porträt wird als Standbild eingeführt. Gleichsam als Reminiszenz an die Aufführungspraxis der ersten bewegten Bilder, die aus einer Standprojektion in Bewegung versetzt wurden, beginnt die abgeleuchtete Person wie von Geisterhand ihren im Seitenprofil gehaltenen Kopf zu bewegen. Die folgende und letzte Personenstudie beginnt mit einer angedeuteten Bewegung, die kurzzeitig in einem Standbild verharrt, um sodann nach einem minimalen Wechsel der Aufnahme-position erneut in Bewegung gesetzt zu werden. In dieser Porträtreihe wird im Vergleich zu der vordem gezeigten das Serielle der Stopbildproduktion spielerisch auf vielfältige Weise in neue Relationen überführt und somit die Vermitteltheit des kinematographisch Repräsentierten nachhaltig betont.

Wenngleich meine Ausführungen vornehmlich auf illusionstörende, den konstruktiven Charakter des Films betonende Aspekte der kinematographischen Narration fokussiert sind, die konträr zu der in der zeitgenössischen Perspektive noch weithin ungebrochenen Vorstellung vom Abbildrealismus des Filmbildes stehen, so gehen die Modi des Reflexiven im Kino der Weimarer Republik selbstverständlich nicht in diesen auf. Auf inhaltlicher Ebene wären die in vielen Filmen der Zeit thematisierten Blickkonstellationen oder die Ap-

²⁹ Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. hrsg.v. Herta Wolf, Dresden, Basel 1998 (= Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, Bd. 1), S. 19. Zur Theorie des Aktes siehe: Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. In: ders.: Werkausgabe [in 8 Bänden]. Bd. 1, S. 225-580, Frankfurt/M. 1989.; Austin, John L(angshaw): Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words). Stuttgart 1985.; Searle, John R.: Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay. Frankfurt/M. 1990.

paraturen des Sehens wie beispielsweise in *Die Spinnen* oder *Spione* zu nennen. Auch Sequenzen, in denen auf eindrückliche Weise die illusionierende Medienmacht der Filmfiguren – so Rabbi Löw in *Der Golem, wie er in die Welt kam* oder Dr. Mabuse in *Dr. Mabuse, der Spieler (II)*. *Inferno, ein Spiel vom Menschen unserer Zeit* – als Projektionskunst ins Bild gesetzt werden, gehören augenscheinlich in diesen Zusammenhang. Zu nennen wären weiterhin intertextuelle Phänomene auf der Ebene der Filmfiguren wie beispielsweise die Reanimation eines der paradigmatischen ‘Großverbrecher’ des frühen Weimarer Kinos in *Das Testament des Dr. Mabuse* im Tonfilm; ein Kriminalfall, der überdies durch den in *M. Eine Stadt sucht einen Mörder* eingeführten Kommissar Lohmann gelöst wird. Vereinzelt finden sich auch autonome Kamerareisen, in denen sich die Aufnahmeapparatur gleichsam verselbständigt und befreit vom Diktat einer figurenzentrierten Narration den Filmraum auf ‘eigenen’ Wege erkundet. Nicht zuletzt wäre in der medienhistorischen Umbruchsituation mit der Einführung des Tonfilms, in der die Beziehung zwischen den beiden medialen Fronten Film und Literatur qualitativ eine neue Stufe erreicht, auf prominente Beispiele des Reflexiven wie *Die 3-Groschenoper* oder *Berlin Alexanderplatz* zu verweisen. Die Reihe dieser Aufzählung ließe sich – mit anderen Worten – noch um viele Aspekte und Beispiele aus dem Kino der Weimarer Republik verlängern, ob damit jedoch von einem ‘aufgeklärten’ Kino gesprochen werden kann, bleibt zumindest fraglich.

Christina Scherer

Zwischen Filmtheorie und Filmpraxis: Selbstreflexivität und Selbstreferentialität im Experimentalfilm

Experimentalfilme, so Maya Deren, eine herausragende Vertreterin des amerikanischen Experimentalfilms der vierziger Jahre, sind „Experimente mit der Form des Films an sich“.¹ Der selbstreflexiven Eigenschaft des Experimentalfilms als „Metafilm“, in dem die spezifischen Grenzen und Bedingungen des Mediums Film erprobt werden, soll in den folgenden Streifzügen das besondere Augenmerk gelten. Es muß allerdings vorausgeschickt werden, daß der Begriff des „Experimentalfilms“ als Genrebezeichnung problematisch ist, da man nicht von einem einheitlichen Korpus von Produkten sprechen kann. So werden die unterschiedlichsten Produktionen unter ihm subsumiert, die zum Teil nach unterschiedlichen historischen Periodisierungen in der Literatur auch unter die Begriffe des Avantgardefilms und des Undergroundfilms gefaßt werden. Klassische Avantgarde und Undergroundfilm sind mitgemeint, wenn im folgenden zur Vereinfachung verallgemeinernd von „Experimentalfilm“ gesprochen wird.² Wie der Begriff nahelegt, geht es darin vorrangig um das ästhetische

¹ Deren, Maya: Magie ist etwas Neues. In: Jutta Hercher/Ute Holl/Karin Reichel/Kira Stein/Petra Wolff (Hrsg.): Choreographie für eine Kamera. Schriften zum Film. Hamburg 1995a (= Hochschule für bildende Künste Hamburg, material 90), S. 19.

² Zu den Begriffen vgl. Scheugl, Hans/Schmidt, Ernst: Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms. 2 Bde. Frankfurt/M. 1974 und Schlemmer, Gottfried (Hrsg.): Avantgardistischer Film 1951-1971: Theorie. München 1973, S. 7-15. Als Experimentalfilm wird im allgemeinen die „zweite Phase des Films als Kunst“ bezeichnet: die Filme von Maya Deren, Kenneth Anger u.a. in den vierziger Jahren (nach Schlemmer 1973, S. 8). Davon kaum zu unterscheiden ist der Undergroundfilm, dessen Beginn Schlemmer mit dem Ende der fünfziger Jahre ansetzt. Edward S. Small (Small, Edward S.: Direct theory. Experimental film/video as major genre. Carbondale, Edwardsville/Illinois 1994.) faßt unter das „major genre“ des experimentellen Films und Videos die Genres der europäischen Avantgarde (mit den Subkategorien des dadaistischen, surrealistischen, futuristischen Films etc.), der amerikanischen Avantgarde (mit den Subkategorien des lyrischen Realismus, des Psychodrama, des expressionistischen Films u.a.), des amerikanischen Underground (Kopplationsfilm, abstrakter Expressionismus u.a.), des expanded cinema (Computerarbeiten, „Cinevideo“ u.a.) und des minimalistischen/strukturalistischen Films (Flickerfilme, Filme mit fixierter Kameraposition, Filme, die nur aus einer Einstellung bestehen, u.a.m.). Zu den Begriffen Avantgarde- und Undergroundfilm vgl. auch Biedermann: Historische Definitionen oder „Jedes

Experiment mit dem Filmmedium. Die klassische Avantgarde in den zwanziger Jahren untersuchte den Film als selbständige Kunstform in Abgrenzung zu anderen Medien und erprobte das ästhetische Potential des noch jungen Mediums. In dieser Richtung haben beispielsweise Viking Eggeling, Hans Richter, Man Ray, Marcel Duchamp und Dziga Vertov gearbeitet. Vertov hat seine Suche nach den konstituierenden Eigenschaften des Mediums als „Suche nach dem Filmalphabet“³ beschrieben (d.h. der „Sprache“ des Films und ihrer Struktur). Ähnlich definiert Maya Deren Jahre später Experimentalfilme als eine Erkundung der dem Film eigenen „visuellen Integrität [...] in filmischen Begriffen“⁴ und erklärt: „Meine Arbeit bestand eher im Erkunden des Mediums Film als darin, ein vorgefaßtes Ziel zu erreichen. Ich war genau von denjenigen Aspekten und Methoden des Kinos fasziniert, die bisher undefiniert und kaum erforscht waren.“⁵ Der Experimentalfilm stellt in dieser Hinsicht ein Verbindungsglied zwischen Filmtheorie und Filmpraxis dar: eine visuelle Wissenschaft vom Film oder eine unmittelbare „direkte Theorie“.⁶ Sie umfaßt dabei die wesentlichen Bereiche der filmischen Produktion und Rezeption: die Reflexion ästhetischer Erfahrung des Autor-Ichs, die Reflexion der Eigenschaften des Mediums und die Reflexion der Wahrnehmung, des Sehens.

Die Erkundung der konstituierenden Eigenschaften des Mediums in ästhetischen Experimenten ist bis heute nicht abgeschlossen: Jede neue technische Entwicklung auf dem Filmsektor zieht weitere Erprobungsphasen nach sich, die zur Zeit vor allem im Bereich des Videos und des computergenerierten Films angesiedelt sind. Zur „Spielwiese“ sind dabei seit den achtziger Jahren vor allem die Musikvideos geworden. ‚Kleinformen‘ wie Musikvideo und Kurzfilme, die ihre ‚Geschichte‘ (im weitesten Sinne) in knapp bemessener Zeit erzählen müssen, sind immer ein Forum für die experimentelle Entwicklung elektronischer Bildbearbeitung gewesen. John Maybury, der in den frühen achtziger Jahren in London Mitglied einer Künstlergruppe war, die sich auf Super 8-Filme und Videoclips spezialisiert hatte, spricht von einer „explosionsartigen ästhetischen Entwicklung im Bereich der Musikvideos“: „[I]n den

Wort ist ein Vorurteil“. In: Ingo Petzke (Hrsg.): *Das Experimentalfilm-Handbuch*. Frankfurt a.M. 1989, S. 19-29.

³ Vertov, Dziga: *Wir*. Variante eines Manifestes. In: Ders.: *Schriften zum Film*, hg. von Wolfgang Beilenhoff. München 1973, S. 10 (im Original kursiv).

⁴ Deren 1995a, S. 20.

⁵ Ebd., S. 21.

⁶ Begriff nach Small 1994. Small beschreibt den Experimentalfilm in seinen reflexiven Eigenschaften als einen Typus der Theorie, ohne den Umweg und die Begrenzungen separater semiotischer Systeme wie der gesprochenen oder geschriebenen Sprache (S. XV), die die Wahrnehmung und Erfahrung eines Films nicht einholen können.

achtziger Jahren ging es um die Technologie.“⁷ Was die Videoclip- und Kurzfilmer an ästhetischen Experimenten vorführen, hat seine Vorläufer bereits in den Arbeiten von Fischinger, Richter und anderen in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren. Maybury: „Die Ironie ist, daß so vieles, was wir in MTV sehen, direkt aus der Avantgarde kommt. Entweder der europäischen Filmavantgarde der zwanziger Jahre oder der amerikanischen Avantgarde der vierziger, fünfziger und sechziger Jahre. In jeder halben Stunde MTV wird für fünf Minuten ein Stück Avantgarde sichtbar.“⁸ Die Chance für das experimentelle Ausprobieren neuer Formen liegt dabei im „Wegwerfcharakter“⁹ der Videoclips. Tatsächlich sind sie zu einem großen Teil industriell gefertigte Massenware und zeichnen sich durchaus nicht immer durch Experimentierfreude und visuellen Ideenreichtum aus. Sie bieten jedoch auch Underground- und Experimentalfilmern eine Möglichkeit, ihre Arbeiten einem größeren Publikum und nicht nur einem Insider-Kreis bekannt zu machen.

Im folgenden soll die Eigenschaft des Experimentalfilms als „direkte Theorie“ bzw. seine reflexiven Eigenschaften in Bereich der Produktion und Rezeption des Films an einigen Beispielen schlaglichtartig beleuchtet werden. Zunächst geht es um die Reflexion von Wahrnehmung und Erfahrung von Filmautor und Zuschauer im Experimentalfilm, dann um die Reflexion von filmischen Konstituenten des Films wie Kadrierung, Materialität des Filmbilds, Bewegung u.a.m.

⁷ Maybury, John: Tapetenwechsel. John Maybury im Interview mit Karola Gramann. In: Sound and Vision. Musikvideo und Filmkunst. (Katalog zur Ausstellung im deutschen Filmmuseum Frankfurt a.M., 16. 12. 1993 - 3. 4. 1994). Frankfurt/M. 1993, S. 31.

⁸ Ebd., S. 34. Vgl. auch Weibel, Peter: Musik-Videos. Von Vaudeville bis Videoville. In: Veruschka u. Gábor Bódy (Hrsg.): Video in Kunst und Alltag. Vom kommerziellen zum kulturellen Videoclip. Köln 1986, S. 24-41., der feststellt, daß Musikvideos zum Teil die direkte popularisierte Umwandlung des Avantgarde-Films darstellen (S. 36) und erklärt: „Im gegebenen historischen Moment findet die größte Kreativität in den populären Künsten im Bereich der Musik-Videos statt. Musik-Videos bilden ein kommerzielles Laboratorium für fortgeschrittene Bildtechnologie und neue ästhetische Strategien.“ (S. 37) Zu Recht kritisiert Perée, Rob: Into Video Art. The characteristics of a medium / De karakteristieken van een medium. Rotterdam, Amsterdam 1988 an diesem Rückgriff auf die Bildsprache der Avantgardefilmer und Videokünstler, daß er oft nicht mehr als ein bloßes Zitieren von Kitsch sei, da diese Bildästhetik im Musikvideo aus ihren originären Kontexten herausgelöst erscheine (S. 40).

⁹ Maybury 1993, S. 34: „Mit einem schlechten Musikvideo kann man sich nicht den Ruf ruinieren, weil man gleich ein neues macht.“

Ästhetisches Experiment, Wahrnehmung und Erfahrung

Musikvideos und Experimentalfilme wirken auf die Filmästhetik zurück und haben ihr neue Impulse gegeben. So hat der britische Filmmacher Derek Jarman in den achtziger Jahren einzig in den Musikvideos eine Erweiterung der kinematographischen Sprache gesehen.¹⁰ Zahlreiche Regisseure haben den experimentellen Kurzfilm genutzt, um neue Erzähl- und Darstellungsweisen zu entwickeln. Super 8-Film und später Video haben unabhängige und wenig personal- und kostenintensive Produktionsweisen begünstigt und Experimentierfelder für individuelle ästhetische Erfahrungen eröffnet. Das ästhetische Repertoire, das in experimentellen Filmen erarbeitet wurde und wird, bildet einen Grundstock produktionsästhetischer Erfahrung, und andererseits wirken individuelle Erfahrung und Wahrnehmung auf den Film zurück und finden dort ihren Ausdruck. Experimentalfilme können im Zusammenhang mit ‚Langfilmen‘ als vorbereitende oder begleitende Reflexionen über Film dienen,¹¹ bestehen aber ebenso als eigenständige Form. Gerade die Videotechnik hat die Möglichkeiten des filmischen Experimentierens erheblich erweitert. Ein Beispiel hierfür ist Godard, der Video in den Scénarios (*Scénario du film Passion* und andere) und in *Histoire(s) du cinéma* (1989ff.) als Instrument der kritischen Analyse von Film im Film vorführt. Video wird als Werkzeug der Dekomposition und Rekomposition von Bildern genutzt, zur Entwicklung einer neuen Form des „Schreibens“ mit Film und zum Entwurf neuer Bilder. Diese Video-Essays bewegen sich parallel zu den Filmarbeiten. Kino und Video beobachten und reflektieren einander: „the one thinking here what the other creates there.“¹²

¹⁰ Vgl. Jarman, Derek: *The Last of England*, hg. von David L. Hirst. London 1987, S. 12.

¹¹ Ein Beispiel dafür ist Peter Greenaway, dessen Spielfilme von Barchfeld, Christiane: *Filming by Numbers*. Peter Greenaway: Ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino. Tübingen 1993 als Fortsetzungen der Themen und Medienreflexionen der frühen Experimentalfilme aufgefaßt werden. „d.h. sein Übergang vom Experimentalfilmmacher zum Regisseur von kommerziellen Spielfilmen hat zu keinem Bruch mit seinen zentralen Themen und Intentionen geführt.“ (S. 11).

¹² Dubois, Philippe: *Video thinks what cinema creates*. Notes on Jean-Luc Godards work in video and television. In: Raymond Bellour/Mary Lea Bandy (Hrsg.): *Jean-Luc Godard. Son + Image 1974 – 1991*. New York 1992, S. 169. Ähnlich stellt Paech, Joachim: *Der Schatten der Schrift auf dem Bild. Vom filmischen zum elektronischen "Schreiben mit Licht" oder "L'image menacée par l'écriture est sauvée par l'image même"*. In: Michael Wetzel/Herta Wolf (Hrsg.): *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*. München 1994, S. 213-23. fest, daß sich im Werk Godards elektronische und traditionelle Filmproduktion durchdringen und gegenseitig nachahmen (S. 229).

Experimentalfilme können als das Ergebnis eines ästhetischen Erfahrungsprozesses charakterisiert werden, der in selbstreflexiver und selbstreferentieller Form im Film gespiegelt wird und sich darin in gleichsam ‚auskristallisierter‘ Form mitteilt. Experimentalfilme beinhalten sowohl Beschreibungen als auch Aufzeichnungen ästhetischer Erfahrung. Zentral ist hierbei das individuelle kreative Potential, denn die Freiheit in der Produktionsform macht die Vorgehensweisen und künstlerischen Entscheidungen allein von der Beurteilung des Filmautors abhängig. Deren erklärt, Experimentalfilme handelten von der inneren Erfahrung eines Menschen.¹³ Entsprechend wird sie in ihren Filmen selbst zu einer zentralen Figur und inszeniert innere Erfahrung in einem psychoanalytischen Sinn als eine fortwährende Selbstbegegnung im Film, vor allem in *Meshes of the Afternoon* (1943), in dem sich das Ich im Traum in mehrere Personen aufspaltet. Deren trifft als Protagonistin ihres eigenen Films auf eine verhüllte Figur, deren Gesicht durch einen Spiegel ersetzt ist: In diesem Spiegel wird der oder die Andere zum Ich. Auch Raum und Zeit werden gemäß einer ‚innerphysischen Wirklichkeit‘ transformiert: Die Zeit verzweigt sich in Wiederholungen und Schleifen, Traum und Wachen werden ununterscheidbar, und der Raum unterliegt nicht mehr den physikalischen Gesetzen (Deren bewegt sich beispielsweise an der Decke entlang). Maya Deren unterscheidet die beschreibende Filmarbeit von der schöpferischen. Die beschreibende Arbeit ist Ausfluß und Ergebnis von Erfahrung, sie nähert sich der schöpferischen, „insofern sie [...] eher der Erfahrung von Wirklichkeit als der Wirklichkeit selbst



Maya Deren, *Meshes of the Afternoon*

verpflichtet ist.“¹⁴ Realität kommt unter der Perspektive individueller Erfahrung zur Darstellung.

Die Kamera ist dabei nicht mehr in erster Linie ein Instrument der Aufzeichnung von (vor-filmischer) Wirklichkeit, sondern der kreativen Erschaffung einer spezifisch filmischen Wirklich-

keit, an der sowohl das technische Gerät als auch die Wahrnehmung und die Interpretation des Gesehenen durch Filmautor und Zuschauer beteiligt sind:

¹³ Deren 1995a, S. 20.

¹⁴ Deren, Maya: Film als Kunstform. In: Jutta Hercher/Ute Holl/Karin Reichel/Kira Stein/Petra Wolff (Hrsg.): Choreographie für eine Kamera. Schriften zum Film. Hamburg 1995b (= Hochschule für bildende Künste Hamburg, material 90), S. 36.

Die mechanische Ähnlichkeit zwischen Linse und Auge ist weitgehend dafür verantwortlich, daß die Kamera immer eher als aufzeichnendes denn als kreatives Gerät benutzt wird. Jedoch erst im Gehirn, *hinter dem Auge*, erhält das aufgezeichnete Material seine Bedeutung und Wirksamkeit. Im Film wurde diese Erweiterung oft übersehen. Die Bedeutung eines Ereignisses oder einer Erfahrung wird der *Wirklichkeit vor der Linse* zugeschrieben, anstatt dem kreativen Akt des Mechanismus' (einschließlich des Menschen) hinter der Linse.¹⁵

Der Film ist das Feld, auf dem sich die individuelle Erfahrung des Filmautors mit derjenigen des Zuschauers und seinen ‚traumhaft-inneren‘ Bildern überschneidet. Eine Videokollektion von Derens Filmen (Mystic Fire Video, New York 1986) zitiert zu Beginn Deren mit den Worten: „And what more could I possibly ask as an artist than that your most precious visions, however rare, assume, sometimes, the forms of my images.“ Daraus spricht die Hoffnung, die „Visionen“, die Wahrnehmungen und Erfahrungen des Betrachters mögen sich in denjenigen des Filmautors spiegeln. Insofern ist das Spiegelgesicht der Figur in *Meshes of the Afternoon* nicht nur eine Fläche, in der sich Deren als Figur ihres eigenen Films spiegeln kann, sondern auch eine Leerstelle für das Bild des Betrachters. In Derens Filmen verschränken sich die ‚Landschaften‘ des inneren Erlebens, der Psyche und des Traums, mit der äußeren Landschaft, in der die Filme spielen, indem die alltägliche wahrnehmbare Umwelt vor allem durch Montagetechniken und die Choreographie in den Bewegungen der Protagonisten zu einer fremden Welt wird (vor allem in *Meshes, At Land*, 1944, und *Ritual in Transfigured Time*, 1945-46). Die ‚Landschaft‘ der alltäglichen Wahrnehmung wird zu einem besonderen Wahrnehmungsraum.

Weitere eindrucksvolle Beispiele für Reflexionen von Wahrnehmung und Erfahrung im Film sind die Videoarbeiten von Bill Viola. In ihnen ist ein starkes Interesse an der Darstellung einer ‚mentalen‘ oder ‚imaginären‘ Zeit und eine ‚Wendung nach Innen‘ zu beobachten, die nicht zuletzt aufgrund von fortschreitenden technischen Möglichkeiten der Bildbearbeitung und der Gestaltung filmischer Zeit möglich geworden ist. Viola erklärt:

„Es ist mein Ziel, audio-visuelle Zeitkompositionen zu produzieren, die sich der Sprache der Erfahrung bedienen, Bilder und Töne der realen Welt auf Videoband zu sammeln und sie dann mit den Strukturen unserer persönlichen und subjektiven Weltvorstellung – Wahrnehmung, Imagination, Erkenntnis, Traum und Erinnerung – zu überlagern.“¹⁶

¹⁵ Ebd., S. 40.

¹⁶ Viola, Bill: Bill Viola. In: Bettina Gruber/Maria Vedder (Hrsg.): Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler. Köln 1983, S. 204.

Der Prozeß des Editings bildet bei Viola die subjektive Komponente der Erfahrung von Wirklichkeit nach. Dabei spielt das Gedächtnis eine besondere Rolle: es überführt aktuelle Erfahrung in ästhetische Erfahrung: „As if memory were a sort of filter, another editing process. In fact the editing is going on all the time. Images are always being created and transformed...“.¹⁷

Die Verbindung der Videotechnik mit der Computertechnologie hat die Möglichkeiten des Editing erweitert: Bilder werden geschichtet, verfremdet, collagiert, filminhärente Zeitstrukturen durch Beschleunigung und Verlangsamung verändert, kontinuierliche Bildräume und zeitliche Abläufe auseinandergenommen oder aufgelöst. Filmische Zeit wird von der ‚Realzeit‘ hin zu einem Nachvollzug subjektiver Zeiterfahrung transformiert, den mentalen Strukturen von Wahrnehmung, Gedächtnis und Traum ähnlich. Die Struktur der sich in der Zeit entfaltenden Bilder bildet Zeitstrukturen und die Prozeßhaftigkeit von Bewußtseinsbewegungen nach: „Awareness of time brings you into a world of process, into moving images that embody the movement of human consciousness itself.“¹⁸ Wie Deren reflektiert auch Viola subjektive Erfahrung, Bewußtsein und Wahrnehmung im Film vor allem durch Selbstinszenierungen, Spiegelungen des Ich, die die Wahrnehmungsstrukturen des Films reflexiv auf den Film-Autor zurückbeziehen, beispielsweise in *The Passing* (1989). Viola inszeniert sich dort als nächtlichen Wachträumer: traumartige Passagen wechseln mit Einstellungen auf Viola, der sich im Bett wälzt, die Augen offen. Den Passagen zwischen Traum und Wachen werden Passagen zwischen Leben und Tod zur Seite gestellt: die sterbende Mutter, die Geburt des Kindes. Zahlreiche Szenen mit Viola spielen sich unter Wasser ab, wobei das Wasser in alchimistischer Tradition als Symbol für den Geist gelten kann und im Film zur Verfremdung alltäglicher Wahrnehmungsweisen dient: so stellt Viola Stuhl und Tisch, auf dem sich eine Lampe befindet, unter Wasser auf, wodurch die Alltagswahrnehmung außer Kraft gesetzt wird und sich das Arrangement zu einer geistigen oder psychischen Szene wandelt.

Es ist die besondere Wahrnehmungssituation, die der Film eröffnet, mit der sich vor allem in den fünfziger und sechziger Jahren Stan Brakhage auseinandersetzt: Sein zentrales Thema ist das Sehen, die visuelle Wahrnehmung. Er will mit seinen Filmen neue Seherfahrungen eröffnen, dem Sehen das „Aben-

¹⁷ Viola zitiert nach London, Barbara: Bill Viola: The Poetics of Light and Time. In: Susan Weiley (Hrsg.): Bill Viola. Installations and Videotapes. (Katalog zur Ausstellung Bill Viola, 16. Oktober 1987 – 3. Januar 1988, The Museum of Modern Art, New York). New York 1987, S. 9.

¹⁸ Viola, Bill: Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973 – 1994, hg. von Robert Violette in Zusammenarbeit mit dem Autor. London 1995, S. 173.

teuer“ zurückgeben: Brakhage träumt von einem „unruled eye“, einem „unge-schulten Auge“, das sieht, anstatt das Gesehene gemäß früherer Seherfahrungen und erlernter Benennungen begrifflich einzuordnen: „How many colors are there in a field of grass to the crawling baby unaware of ‚Green‘? [...] Imagine a world alive with incomprehensible objects and shimmering with an endless variety of movement and innumerable gradations of color. Imagine a world before ‚the beginning was the word.‘“¹⁹

Auch bei Brakhage ist der Filmautor zentrale Vermittlungsinstanz zwischen der subjektiven, ‚inneren‘ Wahrnehmung und der filmischen Form, in der sie reflektiert wird: „Of necessity I become instrument for the passage of inner vision, thru all my sensibilities, into its external form.“²⁰ Brakhage versucht nun, diese innere Vision formal nachzubilden. Bewußt läßt er beispielsweise Filmbilder grobkörnig erscheinen, was reflexiv auf materielle Grundlagen des Films verweist (Filmemulsion und Korn) und damit auf die Grundlagen filmischen Sehens, darüber hinaus aber für Brakhage ein Äquivalent der „closed-eye vision“ darstellt, der Wahrnehmung mit geschlossenen Augen. Bei dieser closed-eye vision geht es nicht mehr darum, *was* zu sehen ist, sondern um das *Wie* des Sehens selbst: „this grain field in 8 mm is like *seeing* yourself *seeing*“.²¹ Thematisiert wird demnach der Wahrnehmungsakt selbst, indem Brakhage in all seinen Filmen den Bildern zugleich Verweise auf den Sehakt implementiert. Diese versteht er als Dokumentationen des Sehens: „I am the most thorough documentary filmmaker in the world because I document the act of seeing as well as everything that the light brings me...“.²² Das filmische Bild erscheint in diesem Sinne als eine „Visualisierung des Sehvermögens“.²³ In vielen Experimentalfilmen wird die spezifisch filmische Konfiguration des Sehens und die visuelle Wahrnehmung im Bild des Auges reflektiert: bei Vertov beispielsweise in Verbindung mit der Kamera-Linse als Kamera-Auge (*Der Mann mit der Kamera*, 1929). Bei Deren, Viola, Brakhage und vielen anderen spiegelt das Auge im Film das Auge des Betrachters und wird zu einer Metapher für ein Sehen des Sehens.

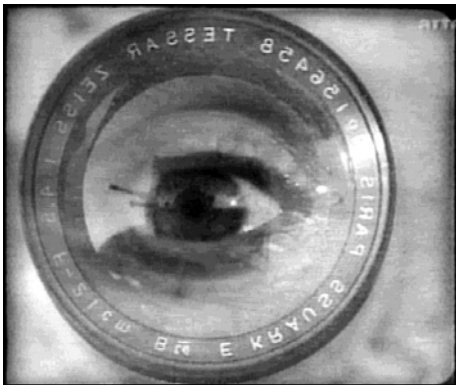
¹⁹ Brakhage (Brakhage, Stan: Brief an Ronna Page. In: Schlemmer (Hrsg.), 1973, S. 62-67.) zitiert nach James, David E.: *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton/N.J. 1989, S. 43.

²⁰ Ebd., S. 39 (im Original in Versalien).

²¹ Ebd., S. 45.

²² Ebd., S. 39.

²³ Zum kinematographischen Bild als „visualization of sight“ vgl. Wees, William C.: *Light Moving in Time. Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*. Berkeley, Los Angeles, Oxford 1992, S. 31ff.



Dziga Vertov, *Der Mann mit der Kamera*



Maya Deren, *Meshes of the Afternoon*

Brakhages Filme sind, um es mit dem Titel einer Sammlung seiner Schriften zum Film zu sagen, „metaphors on vision“. Die Kamera wird nicht im Sinne der Reproduktion verwendet, als Abbildungsinstrument, sondern in Hinblick auf ihre autonomen Ausdrucksmöglichkeiten erkundet. David James erläutert: „Like the eye, the camera was to be seen *with* rather than *through*“.²⁴ Mit der anstatt durch die Kamera zu sehen heißt, daß das Medium nicht transparent ist, sondern selbst sichtbar und Quelle visueller Aktivität, Quelle neuer Wahrnehmungsmöglichkeiten. In *Dog Star Man* (mehrteilig, 1961-64) und *The Art of Vision* (1961-64) verwendet Brakhage anamorphotische Linsen, blendet Bilder übereinander, kratzt in den Film, ver-

letzt, verbrennt die Filmemulsion, filmt durch gefärbtes Glas, verfremdet Bilder farbig, läßt abstrakt Farben aufblitzen, verändert die Ablaufgeschwindigkeit der Bilder etc. In *Scenes from under childhood* (1967-1970), werden die Bilder häuslicher Szenen mit ihm, seiner Frau und seinen Kindern in ähnlicher Weise bearbeitet, bis hin zur Unkenntlichkeit, zum erratischen Bild, so daß gleichzeitig mit dem, was zu sehen ist, auf das Wie des Sehens verwiesen wird.²⁵ Brakhage versucht damit zur unvoreingenommenen Wahrnehmung des Babys und Kleinkindes zurückzugehen. William Wees interpretiert diese Vorgehensweise im Sinne des Ideals des „unruled eye“ als „making the viewer aware of seeing as a physiological, nerve-centered event before it becomes a conscious recognition of labeled and familiar objects and events.“²⁶

²⁴ James 1989, S. 47.

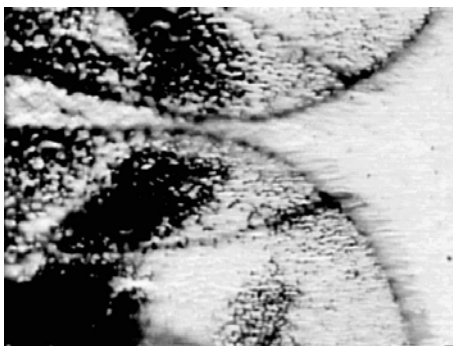
²⁵ Zu den Filmen von Brakhage vgl. die Synopsen bei Barrett, Gerald R. und Wendy Brabner: Stan Brakhage: a guide to references and resources. Boston/Mass. 1983.

²⁶ Wees 1992, S. 85.

Reflexionen des filmischen Bildes: Licht, Bildtextur, Bewegung, Raum, Kadrierung

Experimentalfilme reflektieren – dies gilt zumindest für die genannten Beispiele, die sich noch erweitern ließen – individuelle Erfahrung und damit einhergehend subjektive Weltvorstellungen und die psychischen Wirklichkeiten von Traum und Erinnerung. Sie finden im Film einen formalen Ausdruck, an die sich wiederum die Erfahrung des Rezipienten anbinden kann. Die formalen Verfahren verweisen auf die apparativen und physiologischen Grundlagen der visuellen Wahrnehmung. Im Bereich des Filmbildes (als Kreuzungspunkt der visuellen Wahrnehmung und Erfahrung von Filmautor und Rezipienten) umfaßt Selbstreflexivität im Experimentalfilm sämtliche Konstituenten wie Licht, Materialität des Filmstreifens, Kadrierung, Bewegung/Montage und den filmischen Raum.²⁷ Hierzu sollen im folgenden noch einige Beispiele herangezogen werden.

Mit Brakhages Interesse für das Sehen geht die Aufmerksamkeit für das Licht, das sehen läßt, einher. Für *Mothlight* (1963) hat Brakhage Mottenflügel, Blätter, Blüten, Halme und andere organische Materialien mit unterschiedlicher Lichtdurchlässigkeit auf einen durchsichtigen 16 mm-Streifen geklebt. Das Ergebnis ist ein Flickerfilm, in dem die montierten Komponenten in ihrer schnellen Abfolge gerade noch sichtbar sind. Der Film verweist auf die Verbindung von Materie und Licht (des Projektors) im Film und ist in seinem Verzicht auf jegliches abbildlich-mimetische Bild selbstreferentiell: Licht und Bewegung bzw. Licht, das sich in der Zeit bewegt, sind die wesentlichen Eigenschaften des Films, d.h. das Filmbild referiert nicht auf eine außerfilmische Wirklich-



Stan Brakhage, *Mothlight*

²⁷Die Darstellung konzentriert sich hier auf den visuellen Bereich des Films; tatsächlich sind sehr viele Experimentalfilme Stummfilme, was aber nicht darüber hinwegtäuschen soll, daß Selbstreflexivität im Experimentalfilm auch die Tonspur umfassen kann. Im Bezug auf die Montage und die Bewegung im Film sind selbstreflexive Züge vor allem anhand des Vergleichs mit der Musik auszumachen. Brakhage beschäftigte sich mit musikalischer Notation als Schlüssel zur Filmmontage (Brakhage 1973, S. 62) und Deren erklärt, die Struktur ihrer Filme sei der Musik ähnlicher als der Literatur (Deren, Maya: Vorlesung. In: Schlemmer (Hrsg.), 1973, S. 33).



Maya Deren, *Ritual in Transfigured Time*

keit, sondern auf das filmische Medium selbst.

Mothlight verweist auf die Materialität des Filmbildes, indem er gerade kein herkömmliches Filmmaterial verwendet und die fotografischen Belichtungsverfahren umgeht. Derartige selbstreflexive und selbstreferentielle Verweise auf die Materialität des

Films sind insbesondere im Zusammenhang mit „reflektierter Intermedialität“ zu beobachten, der Suche nach den Konstituenten des Films im Vergleich und in Konkurrenz mit anderen Künsten wie beispielsweise der Fotografie und der Malerei.²⁸ In Solarisierungen und Negativ-Effekten rekurriert der Film auf seine fotografischen Grundlagen. So kehrt Deren am Ende von *Ritual in Transfigured Time* das Filmbild ins Negativ um. Der Vergleich mit der Malerei hat u. a. zur Idee der „caméra pinceau“ geführt,²⁹ in der die Kamera als ein Malinstrument erscheint oder der Film als ein Malen mit Licht. So hat George Landow in den sechziger Jahren seine „malerische Denkweise“ auf den Film angewendet und mit der Textur, mit dem Korn experimentiert, die Farbschicht auf dem Trägermaterial angelöst und in Bewegung versetzt, bis hin zum Verschwinden des Pigments an manchen Stellen, so daß „reines Licht“ hindurchkam.³⁰

Nicht nur Farbe, Textur und Licht, auch Kadrierung und Bewegung sind Komponenten des Films, die in intermedialen Konstellationen mit der Malerei erkundet werden. Der Film *Low* (1991), den James Herbert zum gleichnamigen Musikstück von REM gedreht hat, reflektiert alle jene Bereiche. Herbert hat seinem Film drei amerikanische Gemälde des 19. Jahrhunderts zugrunde gelegt, eines davon ist „Das Bekenntnis“ von Elizabeth Jane Gardner. Dazu hat er weitere Aufnahmen in ähnlichen Szenerien gedreht und Filmstreifen, die auf

²⁸ Mit dem Begriff der „reflektierten Intermedialität“ schließe ich mich Paech, Joachim: Intermedialität. In: Jörg Helbig (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin 1998, S. 14-30 an.

²⁹ Zum Verhältnis von Film und Malerei vgl. etwa de Kuyper, Eric: *Caméra-stylo, caméra-crayon, caméra pinceau. Notes sur le visuel et le tactile*. In: Raymond Bellour (Hrsg.): *Cinéma et peinture. Approches*. Paris 1990, S. 165-173., Aumont, Jacques: *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*. Paris 1989., Aumont, Jacques: *Projektor und Pinsel. Zum Verhältnis von Malerei und Film*. In: *montage/av* 1/1, 1992, S. 77-89.

³⁰ Landow, George: George Landow im Interview mit P. Adams Sitney. In: Schlemmer, 1973, S. 96.

eine Leinwand projiziert wurden, Bild für Bild abfotografiert und sie mit Überblendungen, zeitlichen Dehnungen, Veränderungen der Dichte, Farbe etc. der malerischen Textur angenähert.³¹ Die Grenzen von gemalten Bildern und (zusätzlich gedrehten) Filmbildern verwischen. Herbert versetzt die gemalten Bilder in Bewegung: gemalte geschlossene Hände öffnen sich und es ent-



James Herbert, *Low*

schlüpft ein Schmetterling. *Low* verzeichnet unmerkliche Übergänge zwischen bewegtem und unbewegtem Bild, überschreitet die Kadrierung des gemalten Bildes und transformiert den einzelnen ‚Frame‘ des Tafelbildes in eine zeitliche Abfolge von Bildern. Dabei sind die Bewegungen zum großen Teil nicht fließend, sondern leicht ruckartig mit Zeitverzögerungen, wodurch sich das Filmbild wiederum der Malerei annähert. Vergleich und Differenz der Medien von Malerei und Film lassen deren Eigenheiten hervortreten: zeitliche Arretierung, Festlegung des Bildausschnitts auf Seiten der Malerei, Bewegung und die Möglichkeit ‚mehrdimensionaler‘ Ansichten auf Seiten des Films. Doch ihr Verbindendes, vor allem das Licht und die malerische Textur, weisen auf ihre materiellen Grundlagen und darauf, daß beide Formen von Repräsentationen einer ganz eigenen Bildwirklichkeit sind, Ergebnis eines kreativen Schaffensprozesses und Blickkonfigurationen jenseits der alltäglichen Wahrnehmung.

Film und Malerei, so macht das Beispiel von *Low* deutlich, unterscheiden sich vor allem hinsichtlich der Parameter Bewegung und Zeit. Deren versteht den Film in erster Linie als eine Zeit-Form: „Die schöpferische filmische Arbeit erstreckt sich vor allem auf die Manipulation von Zeit und Raum.“³² Die Manipulation von Zeit und Raum findet sich bei Deren beispielsweise in der Form der „vertikalen Montage“, dem Durchschreiten diskontinuierlicher Räume während eines kontinuierlichen Zeitablaufs: In *Meshes of the Afternoon* setzt die Protagonistin einen Schritt vor den anderen: Der erste Schritt führt sie

³¹ Die Produktionsinformationen sind dem Kommentar zum Film in „Snark“ übernommen, einem inzwischen eingestellten Magazin des Senders arte mit Kurz- und Experimentalfilmen.

³² Deren, Maya: Kamera-Arbeit: Der schöpferische Umgang mit der Realität. In: Jutta Hercher/Ute Holl/Karin Reichel/Kira Stein/Petra Wolff (Hrsg.): *Choreographie für eine Kamera*. Schriften zum Film. Hamburg 1995c (= Hochschule für bildende Künste Hamburg, material 90), S. 65.



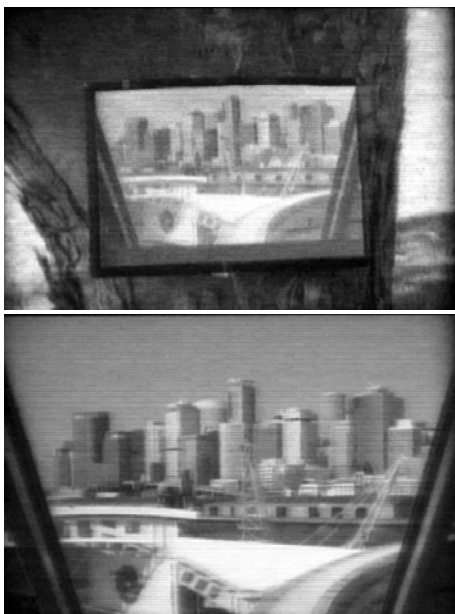
Maya Deren, *At Land*

an einen Meeresstrand, den zweiten setzt sie auf Erde, den dritten ins Gras, den vierten auf Steinplatten und der letzte lässt sie in ihrem eigenen Haus ankommen, in dem sie schlafend in einem Stuhl liegt. In *At Land* zieht sich Deren an einem Baumskelett am Strand hoch und kriecht von dort auf einen Tisch, an dem eine Abendgesellschaft sitzt. Die Einstellungen, in denen sie über den Tisch kriecht, wechseln mit Einstellungen, in denen sie durch ein Gebüsch kriecht, mit der gleichen, kontinuierlichen Bewegung. In dieser Verbindung von zeitlicher Kontinuität und räumlicher Diskontinuität, in der die Schnittstellen

sichtbar bleiben, reflektiert der Film Montage als eine Konfiguration von Raum und Zeit, wie sie nur im Film wahrnehmbar ist. Weitere Formen der Zeitreflexion sind die choreographierten Bewegungen der Protagonisten etwa in *Ritual in Transfigured Time*: Bewegungen, die Raum greifen und sich in der Zeit entfalten. *Ritual* enthält in der Konfrontation der tänzerischen Bewegungen der Protagonisten mit Skulpturen von Tänzern auch eine intermediale Komponente: die gleichsam eingefrorene Bewegung der Skulpturen wird von einigen Figuren des Films nachgestellt, und der Film hält die Bewegungen der Protagonisten in Stehkadern immer wieder an.

Ein besonders listiger Kommentar zu Zeit und Raum im Film ist Gregory Godhards Film *Wormholes* (1993). Die Kamera bewegt sich schnell durch einen städtischen Raum und stößt dort auf Bilder, die an Bäumen, Portalen, Grabsteinen, Mauern etc. angebracht sind und in die sie (und mit ihr der Betrachter) einzutauchen scheint. In der urbanen Umwelt finden sich Passagen, Wurmlöcher, durch die man in eine andere Zeit, in einen anderen Raum gelangt. So ist an einem Baum ein Bild mit einer Hochhausszenerie angebracht, auf das die Kamera zu und scheinbar hineinfährt: die nächste Einstellung zeigt die Fahrt mit einer Hochbahn durch eben jene Szenerie, bis ein neues Bild in Sichtweite kommt, in das die Kamera ‚eintaucht‘ usw., bis die Kamerafahrt durch die verschiedenen Bildräume schließlich rückwärts abläuft und sich der

Rezipient am Ende an seinem Ausgangspunkt wiederfindet. Godhard hat den Film *Bild für Bild* auf Super 8 gedreht, auf Video überspielt und bearbeitet und anschließend auf 16 mm-Film transformiert, die Bilder sind farblich leicht verfremdet und haben durch die Bearbeitungsvorgänge ebenfalls eine leicht ‚malerische‘ Textur angenommen. Der Raum durchläuft in *Wormholes* eine Metamorphose vom fotografischen und unbewegten zweidimensionalen Bildraum zu einem dreidimensionalen Bildraum, durch den sich die Kamera bewegen kann: Zeit und Raum werden in ihrer Relativität ansichtig – und der Film in seiner Macht der Definition von Raum und Zeit.

Gregory Godhard, *Frame*

Eine bedeutsame Komponente in der Definition des filmischen Raums ist der Rahmen, die Kadrierung. Richard Serra hat mit seinem Film *Frame* (1969) diese Komponente untersucht. Er verwendet etwa zwanzig Minuten damit, diverse Frames auszumessen: Der Film beginnt mit einer starren Kameraeinstellung auf eine weiße Wand. Es kommen zwei Hände ins Bild, die mit einem kleinen Lineal die äußere Begrenzung des Feldes ausmessen, das von der Kamera erfaßt wird. Offenbar steht jemand hinter der Kamera und gibt dem Messenden Anweisungen, damit er das Lineal auch richtig anlegt. Dann wird eine Pappe oder eine weiße Holzplatte vor die Kamera geschoben und das Messen beginnt von neuem. Schließlich wird die Platte weggeschoben und gibt den Blick auf einen Fensterrahmen frei, der nun seinerseits ausgemessen wird. Durch den Rahmen ist eine belebte Straße zu sehen. Zuletzt projiziert Serra das Bild des Fensterrahmens auf die zuvor ausgemessene Wand und mißt den Rahmen des projizierten Fensters nach. Übrigens ergeben alle Messungen, daß die jeweiligen Rahmen nicht genau rechteckig sind und die Messungen stimmen auch nicht überein. Serra spielt hier mit der Funktion des Frames, des Rahmens, der die Bildfläche definiert, wobei im Bild nichts als das Ausmessen des Rahmens zu sehen ist. Dieser Rahmen hat die Funktion eines Fensters, das

Richard Serra, *Frame*

den Blick auf die Bild-Welt eröffnet und deren Grenzen definiert. Ohne den Rahmen wäre das Bild kein Bild. Die ‚Übung‘ scheint den Zweck zu haben, das projizierte Bild in den Rahmen des zuvor ausgemessenen Wandfeldes, das die Kamera erfasst, einzupassen. Das projizierte Bild weist auf die Eigenschaften des Filmbildes: kein ‚Fenster zur Welt‘, sondern eine Projektion der Welt, die nur

innerhalb des Frames existiert.

Das Problem der Kadrierung bzw. Rahmung hat einige Filmemacher beschäftigt, da Rahmen und Format das Filmbild erheblich normieren. Woody Vasulka macht den Rahmen sogar für alle narrativen Tendenzen des Films verantwortlich. Man kann darüber spekulieren, wie er zu dieser Einschätzung kommt: möglicherweise, weil der Rahmen eine lineare Erzählweise fördert und die Wahrnehmung auf ein Bildfeld konzentriert. Es scheint Vasulka jedenfalls auf Simultaneität und eine nicht-lineare Erzählweise anzukommen, denn seine Gegenstrategie ist die Mehrfachprojektion und die Veränderung des rechteckigen Formats:

Meine Aufmerksamkeit richtete sich gegen die kinematischen Geräte selbst. Zuerst machte ich zwei Dreifach-Leinwand-Filme („Ziellose Menschen“, „Gefahr im Orbit“) und versuchte dabei, den horizontalen Rahmen zu prolongieren. Dann konstruierte ich ein rahmenloses Kino, wofür ich einen kontinuierlichen Filmtransport durch einen engen Schlitz verwendete und die Umwelt durch einen rotierenden Spiegel aufzeichnete, der mit der Filmbewegung synchronisiert war. Auf diese Weise produzierte ich mehrere 360-Grad-Aufnahmen.³³

Auf das Problem des Bildrahmens reagiert Vasulka nicht nur mit dem Versuch der Auflösung, sondern unterläuft die ‚narrative Funktion‘ des Rahmens beispielsweise in *The Art of Memory* (1987) in Form von Bild-in-Bild-Einblendungen, in denen Rahmen als Bildgrenze und Teil der Bilddefinition gerade betont wird. Doch die Grenzen der Rahmen sind hier – im „multidimensionalen“ elektronischen Bildraum – fließend, veränderlich, schon die Form des Rechtecks gilt nicht mehr unbedingt. Insofern hat der Rahmen im elektronischen Bild auch einen Teil seiner definatorischen Macht verloren. Für das ‚her-

³³ Vasulka, Woody: Eine Syntax binärer Bilder. In: Computerkulturtag Linz. ORF-Videonale 1986 im Rahmen der Ars Electronica, 20. – 27. Juni 1986, S. 64.

kömmliche' Filmbild kann gelten, daß das Bild durch seinen Rahmen bzw. die Bildhaftigkeit durch die Bildgrenze und die Bildfläche bestimmt wird.³⁴ Das Kadrierte, die Einstellung, ist immer auch Teil einer ‚anderen Welt‘, die nicht im Bild ist, aber ins Bild kommen könnte. Der Bildausschnitt ist eine bewegliche ‚Maske‘, die das Gezeigte vom nicht Gezeigten scheidet. Im elektronischen Bild ist der Rahmen gegenüber der mathematisch definierten Bildfläche untergeordnet (er erscheint einzig als Grenze zwischen definierter Bildfläche und dem Nicht-Definierten). Es gibt auch kein ‚Jenseits‘ des Kadrierten mehr: Gilles Deleuze konstatiert, daß die elektronischen Bilder kein ‚Äußeres‘ mehr haben (kein *hors-champ*): „Sie sind Gegenstand einer fortlaufenden Reorganisation, bei der ein neues Bild aus einem beliebigen Punkt des vorhergehenden Bildes entstehen kann.“ Deleuze vergleicht diese Bilder mit einer „Informations-tafel“, eine undurchsichtige Oberfläche, auf der „Daten“ verzeichnet sind.³⁵

³⁴ Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar 1996, S. 46f.

³⁵ Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2 [1985]. Frankfurt/M. 1991, S. 339f.

Matthias Kraus

American Ways of Life: Reflexiver Pragmatismus bei John Cassavetes.

Sinn / Form

Wie das vorliegende Themenheft zeigt, schreibt sich die Reflexion filmischer Ausdrucksmittel durch den Film selbst in vielfältigen Formen und Intensitäten unterschiedlichsten Werken ein. Filmische Selbstbespiegelungen lassen sich bereits in vielen Produktionen der frühen und frühesten Filmgeschichte finden¹, und zwar nicht erst in Form von Geschichten über das Geschichtenerzählen, wie sie das klassische Erzählkino dann zuhauf hervorgebracht hat², sondern auch bereits in Form von Inszenierungen, die das filmische Dispositiv in Interaktion mit der Wahrnehmung des Zuschauers thematisieren³ oder zeitgenössische bildkünstlerische Traditionen aufgreifen und diese zur Reflexion filmischer Darstellungsbedingungen nutzen.⁴ Dementsprechend sind auch die

¹ Vgl. Blüher, Dominique: Am Anfang war das Dispositiv. In: *Film und Kritik*, Nr. 2, Nov. 1994, S. 66-70. Stam, Robert: Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard. New York u.a. 1992. Vgl. auch Blüher, Dominique: *Le Cinéma dans le Cinéma. Film(s) dans le film et mise en abyme*. 1998.

² Vgl. hierzu auch die Kompendien, die sich dem Thema "Film im Film" widmen, etwa Schäfer, Horst: *Film im Film. Selbstporträts der Traumfabrik*. Frankfurt/M. 1985; Ames, Christopher: *Movies about the Movies. Hollywood Reflected*. Kentucky 1997.

³ Beispiel: In dem knapp einminütigen Film *How it Feels to be Run Over* (1900) fährt ein Pferdegewisspann zunächst an der statisch postierten und zentralperspektivisch auf eine ungepflasterte, unbefahrene Straße mit Baumreihen gerichteten Kamera vorbei rechts vorn aus dem Bild. Diesem Gespann folgt aus unveränderter Perspektive ein Automobil, das nun jedoch nicht an der Kamera vorbei, sondern auf diese zu- und sie scheinbar umfährt, womit der Film im Schwarzbild endet. Ein diegetisch motiviertes Ereignis hat damit das extradiegetisch motivierte Ereignis des Film-Anschauens beendet und diese Tätigkeit mithin ironisch kommentiert. Zugleich aber hat der Film selbst seinen Status als Film reflektiert, indem das Dispositiv durch ein Leinwandereignis verändert bzw. gestört wird. (Vgl. auch Blüher, Dominique: Am Anfang war das Dispositiv. In: *Film und Kritik*, Nr. 2, Nov. 1994, S. 66-70.).

⁴ Vgl. den Text von Wolfgang Kabatek zu selbstreflexiven Verfahren im Weimarer Kino in diesem Band.

diskursiven Zusammenhänge, die mit dem Phänomen der Selbstreflexivität in der Kunst verbunden sind oder werden, stets nur als historische Konfigurationen erklärbar. Die modernistische und die postmodernistische Spielart können dabei verständlicherweise als die beiden Hauptadern der Interpretation in der gegenwärtigen Filmwissenschaft begriffen werden⁵, doch finden sich viele andere, zumeist nur graduell differenzierbare und am einzelnen Werk ablesbare Merkmale filmischer Selbstreferentialität oder Selbstreflexivität⁶ im Fundus der Filmgeschichte, die sich nicht umstandslos im Sinne des einen oder anderen Argumentationsstrangs interpretieren lassen.⁷ Letzteres scheint auch für Cassavetes' Filme zu gelten.⁸

-
- 5 Vgl. hierzu Kirchmann, Kay: Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität. In: *Film und Kritik*, Nr. 2, November 1994, S. 23-38., und jüngst Merschmann, Helmut: Von Fledermäusen und Muskelmännern. Postmoderne im amerikanischen Mainstream-Kino: Arnold Schwarzenegger und Tim Burton. Berlin 2000, darin das Kapitel "Postmoderne und Film", S. 64-81. Es sei angemerkt, daß die von mir beibehaltene Unterscheidung zwischen ‚Modern(e)‘ und ‚Postmodern(e)‘ natürlich selbst problematisch ist, handelt es sich doch auch bei diesen Kategorien bestenfalls um Hilfskonstruktionen und grobe Orientierungsmarker. Wer wollte etwa entscheiden, ob der Dekonstruktivismus Derridascher Provenienz als textkritische (und somit aufklärerische) Lektürepraxis als modern oder postmodern zu bezeichnen ist?
- 6 Diese Unterscheidung hatte Kirchmann zuletzt getroffen (Vgl. Kirchmann 1994). Doch scheint sie mir alles andere als konsistent und befriedigend, zumal Kirchmann in seiner ansonsten so aufschlußreichen Modellierung - je nach wechselndem Argumentationsfokus - unterschiedliche Perspektiven den beobachteten Phänomenen, der (in ihrer ästhetischen Entwicklung technologisch determinierten) Filmgeschichte und dem historisch rekonstruierten Subjekt des Zuschauers gegenüber einnimmt. Narrationstechniken, technisch formierte Wahrnehmungsdisposition und Referenzfrage sind hier nicht immer klar voneinander getrennt, so daß in der Argumentation ein unauflösbarer Querstand bleibt: Zum einen grenzt Kirchmann den Begriff der Selbstreflexivität scharf von dem der Selbstreferentialität ab, um differenzierbare Qualitäten selbstbezüglicher Verfahren zu gewinnen, zum anderen mündet seine Argumentation in der Folgerung, Film sei per se selbstreferentiell, weil ihm eine Wahrnehmungsanweisung eingeschrieben sei, die die technisch determinierte und medial konditionierte Wahrnehmung spiegele. Dem Kino-Dispositiv als technischem Kulminationspunkt im Versuch, Wirklichkeit zu konstruieren, wäre demnach eine Selbstreferentialität eingeschrieben, die sich aus der selbstbewußten Differenz zur Alltagswahrnehmung ergibt. Aus dieser Perspektive entwirft sich Selbstreferentialität immer auch in Abgrenzung zum aus den Bild-Künsten ererbten mimetischen Anspruch.
- 7 Hilfreich ist in diesem Zusammenhang Christian Metz' letztes Buch: Metz, Christian: Die unpersönliche Enunziation oder Der Ort des Films. Münster 1997. (=Film und Medien in der Diskussion, Bd. 6.), das einen wenn nicht wert-, so doch ideologiefreien Blick auf die Enunziationsspuren in Spielfilmen wirft. Unabhängig von stilistischen, genretypischen, filmgeschichtlichen, manieristischen oder autorentypischen Eigenheiten, die auf einen bestimmten und persönlichen Ursprung verweisen würden, ist die Enunziationsquelle für Metz vor allem eine unpersönliche, anonyme Instanz. Sie bleibt im Prinzip für alle Filme gleich, da sie immer nur das eine sagt: "Dies ist ein Film'. Die Enunziationsmarkierungen verweisen auf Niemanden. Sie bezeichnen [...] die Aktivität, die das Enunziat hervorbringt, den filmischen Akt als solchen, der sich im Grunde immer gleich bleibt." (S. 135.) Die Enunziationsmarkierungen in-

Die Gemeinsamkeit beider Diskursmodelle – des modernistischen und des postmodernistischen – besteht in ihrem gemeinsamen Bezug auf ein ganz bestimmtes historisch-kulturell geformtes Bewußtsein von Welt, das sich am Projekt der Aufklärung im Geiste der Emanzipation des Subjekts orientiert, ein Projekt, das also eine Teleologie verfolgt, deren Legitimation der modernistische Film kritisch hinterfragt. Er thematisiert sich hierbei selbst als Repräsentationsinstrument von Wirklichkeit, die es zu erklären und möglicherweise zu beeinflussen gilt. Über die Reflexion seiner formalen Parameter, über eine Selbstreflexion also, hinterfragt er dabei auch *unsere* Möglichkeiten, etwas über Welt aussagen zu können: Ein Spiel der Ratio, das die Ratio letztlich kritisiert und dekonstruiert und damit zugleich das Erklärungs- aber eben auch: Legitimationsmodell, das ihr zugrundeliegt.

Dieser (offensichtliche) kritische Impetus fehlt der postmodernistischen Selbstreflexivität. Sie scheint die Form nicht als Instrument (und damit auch: als Machtmittel i.w.S.) zu reflektieren, sondern aus vorwiegend ästhetischen Gründen; vorsichtig formuliert also ein Spiel der Form mit sich selbst, das nicht mal mehr auf einen strukturellen Zusammenhang mit der Realität verweist. Beide Spielarten – die modernistische und die postmodernistische – bleiben letztlich auf kulturell konsistente und historisch generierte Weltentwürfe bezogen, die eine dialektisch, die andere – naja, postmodern. Dennoch scheint sich die eine auf eine (kritisch reflektierte und medial evozierte) Realität, die andere nurmehr auf Vor-Bilder zu beziehen; und damit dann nicht etwa auch wieder auf ‚die Realität‘, verstanden als um die historischen Vor-Bilder erweiterte Erfahrungswirklichkeit?

Ludwig Wittgensteins Bildtheorie kann hier vielleicht Aufschluß geben. Demnach ist die Bedeutung jedes Bildes sein Sinn, „was das Bild darstellt, ist sein Sinn.“⁹ Mit Bild sei jede repräsentierende Konfiguration i.w.S. gemeint. Was das Bild darstellt, definiert sich über seine Form, die den Sinn generiert. Die Wahrheit oder Falschheit eines Bildes besteht „in der Übereinstimmung

dizieren demnach die diskursive Aktivität mittels eines isolierbaren Signals, einer Geste, und lösen sich damit von ihr ab. (S. 136.) Laut Metz führt jeder Film bestimmte metadiskursive Signale mit sich, unabhängig von einem explizit formulierten Anspruch auf Selbstreflexivität. Ein selbstreflexiver Filmemacher würde sich von diesem Befund dann dadurch unterscheiden, daß er es zu einem Stilmerkmal seiner Filme macht, mit diesen Signalen oder Markierungen zu spielen.

8 Es sei angemerkt, daß Cassavetes' Werk auch unter Kontingenzkriterien betrachtet werden muß und nicht allein aus einer Autor-zentrierten Perspektive. Der außergewöhnlich enge Bezug zwischen Filmen (in der verbalen wie nominalen Bedeutung des Wortes) und Leben allerdings, der hier beobachtbar ist und der hier nur angedeutet werden kann, würde es absurd erscheinen lassen, Cassavetes nicht *auch* als den auteur seiner Filme zu behandeln.

9 Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus [1921]. Frankfurt/M. 1963, S. 19.

oder Nichtübereinstimmung seines Sinnes mit der Wirklichkeit. Um zu erkennen, ob das Bild wahr oder falsch ist, müssen wir es mit der Wirklichkeit vergleichen.”¹⁰ Unabhängig von der Vertracktheit dieser Gedankengänge, die sich einer Anwendbarkeit im Grunde entziehen, läßt sich festhalten, daß Wittgenstein das Verhältnis zwischen Bild und Welt oder Bild und “Wirklichkeit” als streng relationales begreift. Dies hieße – übertragen auf den Film – daß auch diesem Medium, jenseits von Fragen der Repräsentation im Sinne eines mimetischen Verhältnisses und auch jenseits vom technologischen Infiltrationsgrad dieses Mediums, eine prinzipielle Gebrochenheit gegenüber der Realität eingeschrieben wäre. “Aus dem Bild allein ist nicht zu erkennen, ob es wahr oder falsch ist. Ein a priori wahres Bild gibt es nicht.”¹¹ lautet daher auch der relativ unmißverständliche Schlußsatz dieses Abschnitts. Dies aber ist genau der Punkt, an dem das reflexive modernistische Kino sich abarbeitet, während das postmoderne Wittgensteins Diktum längst akzeptiert hat und – statt darüber zu klagen – mit den Resten spielt. Die relationale Beziehung hat sich verschoben weg von einer doppelt vermittelten Wirklichkeit zwischen Welt und Bild, nämlich der Funktionalisierung des Mediums zur Hinterfragung einer Wahrnehmungs-Wirklichkeit, hin zu einer Relation unterschiedlicher ‚Bildgenerationen‘ zueinander. Dabei führt selbstverständlich weder die eine noch die andere Strategie zur ‚Wahrheit‘, beide streiten mit der Form, aus unterschiedlichen Gründen, doch bleibt der teleologische Sinn, der dieser Form, die offenbar zerstört werden muß, zugrundeliegt, beiden audiovisuellen ‚Argumentationsverfahren‘ unauflösbar implementiert.

Modern / Postmodern

Wenn wir die Hauptströmungen des selbstreflexiven Kinos betrachten, die modernistische und die postmoderne, dann ließe sich also festhalten, daß die sie begleitenden und legitimierenden ‚Sekundärdiskurse‘¹² auf geistesgeschichtlich gleichartigem Nährboden gedeihen, und daß sie die dem ‚klassischen Er-

¹⁰ Ebda.

¹¹ Ebda.

¹² Extrem vergrößert dargestellt, können für den Diskurs der Moderne die klassischen Avantgarden, Brechts episches Theater und die Frankfurter Schule, für den postmodernen vor allem die französische Theoriebildung in der Nachfolge der strukturalistischen Semiotik als Bezugspunkte ausgemacht werden. Zu letzterem vgl. auch Kroker, Arthur: *The Possessed Individual. Technology and the French Postmodern*. Montreal 1992. Zum historisch generierten philosophischen Konzept der Postmoderne vgl. Koslowski, Peter: *Die Prüfungen der Neuzeit. Über Postmodernität, Philosophie der Geschichte, Metaphysik, Gnosis*. Wien 1989.

zählkino‘ implementierte Teleologie von unterschiedlichen Seiten her angreifen. Diese idealistische Teleologie¹³, die sich mit einem Anspruch auf Welt- und Selbsterkenntnis durch kreativen Willen beschreiben und die sich an den Formen belegen läßt - bei Nietzsche zur letzten, ideell bereits höchst inkonsistenten Apotheose geführt, von der Psychoanalyse Freuds in ihren Grundfesten erschüttert und von den Avantgarden zu Beginn des Jahrhunderts heftig attackiert - hat sich nichtsdestotrotz durch die Moderne hindurch erhalten (zumal im Medium Film) und dabei sozusagen mehrere reflexive Wendungen genommen. Sowohl Postmoderne als auch Moderne - um es in dieser Allgemeinheit zu formulieren - bleiben auf eine Welterfahrung mittels strukturierender Sinnmodelle westeuropäischer Provenienz bezogen; deren diskursiver Kern könnte als Präferenz einer rationalen¹⁴ gegenüber einer erfahrungsbezogenen Weltaneignung gedeutet werden, bei der das Moment der Erkenntnis in der Wertigkeit vor dem der Erfahrung, die Idee vor der Aktion rangiert. Das Element der Unmittelbarkeit ist in der amerikanischen Geistesgeschichte dagegen sehr präsent, vergegenständlicht in den Schriften der Vertreter des amerikanischen Pragmatismus.¹⁵ Ray Carney hat Cassavetes‘ Werk unter den Vorzeichen dieser Denktradition gedeutet,¹⁶ erkennt er in dessen Filmen doch eine Art modernistischen Pragmatismus, der Cassavetes‘ Ästhetik im Schnittpunkt sich überlagernder Diskursformationen sichtbar werden läßt. Ungeachtet der Tatsache, daß Carney dem Regisseur mit seiner Studie ein Denkmal setzt¹⁷ und ihm da-

¹³ Wie Kirchmann 1994 in seinem historischen Abriss zeigt, ist dem Idealismus ebenso wie dem romantischen Mystizismus, der die schöpferische Kreativität ins Metaphysische erhebt, bereits die Krise des Subjekts eingeschrieben, insbesondere mit Blick auf das Selbstbild: „Als Form der Selbstvergewisserung des Ichs ist dem ästhetischen Akt des Selbstporträts bereits jene Fragilität des Ichs eingeschrieben, das sich nur noch in Abgrenzung entwerfen kann, was zur Folge hat, daß Ich-Konstitution letzten Endes nur noch als Selbst-Entwurf figurieren kann [...] Doch schreibt sich hierin zugleich ein Problemhorizont ein, der sich als Frage nach der generellen Erkennbarkeit von Welt auf eine historisch zunehmende Krisenerfahrung von Selbsterkenntnis zuspitzt.“ (Kirchmann 1994, S. 29, Herv. i. Orig.)

¹⁴ In dieser Optik begreife ich den Rationalismus des 18. Jahrhunderts und den romantischen Mystizismus (inklusive des ihn in den 'exakten Wissenschaften' begleitenden Positivismus) als die beiden Seiten der gleichen Medaille, die sich auf den Nenner 'Erkenntnis durch subjektive Leistung' bringen ließen. Entscheidend sind die Versprechen auf Sinnangebote, die von beiden historisch generierten Perspektiven ausgehen und die sich letztlich auf ein Außerhalb des Werks/der wissenschaftlichen Erkenntnis richten.

¹⁵ Hauptvertreter des amerikanischen Pragmatismus sind William James (1842-1910), John Dewey (1859-1952), Ralph W. Emerson (1803-1882).

¹⁶ Carney, Ray: *The Films Of John Cassavetes. Pragmatism, Modernism, and the Movies*. Cambridge 1994.

¹⁷ Vgl. auch Carneys frühere Publikation Carney, Ray: *American Dreaming. The Films of John Cassavetes and the American Experience*. Berkeley, Los Angeles, London 1985 sowie das

mit die Nobilitierung zukommen läßt, die ihm die US-amerikanische Filmpublizistik und auch –wissenschaft bisher weitgehend versagt hatte, bezieht sich seine Kritik an der Cassavetes-Rezeption auch auf gegenwärtige filmwissenschaftliche Paradigmen. Insbesondere die neoformalistische Schule um ihren *achorman* David Bordwell hat er im Visier.¹⁸ Carneys Argumentation läuft darauf hinaus, daß Bordwells Erzählmodell das theoretische Pendant einer Filmpraxis darstellt, in der das Element der Erfahrung weitestgehend zugunsten geschlossener Narrationen ausgeblendet wird, während Cassavetes' Filme auf diesem Element insistieren. Im Grunde attackiert Carney das gesamte US-amerikanische Kino, von Griffith und Hitchcock über Welles, Allen, Kubrick bis hin zu David Lynch und den Coens (vgl. Carney 1994: 272 und an vielen anderen Stellen). Auch wenn er den Werken dieser Regisseure einen hohen Innovations- und Reflexionsgrad bescheinigt, so kritisiert er doch ihre auf kognitive Decodierung angelegten Konstruktionen, die das Moment der Unmittelbarkeit vor allem auch in der Rezeption ausschließen. Im Werk von Cassavetes dagegen erkennt er eine "religion of doing" (Carney 1994: 270), die er trotz dem narrativen Kino entgegenhält. Erfahrung und Handlung sind demnach die hauptsächlichen Konstituenten der filmischen Form bei Cassavetes; Handlung ist dabei nicht zu verwechseln mit Narration, vielmehr geht es um die Handlung selbst, die im Moment der Filmaufnahme 'passiert' – man beachte die diesem Verb inhärente Verlaufsform – und die sich der filmischen Konfiguration als Prozeß einschreibt. Zu unterscheiden wäre daher zwischen ‚Handlung‘ und Narration, also dem, was ‚Handlung‘ bei Cassavetes gerade nicht ist: Narration, orientiert an dem Bordwellschen Modell¹⁹, ist die Organisation der narrati-

Bändchen John Cassavetes: *The Adventure of Insecurity*. A Souvenir Program by Ray Carney. (o.O.) 1999.

¹⁸ Vgl. hierzu auch Arroyo, José: *Bordwell Considered*. Cognitivism, Colonialism and Canadian Cinematic Culture. In: *Cineaction!*, No 28, 1992, S. 74-88. Arroyo setzt sich ebenfalls kritisch mit Bordwells narrativem Modell auseinander, und zwar aus der Perspektive eines kanadischen Filmwissenschaftlers, der die nationale Filmkultur seines Landes einem Analysemodell ausgesetzt sieht, das einen historisch und kulturell geformten Zuschauer ignoriert. Arroyo äußert vor allem dahin gehende Bedenken, daß eine Methode, die explizit ahistorisch sei und zudem – obwohl im Kontext einer ganz bestimmten Kultur, der US-amerikanischen, entstanden – Allgemeingültigkeit für sich beanspruche, kanadischen Filmen nicht gerecht werden könne. Deshalb sei Bordwells Modell für eine Analyse der Wahrnehmung und Bedeutungskonstruktion in spezifischen soziokulturellen Kontexten, zumal er genuin kanadische Filmformen – Experimental-/Dokumentarfilm – als Ausnahmen von der Regel marginalisiert und der Kategorie des Art Film zuschlägt (vgl. Arroyo 1992, S. 84). In eine ähnliche Richtung, jedoch allgemeiner und nicht allein auf kanadische Verhältnisse zugespißt, geht die Kritik von Paul Willemsen: *The National*. In: Ders.: *Looks and Frictions*. Essays in Cultural Studies and Film Theory. Bloomington 1994, S. 206-219.

¹⁹ Vgl. Bordwell, David: *Narration in The Fiction Film*. London 1985. Vgl. auch den Aufsatz von Christof Decker in diesem Heft, der die Struktur von Robert Altmans Film "The Player"

ven Elemente nach den Gesetzmäßigkeiten von Raum, Zeit, Psychologie und Logik. Entscheidend ist bei diesem Modell, daß es sich auf eine Vor-Organisation des verwendeten Zeichenmaterials bezieht, die die planmäßige Lenkung des Zuschauers hin zu einem Handlungsziel strukturiert, das dieser gemeinsam mit dem Protagonisten erreicht. Mit dieser Auflösung ist im klassischen Hollywood-Kino zumeist auch eine handfeste soziale Anweisung (“Belehrung”) verbunden (wie im modernistischen selbstreflexiven Film ja ebenfalls). So schafft der Film – um auf Wittgenstein zurückzukommen – ein in struktureller Relation zur Wirklichkeit funktionierendes Bild, das diese allerdings ebenso sehr wahr macht, wie es selbst immer nur relativ (also subjektiv) ‚wahr‘ sein kann. Cassavetes enthält sich solcher Anweisungen in der Inszenierung seiner Mini-Dramen innerhalb der diegetischen Präsentation ebenso wie mit Blick auf die Gesamtanlage des einzelnen Films. Hier wird gerade kein Handlungsziel formuliert, hier verhalten sich Leute nicht so, wie man erwartet, wie der Regisseur andererseits darum bemüht ist, Erwartungshaltungen erst gar nicht aufkommen zu lassen, sondern den Zuschauer im Bann der prozessierten Aktion hält: Wir haben überhaupt keine Zeit, das Sichtbare mit Vor-Bildern zu vergleichen und zu bewerten, weil wir weder Prognosen auf Kommendes noch Rückschlüsse auf Vergangenes ziehen können: Keine räumlichen, wenige zeitliche und selten logische oder alltagspsychologisch erklärbare Relationen werden hergestellt, wohl aber soziale. Dies hieße aber auch, daß Cassavetes‘ Filmen keine teleologischen Sinnangebote implementiert sind, die sich so unmittelbar in die soziale Wirklichkeit verlängern ließen, wie dies im Mainstreamfilm, aber auch im modernistischen Kino der Fall ist, und sei es als Versprechen auf einen reflektierteren Umgang mit der eigenen Wahrnehmung. Was wird dann überhaupt erzählt, bzw., was formulieren Cassavetes‘ Filme als Essenz? Genau hier liegt die Schwierigkeit mit Cassavetes‘ Selbstreflexivität, setzt sich das Fehlen essentieller Aussagen (also der Repräsentation von Erkenntnissen im Medium der Sprache oder des Films) doch selbst noch in den Analysen fort, muß es notwendig, da das, was Cassavetes‘ Figuren erleben, immer als fragmentarisch, spontan, nicht intentional und häufig improvisiert erfahren wird, das abstrakte Medium der Sprache jedoch mit Begriffen (also ‚Festschreibungen‘) operiert: Die „Krise der Repräsentation“²⁰, die sich in

von Bordwells Erzählmodell abgrenzt. Vgl. auch den Überblick zum selbstreflexiven Film bei Barchfeld (1993), der Bordwells Erzähltheorie als generelles Abgrenzungsmodell zum selbstreflexiven Film verwendet: Barchfeld, Christiane: *Filming by Numbers: Peter Greenaway. Ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino*. Tübingen 1993.

²⁰ Vgl.: Boehm, Gottfried: “Die Krise der Repräsentation – Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst”. In: Lorenz Dittmann (Hrsg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1919-1930*. Stuttgart 1985, S. 113-128, hier: S. 113.

Cassavetes' Werk unter anderem auch manifestiert, infiziert auch die Versuche der Repräsentation von Erkenntnissen.

Das Fragment wird bei Cassavetes nicht in erster Linie zum Träger einer Verlusterfahrung, sondern zum Indiz für eine unbändige, fast medieninkompatible Freiheit, die Freiheit von Handlung und Erfahrung, die die Form nicht bändigen kann, durch die jene sich aber gerade konstituiert. Wie der modernistische europäische Film sind Cassavetes' Filme fragmentarisch, doch während das Fragment dort den Status eines Erinnerungsbildes annehmen kann, das auf einen Verlust verweist, formulieren Cassavetes' fragmentarische Strukturen allererst positiv die Reichhaltigkeit eines je individuellen Lebens (und eben nicht: Lebensentwurfs) und betonen das Kontingente, Zufällige, Ungeplante, Spontane. Formuliertes Wissen dagegen scheint gerade dasjenige zu sein, wogegen sich Cassavetes' Filme richten, da sie Wissen durch Erfahrung, den Begriff durch den Prozeß ersetzen: "Cassavetes' Cinema is antiessentialist"²¹. Dies ist für Carney immer eine Frage unterschiedlicher Konzepte von "making meaning": Während Regisseure wie Hitchcock, Welles und Spielberg Bedeutung als vom Ausdruck (des Schauspielers) abstrahierbar begreifen, als Bedeutung in einem allgemeinen und abstrakten Sinn, mithin als Idee, funktioniert die Bedeutungskonstruktion in Cassavetes' Filmen immer nur in Abhängigkeit zum schauspielerischen Ausdruck, der als Prozeß konzeptualisiert wird. Dies ist der Kern der Differenz zum Hollywood-Kino: Erfahrung vs. Wissen, Werden vs. Sein, Unsicherheit vs. Klarheit, Offenheit vs. Geschlossenheit. Die Differenz zwischen Bild und Wirklichkeit, die selbstreflexiver Kunst eingeschrieben ist, manifestiert sich in Cassavetes' Filmen als spürbare Differenz zwischen Wahrnehmung und ihrer Fixierung in einer Repräsentation: Erfahrung ,ereignet' sich gewissermaßen immer ,außerhalb' des Bildes, das Bild kann sie evolvieren, doch die Repräsentation bleibt immer hinter der Erfahrung zurück. ,Wahrnehmung' bezieht sich dabei gleichermaßen auf die Wahrnehmung der Figuren wie auf unsere Rezeption: Indem Cassavetes unsere Wahrnehmung gewissermaßen dynamisiert, die Differenz zwischen Verlaufsform und Fixierung stets spürbar hält, wird diese Unmittelbarkeit notwendig zu einer Charaktereigenschaft der Figuren. Bei Cassavetes geht es demnach nicht in erster Linie um eine (modernistische) Dekonstruktion repräsentatorischer Konventionen (obwohl auch dies erfolgt), sondern um die positive Formulierung von Handlung und Erfahrung, die auch biographisch verstanden werden muß: Cassavetes begriff den Arbeitsprozeß – zumeist mit seinen engsten Freunden, Verwandten und seiner Frau Gena Rowlands – als integralen Lebensbestandteil. Er war we-

²¹ Carney 1994, S. 186.

niger an den fertigen Filmen als am Prozeß des Filmens interessiert, der ja eigentlich nicht repräsentiert werden kann, sich dem Filmmaterial jedoch bei jeder Rezeption erneut als Moment von Unsicherheit und Offenheit einschreibt.

Wie ist dieses unübersehbar optimistische Moment in Cassavetes' Filmen verstehbar, die doch auf den ersten Blick nur desolante Beziehungen vorzuführen scheinen? Anders formuliert: Welche verborgene Teleologie könnte sich in der Form verstecken? Der ‚Text‘ trifft hier, wie beschrieben, keine expliziten Aussagen, doch wenn es eine Eigenschaft gibt, die Cassavetes' Figuren verbindet, dann ihr (häufig nicht artikulierter oder nicht artikulierbarer) Wunsch nach Liebe, von dem alle Handlungsimpulse ausgehen.²² Dieser – mehr oder weniger, meist weniger – dezidiert formulierte ‚Wille zur Liebe‘ macht zugleich die Integrität der Figuren aus, er wird an keiner einzigen Stelle in Cassavetes' Werk korrumpiert. Auch Cassavetes geht es darum, noch einmal, und vor allem: noch einmal neu über Liebe zu ‚sprechen‘.²³ In modernistischer Manier ist er andererseits darüber im Klaren, daß ‚die Liebe‘ selbst nicht gezeigt werden kann, mithin kommt die Frage der Repräsentation und damit der Kommunikation ins Spiel. Mit *Love Streams* (1984) mündet Cassavetes' Methode in der sorgfältigen Dekonstruktion der Ideen, mit denen der Begriff Liebe über die mediale Konfiguration gemeinhin konnotiert wird, doch nur zu dem Zweck, um sie frei zu machen für den Modus der Erfahrung. Die Form generiert ein abstrahierbares Konzept ‚Liebe‘, das jedoch weder mit einer entsubjektivierten Idee noch mit einem romantischen Glücksversprechen zu verwechseln ist, sondern sich im je individuellen schauspielerischen Ausdruck als unbewußter Wunsch stets neu aktualisiert.²⁴ Demnach werden Emotionen weniger repräsentiert, sondern vielmehr kommuniziert. Kommunikation ist daher der andere große Nenner, auf den man Cassavetes' Filme bringen könnte – Kommunikation verstanden sowohl intra- als auch extradiegetisch: als Kommunikation zwischen den Filmfiguren, aber auch als Dialog von Regisseur und Darstellern mit dem Zuschauer über den Prozeß der Konstitution medialer Identitäten. Da die Narration auf sämtliche Momente einer planvollen Organisation und Präsentation

²² Cassavetes selbst hat in Interviews oft betont, Liebe sei das einzige sei, worüber er in seinen Filmen sprechen wolle.

²³ Darin gerade erkannte Eco wiederum ein spezifisch postmodernes Vergnügen, vgl. Eco, Umberto: Postmodernismus, Ironie und Vergnügen. In: U. Eco: Nachschrift zum „Namen der Rose“ München, Wien 1984, S. 76-82.

²⁴ Der einzige Film von Cassavetes, der mit dem Telos einer erfüllten heterosexuellen Liebesbeziehung endet, ist *Minnie and Moskowitz*, doch auch hier versagt sich Cassavetes Eindeutigkeit; denn das Ende ist durchaus auch als Phantasie interpretierbar und kann keineswegs die ‚Lücken‘ der Narration schließen.

tion von Handlungselementen verzichtet, bleibt nichts, als das Geschehen selbst, dem man folgen kann, das Werden²⁵ der Figuren, die sich selbst hervorbringen und damit zugleich auch immer die unbedingte Vorläufigkeit, den Entwurfscharakter ihres fiktionalen ‚Seins‘ unterstreichen. Dieser Akt ist notwendig selbstreflexiv.

Auch wenn Cassavetes‘ Kino Impulse modernistischer Ästhetik aufgreift, läßt sich sein Oeuvre nicht umstandslos in der Tradition der klassischen künstlerischen Moderne europäischer Provenienz interpretieren; nicht zuletzt deshalb, weil Cassavetes‘ Filme nicht das Ziel einer Erkenntnis oder Belehrung im modernen Sinn verfolgen, obwohl sie dennoch Botschaften enthalten, die sich aber gerade nicht aussagen, ‚auf den Begriff bringen‘ lassen. Vielmehr überschneiden sich hier unterschiedliche Strömungen: Das sich selbst im schöpferischen Akt hervorbringende Subjekt als Reminiszenz an die idealistische Künstlerfigur des 19. Jahrhunderts²⁶, die aus sich heraus die Welt und sich selbst erschafft, ein prozeßhaft visualisierter, lebensbejahender Pragmatismus und die modernistische Dekonstruktion der Form. Letztere impliziert dann auch das Scheitern der Selbst-Konstruktion: Die Figur kann sich nicht als unteilbare Identität erschaffen, sondern im ästhetischen Prozeß nur de- und –rekonfigurieren. Die Spannung, die in der Konvergenz dieser unterschiedlichen Impulse angelegt ist, ist eine Spannung der Form, deren Zentrum und Ausgangspunkt die Figur ist.

Genre / Avantgarde

Während sich in den USA Ende der 60er Jahre das ‚Neue Hollywood‘²⁷ aufmachte, um jene (relativen) Freiheiten zu erkunden, die derzeitige Phänomene wie Retro-Film, Remake und Zitatekino einläuteten (also ‚die Postmoderne‘), das Underground-Kino geboren wurde, das die Tradition der klassischen mo-

²⁵ Die Betonung der Verlaufsform einerseits, einer narrativ nicht systematisch organisierten Zeit andererseits, legt es nahe, Cassavetes‘ Kino aus der Optik von Gilles Deleuze‘ Kinophilosophie zu betrachten. Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2 [1985]. Frankfurt/M. 1991; vgl. hierzu auch Streiter, Anja: Das Unmögliche Leben. Filme von John Cassavetes. Berlin 1995, deren Argumentation sich streckenweise an Deleuze orientiert.

²⁶ Vgl. auch Carney 1994 und Margulies, Ivone: John Cassavetes: Amateur Director. In: Jon Lewis (Hrsg.): The New American Cinema. Durham & London 1998, S. 275-306, die beide einen romantischen Impuls in Cassavetes‘ Oeuvre ausmachen.

²⁷ Vgl. hierzu Cook, David A.: Movies and Money. Auteur Cinema and the “Film Generation” in 1970s Hollywood. In: Jon Lewis (Hrsg.): The New American Cinema. Durham & London 1998, S. 11-37 und Horvath, Alexander (Hrsg.): The Last Great American Picture Show. New Hollywood 1967-1976. Wien 1995.

deren Avantgarden mit filmischen und höchst selbst-bewußten Mitteln fortschrieb und zeitgleich ein Großteil des amerikanischen Erzählfilms weiterhin auf altbewährte Muster setzte, ging Cassavetes einen ganz eigenen und beispiellosen Weg. Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, daß Cassavetes' erstem Film *Shadows* (in der ersten, verlorenen Fassung von 1957) die Funktion einer Art Initialzündung zur Etablierung eines "New American Cinema" zugesprochen wurde, und zwar gerade von Vertretern jenes Lagers, das sich wenig später ganz vom Erzählfilm abwandte und radikalere ästhetische Wege einschlug.²⁸ Cassavetes kann weder dem "New Hollywood" noch dem Experimentalfilm bzw. Underground zugerechnet werden: Sein Ausdrucksmedium ist der Spielfilm, sein filmisches Verfahren das ästhetische Experiment und sein Motiv wohl weniger Zivilisations- und Repräsentationskritik als die ‚Errettung der äußeren Wirklichkeit‘ des Humanen – was aber gerade nicht heißt, daß Fragen der Repräsentation nicht reflektiert würden, sein ganzes Oeuvre ist als Reflexion dieser Fragen lesbar.

Einige von Cassavetes Filmen nehmen mehr oder weniger direkten Bezug auf ästhetische Verfahren und Formelemente des Hollywood-Kinos. So ließen sich etwa *Minnie And Moskowitz* (1971) und *Gloria* (1980), zwei halbunabhängige Studioproduktionen²⁹, unter dem Stichwort der Genredekonstruktion beschreiben. Der erste enthält stark verfremdete Screwball-Elemente, der zweite präsentiert eine nicht mal auf den ersten Blick konventionelle Gangstergeschichte mit weiblicher Protagonistin. Auch *The Killing of A Chinese Bookie* (1975) bezieht sich auf solche Formelemente, tatsächlich kann der Kampf des einsamen Nachtclubbesitzers Cosmo Vitelli (Ben Gazzara), der seine Schulden mit einem Mord bezahlen soll, immer auch als einer mit der Form, mit dem Genre verstanden werden: Die bis ins reine Schwarz und Weiß stilisierten Licht- und Schatteneffekte etwa korrespondieren hier als Noir-Reminiszenzen mit der fragmentierten Gangster-Geschichte, die der Film (unter anderem) er-

²⁸ Einen guten Eindruck über die Aufbruchsstimmung, die von Cassavetes' Film "Shadows" ausging, bieten Diskussionen in der von Jonas Mekas gegründeten Zeitschrift "Film Culture" Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre. Vgl. exemplarisch: Mekas, Jonas: Notes on the American Cinema. In: *Film Culture*, Nr. 24, Frühjahr 1962, S. 6-16. Mekas, Jonas: Towards a Spontaneous Cinema. In: *Sight and Sound*, 28/3-4, Sommer/Herbst 1959, S. 118-121 und Young, Colin/Bachmann, Gideon: New Wave-or Gesture. In: *Film Quarterly* 14/3, Frühjahr 1961, S. 6-14.

²⁹ ... im Unterschied zu den vom Regisseur als mißlungen betrachteten reinen Studioproduktionen *Too Late Blues* (1961, der Film war als kommerzielles Remake des Debut-Films *Shadows* von 1959 konzipiert), *A Child is Waiting* (1962, Judy Garland und Burt Lancaster als rührselig bemühte Erzieher behinderter Kinder; Cassavetes' wurde die Regie während der Dreharbeiten vom Produzenten entzogen) und *Big Trouble* (1985/86, eine überdrehte Komödie, wieder mit Peter Falk, die Cassavetes jedoch lediglich zu Ende drehte).

zählt und betonen damit zugleich in ungesehener Radikalität eine Grundvoraussetzung jeglicher (filmischen) Wahrnehmung: Das Licht, das zeigen, und dessen Fehlen, das verbergen kann. Extreme Dunkelheit oder extreme Helle haben hier jedoch beide den Effekt, daß wir "nichts" sehen bzw. aus dem Gesehenen keine eindeutigen Schlüsse ziehen können. Das Spiel mit Licht reflektiert den Inszenierungscharakter des Sichtbaren, indem Lichteffekte als *solche* inszeniert werden. Carney versteht dies weniger als Desillusionismus denn als Versuch, die Limitationen des Illusionismus zu illustrieren.³⁰ Dies betrifft auch die Exzentrik der Orte, die in keiner wahrnehmbaren Verbindung zueinander stehen, eher Räume der Erfahrung als Topoi, die eine Erzählung verknüpfen könnten (was für alle Cassavetes-Filme in unterschiedlicher Ausprägung gilt). Weiterhin bleiben in *Killing of a Chinese Bookie* ganz offensichtliche Continuity-Fehler als selbstreflexive Verweise auf die Inkonsistenz filmischer Fiktionen in der Diegese erhalten. Diese ‚Fehler‘ indizieren aber zudem meist ein sich-Reiben der Figuren an der Objektwelt, einen Widerstand, der nicht narrativ, sondern formal motiviert ist: Als Reibung der Figuren an den Objekten der *repräsentierten* Welt, die immer auch auf die Reibung zwischen Repräsentation und Referenzobjekt bezogen bleibt. Dieses Referenzobjekt ist bei Cassavetes die Figur, der Darsteller in seiner Doppelfunktion als Rollenträger und repräsentiertes Subjekt. Dieses Subjekt (das Cassavetes sicher nicht so genannt haben würde, aber ‚Körper‘ trifft die Sache auch nicht) und seine Erfahrungen sind das einzige, was Cassavetes interessiert, und aus dieser Intention heraus entwirft er einen selbstreflexiven filmischen Rahmen, dessen Ränder ständig ‚das Repräsentierte‘ evozieren, nämlich das Leben der fiktionalen Filmfigur, das sich im Moment seiner Sichtbarwerdung entfaltet und diese Entfaltung zugleich als Leistung eines Darstellers erfahrbar macht, dessen authentische Emotion das Material zur Gestaltung der Rolle liefert. Dabei sind die Figuren niemals als kohärente Charaktere im Sinne einer Handlungsdramaturgie lesbar, sie stehen immer mit einem Bein außerhalb der Diegese. Aber sie spielen sich auch nicht ‚selbst‘, sondern figurieren tatsächlich immer als beides, als Figuren und Darsteller.³¹

³⁰ Carney 1994, S. 226.

³¹ Cassavetes hat diesen doppelten Bezug häufig dadurch ‚veranschaulicht‘, daß die Figuren alle oder teilweise die gleichen Namen wie ihre Darsteller tragen, so etwa in *Shadows* und *Minnie and Moskowitz*.

Rolle / Darsteller

Es ist dieser Schwebeszustand der Handlungsträger zwischen Figur und Schauspieler, der Cassavetes' Filme so extrem offen macht. Zwei ähnlich gelagerte Beispiele mögen dies verdeutlichen. In *A Woman Under the Influence* (1974) und in *Opening Night* (1978) finden sich Szenen, in denen Gena Rowlands geschlagen wird. Im ersten Film von ihrem Mann Nick (Peter Falk), der sich von ihrer Exzentrik überfordert fühlt, im zweiten von Cassavetes selbst, der ihren Bühnenpartner Maurice spielt. In *Woman* tanzt Mabel (Rowlands) gegen Ende des Films auf einem Tisch, Nick stürzt auf sie zu, schlägt sie, und sie fällt zu Boden. Der über sich selbst erschrockene Nick und die Kinder eilen herbei und kümmern sich um die am Boden Liegende. In *Opening Night* geht Myrtle (Rowlands) im Rahmen einer Bühnenprobe zu Boden, nachdem sie vorher schon in anderen Zusammenhängen proklamiert hatte, sie ertrüge es nicht, sich auf der Bühne schlagen zu lassen. Auch in dieser Szene bleibt die Darstellerin am Boden liegen, während die anderen, wie im ersten Beispiel, mit der gleichen Hilflosigkeit wie die Zuschauer reagieren. Was geschieht nun hier so Außergewöhnliches? Die dramaturgische Anweisung Schlag—Fall ist konventionell und nicht unüblich, doch ihre Erfüllung hat bei Cassavetes eine ganz besondere Funktion: Mabel und Myrtle sind Figuren, deren Identitäten ebenso wie die der anderen Figuren in der Schweben bleiben, dieser Schwebeszustand ist geradezu die Bedingung für die Repräsentation der Unmittelbarkeit von Erfahrung. In keiner der beiden Szenen könnten wir mit Bestimmtheit sagen, was genau die Figuren denken oder wollen; wir können nicht mal sagen, worin der Konflikt, der sich im ersten Beispiel aggressiv entlädt, genau besteht. Das Fragmentarische der Figuren, die unvollständig und im Unbestimmten belassene Perspektive auf ihre Erlebnis- und Erfahrungswelt und vor allem auf sich selbst als Teil dieser Welt gibt uns wenig Anhaltspunkte hierüber. Mabels emotionale *shiftings* in *Woman*, die sich den ganzen Film hindurch über unvermittelt wechselnde Gestik und Mimik, einen hohen Grad an Expressivität und vor allem über das Changieren zwischen Normerfüllung und Normabweichung artikulieren, sind Ausdruck eines nicht in die Sprache kinematographischer Konventionen übersetzbaren Selbst. Carney beschreibt Mabel als extremsten Versuch der Kreation einer "open-ended selfhood"³². Dadurch also, daß die psychische und soziale Disposition der Figur unbestimmt bleibt, daß aber zugleich der narrative und auch topographische Kontext allein von der Figur

³² Carney 1994, S. 175.

ausgeht³³ (und nicht von einem wie immer definierten sozialen oder kulturellen Rahmen, weshalb auch die Kategorie ‚Norm‘ bei Cassavetes ebenso instabil bleibt wie alle anderen vermeintlichen Gewißheiten) wissen wir zwar, daß etwas ‚passiert‘, weniger aber, warum. Bleibt zu konstatieren, daß ‚etwas‘ passiert, und zwar etwas recht impulsives: Eine Frau wird geschlagen und bleibt am Boden liegen. Gena Rowlands Fälle knüpfen dabei offensichtlich weniger narrative Zusammenhänge, als daß sie eine Figur zeigt, deren Körper in unmittelbarem, nämlich physischen Kontakt zu ihrer Umwelt tritt. Schläge, Fälle, Berührungen, Zärtlichkeiten: All diese Anweisungen statten die Filmcharaktere in erster Linie mit einem sensomotorischen, körperlichen Bezug zu ihrer Erfahrungswirklichkeit aus. Noch expliziter wird dies in dem zweiten Beispiel, *Opening Night*, ein Film über eine Schauspielerin (Gena Rowlands), die sich mit dem Prozeß des eigenen Alterns auseinandersetzen muß – und dies sowohl auf der ersten Erzählebene wie auf der Ebene des Theaterstücks *The Second Woman*, bei dessen Entstehung auf der Bühne bis hin zur Uraufführung wir Zeugen sind. In diesem speziellen Fall macht Cassavetes also das Problem der Repräsentation auch zum semantischen Zentrum eines Films. Dabei figuriert die Verquickung von Bühne und Leben in der Fiktion keineswegs als bloße Metapher, vielmehr bringt Cassavetes durch die Verdopplung der Fiktion auf der Leinwand eine Ebene in den Film ein, der den Prozeß der Selbstreflexion und Selbsterschaffung des Künstlers *im* Kunstwerk ästhetisch überhöht, ohne ihn außer Kraft zu setzen oder begrifflich zu fixieren. Wenn Gena Rowlands von Cassavetes auf der Bühne geschlagen wird, hinfällt und liegen bleibt, und wir (in Unkenntnis des geprobtten Stücks) nicht wissen, ob dies die Erfüllung der Regieanweisung auf erster oder zweiter Ebene ist – also Teil des Theaterstücks oder ‚nur‘ der Filmhandlung – dann findet hier eine doppelte Selbstreflexion statt; der Fall markiert die potentielle Konvergenz von *acting* und *being* sowohl innerhalb der Fiktion als auch im Verhältnis zwischen der Medienpersona

³³ Vgl. auch Deleuze 1991, der vom Körper der Figur aus argumentiert: „Cassavetes interessiert sich einzig für den Raum, insoweit er in Verbindung zu den Körpern steht; er setzt den Raum aus abgetrennten Stücken zusammen, die allein ein Gestus wieder zu verbinden vermag. Es handelt sich um die formale Verkettung von Verhaltensweisen, die die Vereinigung der Bilder ersetzt.“ (Deleuze 1991, S. 249.) Die meisten narrativen Formen des Films basieren auf einem mehr oder weniger stabilen Wechselverhältnis zwischen Schauspielerei und Narration, man könnte auch sagen Text und Kontext. Dieser Kontext erscheint bei Cassavetes zur Figur hin aufgelöst, die Performanz des Spiels markiert Text und Kontext zugleich.

Zur Konzeptualisierung medialen Schauspielens vgl. auch Hickethier, Knut: „Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspielens“. In: Heinz-B. Heller u.a. (Hrsg.): *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Marburg 1999, S. 9-29.

und der Schauspielerin Rowlands: Ein "regenerativer Fall"³⁴, der sowohl die Objektwelt, an der Myrtle/Gena sich reibt, konturiert als auch den virtuellen Raum zwischen Repräsentation und Erfahrung, zwischen Kunst und Leben, in dem Cassavetes seine Figuren situiert, für konstitutiv erklärt.

Ich / Bild

Die vielzitierte Krisenerfahrung der Moderne beinhaltet die Krise der Repräsentation ebenso wie die des Subjekts, beides ist nicht voneinander zu trennen. Im Film gehen Subjekt und Repräsentation (die sich auch in die Chiffren Inhalt und Form übersetzen lassen) ein prekäres, zumindest schwer bestimmbares Verhältnis ein. Wenn mit Selbstreflexion sowohl die Reflexion der filmischen Mittel durch den Regisseur über die Form als auch die bewußte Hervorbringung eines Selbst, also einer fiktionalen Figur, gemeint sein kann, dann läßt sich beides bei Cassavetes um so weniger voneinander trennen, als die Figur Ausgangspunkt der Narration ist. Dabei wird die Ich-Konstitution der Charaktere zum andauernden Problem der Form. Sowohl der Selbstreflexion – als Reflexion eines ‚Selbst‘ im angedeuteten Sinn –, als auch der Form als prozessierter ist damit der Problemhorizont prinzipieller Unabschließbarkeit eingeschrieben (sowohl dem sich konstituierenden Subjekt als auch seiner Repräsentation). In diesem Zusammenhang ist es alles andere als Zufall, daß Cassavetes' Filme nicht nur fast alle Überlänge haben (nachdem er sie auf KinofORMAT zurechtgestutzt hatte), sondern daß er von einigen Filmen auch unterschiedliche Fassungen produziert hat, die das Prozessuale und nicht Abschließbare dieser Ästhetik noch in der Produktionsgeschichte widerspiegeln.³⁵

„Ich ist ein anderer“³⁶ erkannte Artur Rimbaud schon 1871; ein folgenreicheres Diktum, das das moderne Thema der Selbstreflexion bereits beinhaltet. Von dort aus führt ein – wenn auch nicht ganz direkter – Weg über Nietzsches Ideal des sich selbst und die Welt hervorbringenden historischen Subjekts, das sich nur noch in Abgrenzung zu seiner eigenen Konstruktion entwerfen kann, über Freuds Psychoanalyse, die das Subjekt ebenfalls auf sich selbst und den imaginären Anderen rückverweist hin zur Relektüre Freuds durch La-

³⁴ Margulies 1998, S. 296.

³⁵ Ich beziehe mich vor allem auf *Shadows* (1957 und 1959, erste Fassung verloren) und *The Killing of a Chinese Bookie* (1976, 135 Min.; 1978, 108 Min.).

³⁶ Hier zit. n. Bronfen, Elisabeth: Die Vorführung der Hysterie. In: Aleida Assmann, Heidrun Friese (Hrsg.): Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3. Frankfurt/M. 1998, S. 232-268, hier: S. 232.

can, der die Konstitution des Anderen auf eine psycholinguistische Basis stellt. Lacans Verkenningstheorie³⁷ bedeutet – bezogen auf die Konstruktion von Identitäten im Film – daß eine Selbstreflexion stets widersprüchlich sein muß, da die Subjektposition nach Lacans Modell ja alles andere als gesichert und stabil ist.³⁸ Nehmen wir nun dieses Modell als Maßstab, dann läßt sich beobachten, daß Cassavetes seine Figuren (als Körper) in Abgrenzung zum Raum entwirft und der Raum somit zum ‚Anderen‘ des Körpers wird, in dem dieser immer neu und anders erscheint: eine doppelte Spiegelung. Auf der narrativ-strukturellen Ebene lassen sich solche Spiegelungen ebenfalls ausmachen. So fungieren manche der Figuren gewissermaßen als Katalysatoren, als Impulsgeber für die anderen. Carney unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen limitierten und nicht limitierten Charakteren - eine qualitative Unterscheidung, die die Verankerung der Figuren in sozialen Rollen (und ihre Befreiungsimpulse) betrifft. Die limitierten Charaktere zeichnen sich durch größere Anpassung an soziale Rollen aus, die unlimitierten sind dagegen expressiver, ‚improvisatorischer‘; sie sind, wie fast alle Figuren, die von Gena Rowlands gespielt werden, eher offen für Dialoge, nehmen das Gegenüber im Dialog auf und reflektieren dessen Selbst.

Demnach läßt sich Selbstreflexion bei Cassavetes als interaktionales und prozessuales Verhältnis auf unterschiedlichen Ebenen erfassen: Als Selbst-Konstitution eines körperlichen Ichs in Abgrenzung zum Raum, als Reflexion dieser Identitätskonstruktion durch die Form und als Inszenierungspraxis kommunikativer Akte zwischen den Figuren. Dieses offene Identitätskonzept findet sein Pendant in Cassavetes‘ speziellem Schauspielkonzept, das Carney

³⁷ Die Verkenningstheorie geht auf das von Lacan entdeckte frühkindliche Erlebnis der „Spiegelphase“ zurück: Im Alter zwischen 6 und 18 Monaten entdeckt das Kleinkind sein Bild im Spiegel und hat das ‚Aha-Erlebnis‘ einer narzißtischen Identifikation. Bevor sich das Ich in der Dialektik der Identifikation mit dem Anderen objektiviert – und dies geschieht nach Lacan dann, wenn es in die symbolische Ordnung der Sprache eintritt - situiert „diese Form vor jeder gesellschaftlichen Determinierung die Instanz des Ich (moi) auf einer fiktiven Linie [...], die das Individuum allein nie mehr auslöschen kann.“ (Lacan 1973, S. 64). Vor jeder Identifikation mit dem Anderen entwirft das Subjekt demnach ein imaginäres Ich und antizipiert damit zugleich einen unauflösbaren Widerstreit zwischen der Identifikation mit dem Bild und dem Anderen. Die Gespaltenheit, die es in der Spiegelphase zugleich als Mangel und Erfüllung erlebt, kann nur konstruktiv gewendet werden, indem es sich in Abgrenzung zum Anderen immer wieder neu konstituiert, was auch bedeutet, die *Unerkennbarkeit* des Anderen zu erkennen. Vgl. Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion. In: Schriften I, hg. v. Norbert Haas, Olten u.a. 1973, S. 61-70.

³⁸ Vgl. Kaltenecker, Siegfried: Im Schatten der Objekte. Über die Reflexionen eines anderen Selbst in Matthias Müllers „Aus der Ferne – The Memo Book.“ In: *Film und Kritik*, Nr. 2, Nov. 1994, S. 71-84, hier S. 72f.

als „relational acting“ in Abgrenzung zum „method acting“ beschreibt³⁹. Die Schauspieler kreieren keine imaginäre Identität über die Identifikation mit einer Rolle (wie de Niro, Brando, Nicholson etc.), sondern treten in kreative Interaktion zueinander. Cassavetes' Schauspieler-Führung basiert auf dem Sich-Beziehen der Schauspieler aufeinander im Verlauf der Belichtung des Materials. Seine Selbstreflexivität ist demnach unmittelbarer Ausdruck einer selbstreflexiven Filmpraxis, wie das abschließende Beispiel vielleicht zeigen kann.

In *Husbands* (1970) veranstalten die drei Freunde und Ehemänner Archie (Peter Falk), Gus (John Cassavetes) und Harry (Ben Gazzara) nach dem Begräbnis eines vierten Freundes eine Sauftour, die mit Harrys Verbleib in London und der Rückkehr der beiden anderen zu ihren Familien endet. Doch die implizierte Suchbewegung bleibt ebenso voraussetzungslos wie ihr Ziel unbestimmt: In lockerer Szenenfolge erscheinen die Figuren mal als Dreiertrio auf den Straßen, mal allein an ihrem Arbeitsplatz oder dann in London mit unterschiedlichen Frauen. Und ebenso wie in den anderen Filmen durchschreiten die Figuren keine Räume und durchleben keine Zeit auf ein Ziel hin, sondern es handelt sich um eine absolut präsentische Narration: Die Szenen bauen nicht psychologisch aufeinander auf, sondern entfalten die Beziehungen zwischen den Figuren analog zur Erzählzeit. Worum geht es also dann? Immer um Emotionen, deren Komplexität und Unbestimmtheit sich in Cassavetes' Weigerung ausdrückt, Gefühle direkt, d.h. psychologisch nachvollziehbar und damit begrifflich fixierbar darzustellen. Dabei entsteht weniger ein narrativer als vielmehr ein kommunikativer Raum: Die Figuren erschaffen sich durch ihre Körper Räume, in denen sich ihre Vergänglichkeit, ihre Angst, ihre Sehnsucht, ihr Begehren artikulieren, jedoch weniger verbal als durch ein Ausrufen von Intensitäten. Dabei sind die Figuren über einen sehr losen oder vagen sozialen Zusammenhang gekennzeichnet, durch beiläufige Erwähnung des Berufs oder durch die situative Verankerung der Figur in ihrem beruflichen Umfeld, das immer nur als Folie dient, vor der sich die Beziehungen der Figuren entfalten. Die Räume werden erst durch die Figuren zu Räumen der Erfahrung, so etwa die Turnhalle, in der die schwitzenden, hustenden und in ihrer Vergänglichkeit sich selbst exponierenden Körper den Prozeß des Alterns artikulieren, den die Charaktere sich selbst verbal nicht eingestehen können⁴⁰. Sie sind auf der Suche nach einem authentischen Gefühl. Doch ist diese Suche unbewußt, sie läßt sich nicht verbal artikulieren. Anders ausgedrückt: Sie läßt sich nicht konzeptualisieren, sondern nur als offene Frage in der Performanz des Schauspiels

³⁹ Carney 1994, S. 133.

⁴⁰ Vgl. auch Streiter 1995, S. 56ff.

perzipieren: „Die Rolle bei Cassavetes ist eine Frage, der die Schauspieler in ihren Figuren nachgehen, sie ist nicht als Antwort auf eine Situation konzipiert.“⁴¹.

Teil einer mindestens 20-minütigen Trink-Szene, die ursprünglich sogar noch länger war, ist ein von den drei Freunden inszenierter Singwettbewerb. Die spärlich ausgeleuchtete Szene zeigt die Freunde in der Runde anderer Menschen in einer Bar. Archie, Gus und Harry nötigen eine Mittrinkerin, das Lied „It was just a little Love Affair“ immer und immer wieder zu singen, und nie sind sie mit dem Ergebnis zufrieden, so daß sich die Anstrengung der Frau um die Artikulation eines authentischen Gefühls auf den Zuschauer überträgt, der immer drängender die ‚Sinnfrage‘ stellt. In der Langwierigkeit und der Qual dieser Inszenierung drückt sich ein Mangel nicht der Sängerin aus, sondern der drei Freunde, die diesen Mangel nicht in Worte fassen können. Immer wieder fordern sie die Frau dazu auf, mit Gefühl zu singen. Da dieses Gefühl – das sich auf ihr eigenes, unbestimmtes Gefühl bezieht – nicht definiert werden kann, kommt die Szene zu keinem Ende. Das Außen, die Grenze der Identität, ist auch in diesem Fall ein durch das Schauspiel evozierter Erfahrungsraum, in dem sich die drei Freunde spiegeln und wiedererkennen wollen. Hinter diesem Arrangement steht ein Konzept, das als Versuch der simultanen Registration und Konstruktion des Materials durch die Kamera umschrieben werden kann. Die Kamera hat bei Cassavetes nicht die Aufgabe, Identitäten zu entdecken oder zu konstruieren, sondern eine Fiktion zu provozieren, die Identitäten prozessiert.⁴² Der gesamte Dialog der Szene ist nicht auf dramatische Spannung angelegt, auch nicht auf eine Selbstanalyse der Figuren, sondern auf eine systematische Verdeckung all dessen, was ihre Identität ausmacht. Stimmeln, Schreien, unvollständige Sätze, Überlappung von Dialogteilen, Inkongruenz von Bild und Ton: All dies erklärt die Figuren weniger, als daß es sie in ihrer Unvollständigkeit zeigt. Die verwackelten Großaufnahmen der Sängerin dagegen machen diese Nebenfigur zur Protagonistin der Szene, indem das zu exponierende Gefühl auf sie verschoben wird und im Gegenschuß die Dreierheit der in ihrer psychischen und kognitiven Disposition im Unbestimmten belassenen Freunde gezeigt wird. Cassavetes bringt seine Darsteller dazu, ein Potenzial zu aktivieren, von dem diese selbst vielleicht noch nicht einmal wissen; dieser kalkulierte Einsatz des Zufalls oder des Nicht-Planbaren ist ein wesentlicher Bestandteil seines Konzepts. Dies wird während des Singwettbewerbs besonders evident, handelt es sich bei diesem Segment doch um eine der wenigen

⁴¹ Ebd. S. 64.

⁴² Vgl. Kouvaros, George: Where does it happen? The Place of Performance in the Work of John Cassavetes. In: *Screen*, Vol. 39, Nr. 3 (Autumn 1998), S. 244-258, hier: S. 257.

Passagen in Cassavetes' Werk, die nicht auf einem Script basieren. Allerdings wußte die Schauspielerin (Leola Harlow) während der Aufnahme nicht, daß ihr Spiel in diesem Moment Teil der Inszenierung ist und dachte stattdessen, Cassavetes, Falk und Gazzara würden wirklich ihre Fähigkeit als Schauspielerin und Sängerin kritisieren⁴³, was Cassavetes' Methode aber vielleicht um so besser umschreiben kann. Die Großaufnahmen, die die Nebendarstellerin zur Protagonistin machen, lassen sich in Bezug auf das Gesamtwerk ebenfalls als die Konstitution eines Erfahrungsraums deuten, der nicht raum-zeitliche Koordinaten, sondern einen emotionalen Ausdruck als Entität formuliert.⁴⁴ In diesem Fall erschafft also die Großaufnahme der Sängerin einen Raum, der die Limitationen der Figuren widerspiegelt (reflektiert) im andauernden Versuch, diese Lücke in der Selbstkonstruktion zu schließen. Der Erfahrungsraum, der durch die Großaufnahme evoziert wird, kann durch die Emotion selbst umschrieben werden, von deren prozeßhafter Modellierung wir Zeugen werden.

⁴³ Vgl. Carney 1999, S. 26.

⁴⁴ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1 [1983]. Frankfurt/M. 1997, S. 134.

Christof Decker

Hollywoods Spiel mit den Zuschauern

Zur Reflexivität in Robert Altmanns *The Player* (1992)

Robert Altmans *The Player* aus dem Jahr 1992 gehört einer Gruppe von Filmen an, die das Filmemachen in Hollywood thematisieren, dabei hinter die Kulissen der amerikanischen ‚Traumfabrik‘ schauen und gleichermaßen aus derselben stammen. Im Unterschied zu radikalen Formen von Reflexivität, wie sie aus dem Experimental- und Dokumentarfilm bekannt sind, geht es bei diesen Spielfilmen noch immer darum, Geschichten zu erzählen: Bedingungen und Grenzen des filmischen Erzählens werden ausgelotet, aber eine Absage an das Fiktionale schlechthin findet nicht statt. Entscheidend für das Reflexivitätsniveau ist vielmehr, ob das Filmemachen zum thematischen Hintergrund wird, oder ob es den eigentlichen, auf der formalen Ebene reflexiv gebrochenen Gegenstand des Films ausmacht. Anders ausgedrückt: ob es bei einem Film aus Hollywood darum geht, daß eine (genrespezifisch) längst etablierte Geschichte sich des Schauplatzes Hollywood bedient oder die formalen und thematischen Elemente des klassischen Hollywood-Films in den Vordergrund rücken und somit kenntlich werden können. Im Rückgriff auf neuere Erzähltheorien soll die folgende Analyse zeigen, daß Robert Altman eine Verbindung europäischer und amerikanischer Traditionen filmischer Reflexivität vornimmt, ohne die Spannung der beiden eindeutig aufzulösen. Vielmehr gelingt ihm eine Form der Selbstbetrachtung, die zum Primat des Unterhaltsamen wie auch zum Pathos des authentischen Kunstanspruchs eine kritische Distanz bewahrt.

Die amerikanische Filmindustrie am Schauplatz ‚Hollywood‘ ist in der Filmgeschichte häufig behandelt worden, etwa in *Sullivan's Travels* (1941) von Preston Sturges, *Sunset Boulevard* (1950) von Billy Wilder, *The Last Tycoon* (1976) von Elia Kazan oder *The Day of the Locust* (1975) von John Schlesinger – letztere in Anlehnung an berühmte Romanvorlagen von F. Scott Fitzgerald und Nathanael West. Reflexionen Hollywoods über seinen Status als Traumfabrik kündigten oftmals ein grundsätzlicheres Krisenbewußtsein innerhalb der amerikanischen Gesellschaft an, das als Geschichte des Scheiterns er-

zählt wurde. Seit die Filmstudios in den zehner Jahren an die Westküste des Landes umsiedelten, besitzt Hollywood eine metaphorische Funktion für die amerikanische Kultur.¹ Erfolg, Luxus, Schönheit, Jugendlichkeit oder ein sorgenfreies Leben – viele Aspekte des ‚amerikanischen Traums‘ wurden anhand der Filmindustrie modernisiert und in das Umfeld einer positiv besetzten Konsumkultur verlagert.² Die Selbstthematizierungen Hollywoods konfrontieren diese idealisierten Vorstellungen häufig mit ihrer Kehrseite: dem Bröckeln hinter der Fassade der Stars und des Erfolgs, der Macht des Geldes oder der Übermacht einer großen bürokratischen Organisation, die Kreativität verhin- dert.

Der Hollywood-, ‚Film-im-Film‘ trägt insofern fast schon die Züge eines eigenständigen Genres, das die Prinzipien der ‚klassischen Erzählung‘ nicht aufgibt, sondern die Verlockungen Hollywoods zum Ausgangspunkt einer spezifischen Krisenerfahrung macht. Geschichten von Drehbuchschreibern und alternden Divas, von den letzten Genies der Branche oder von gescheiterten Existenzen im Umfeld der Filmstudios greifen Topoi auf, die zum Fundus der kulturellen Selbstverständigung in Amerika gehören, den eigenen Modus der Informationsvermittlung jedoch eher selten einschließen.³ Interessanter stellen sich demgegenüber jene Selbstthematizierungen Hollywoods dar, die – wie *The Player* – Selbstreferentialität mit filmischer Reflexion verbinden und in diesem Sinn immer auf zwei Ebenen betrachtet werden müssen. Sie bearbeiten den ‚Mythos Hollywood‘, und sie reflektieren die dort ausgebildeten Erzählstrategien, deren Rückbezug auf den mythischen Gehalt zur Prämisse ihrer Reflexionen wird. Nicht die Krisenerfahrung einer kohärenten psychologischen Figur steht im Vordergrund, sondern eben jenes Verhältnis zwischen kulturellen Wunschfantasien und ihrer technisch-narrativen Vermittlung.

Robert Altman greift zur Auseinandersetzung mit diesem Verhältnis auf Erzählkonventionen des europäischen Autorenfilms wie auch des Hollywood-Kinos zurück und gewinnt aus diesem Zusammenprall eine spezifische Span-

¹ Vgl. zur frühen Geschichte der Hollywood-Studios Bowser, Eileen: *The Transformation of Cinema, 1907-1915*. Berkeley, Los Angeles, London 1990.

² Vgl. zum Bedeutungswandel der Projektionsfläche ‚Hollywood‘ Sklar, Robert: *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*. New York 1994. und May, Lary: *Screening Out the Past. The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*. Chicago, London 1980.

³ Dies bedeutet jedoch keineswegs, daß die Selbstthematizierungen nicht für formale Experimente genutzt worden sind. *Sunset Boulevard* beispielsweise ist aus der Ich-Perspektive eines Drehbuchautors erzählt, der zu Beginn des Films bereits tot ist; vgl. Brinckmann, Christine N.: *Ichfilm und Ichroman*. In: Mariann Lewinsky/Alexandra Schneider (Hrsg): *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich 1997, S. 109.

nung, die sein gesamtes Oeuvre durchzieht. Wird filmisches Erzählen im Sinn der neo-formalistischen Schule als permanenter Austausch zwischen stilistischen Merkmalen, *plot*-Informationen und Hypothesen der Zuschauer zum weiteren Verlauf der Geschichte angesetzt, so kommt den historisch gewachsenen Formen des Erzählens eine Schlüsselrolle zu.⁴ Spezifischen Normen folgend, prägen sie das Vorwissen der Zuschauer und den Rahmen der jeweiligen Reflexionspraxis. Das Hollywood-Paradigma umfaßt dabei klar nachvollziehbare Handlungsverläufe, in denen psychologisch motivierte Figuren auf Konfliktsituationen reagieren müssen. Zeit- und Raumstrukturen sowie Kausalitäten von Aktion und Motivation werden von einem *plot* vermittelt, der möglichst reibungslos Informationen weitergibt, um die Konzentration auf individuelle Helden nicht zu stören. Auch wenn Informationen, etwa um Spannung zu erzeugen, zurückgehalten werden, findet am Schluß eine Auflösung von Unklarheiten statt. Die Erzählweise des Autorenfilms – David Bordwell hat sie als *art-cinema narration* charakterisiert – weicht dagegen in wesentlichen Punkten von diesem klassischen Paradigma ab.⁵ An die Stelle von Kausalität und Kohärenz treten Brüche und Lücken der Erzählung, zum Beispiel episodische Formen, die nicht mehr linear einem zentralen Handlungsverlauf folgen und Aktionen nicht in ein Ursache-Wirkungs-Schema einfügen. Ein alternatives Modell von Realität entsteht, für das nicht die Geschlossenheit der Relationen entscheidend ist, sondern ihre Offenheit und Unbestimmtheit. Zwei weitere Erzählstrategien weichen darüber hinaus vom Hollywood-Paradigma ab: zum einen der Versuch, neben die Objektivität einer fragmentierten Welt auch die Subjektivität einzelner Figuren zu stellen, d. h. mit Hilfe stilistischer Mittel eine subjektive Sichtweise zu evozieren und so die Innerlichkeit von Personen zum Thema zu machen, zum anderen die Selbstbezüglichkeit der Erzählweise. Gegen die Transparenz Hollywoods steht eine Erzählform, die ihre ‚Gemacht-

⁴ Der Bezug auf die neo-formalistische Erzähltheorie stützt sich auf Untersuchungen von Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. London 1985. und Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London 1988. Eine detaillierte Kritik ihrer Prämissen soll an dieser Stelle nicht vorgenommen werden, da die Kontextualisierung von Robert Altmans Reflexivitätspraxis im Vordergrund steht. Vgl. zur filmtheoretischen Diskussion um neo-formalistische Ansätze Nichols, Bill: *Form Wars: The Political Unconscious of Formalist Theory*. In: *South Atlantic Quarterly* 88/2, Spring 1989, S. 487-515., Wulff, Hans J.: *Das Wisconsin-Projekt: David Bordwells Entwurf einer kognitiven Theorie des Films*. In: *Rundfunk und Fernsehen* 39/3, 1991, S. 393-405., Decker, Christof: *Grenzgebiete filmischer Referentialität. Zur Konzeption des Dokumentarfilms bei Bill Nichols*. In: *Montage/AV* 3/1, 1994, S. 61-82. und Bordwell, David: *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory*. In: David Bordwell, Noël Carroll (eds.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison 1996, S. 3-36.

⁵ Vgl. Bordwell 1985.

heit' betont; in Anlehnung an die literarische Moderne rückt sie eine fragmentierte Welt, subjektiv-individuelle Wahrnehmungen und die Selbstbezüglichkeit der Erzählung in den Vordergrund.

Der im Jahr 1925 geborene Robert Altman, dessen Filmkarriere nach vielen Jahren in der Fernsehproduktion am Ende der sechziger Jahre (mit *MASH*, 1970) relativ spät in Gang kommt, nimmt für Formen der filmischen Selbstthematization eine interessante Zwischenposition ein. Gleichmaßen geprägt durch das klassische Paradigma der Studioära wie durch Impulse der *Nouvelle Vague* und des europäischen Autorenfilms, schlägt er einen eigenständigen Weg ein, der zwischen dem reflektierten Kunstfilm und dem klassischen Hollywoodkino navigiert, satirischen Biß mit einer auf mehreren Spuren verlaufenden Erzählweise verbindet. *Nashville* (1975), *Three Women* (1977), *A Wedding* (1978) oder *Quintet* (1979) sind in dieser Hinsicht seine vielleicht interessantesten Filme, bleiben allerdings finanziell gesehen fast alle ohne größeren Erfolg. Seine Reputation als schwer umgänglicher Filmregisseur – manchmal wird er als Rebell bezeichnet, dessen Vorbild Orson Welles sei – und die ausbleibenden kommerziellen Erfolge lassen seine Karriere zu Beginn der achtziger Jahre fast zum Stillstand kommen. Er geht nach Europa, arbeitet dort für das Fernsehen und hat erst 1992 mit *The Player* ein Comeback in Amerika.⁶ Der Film wird auch in Europa begeistert aufgenommen, obwohl die Filmkritik zwischen den Einschätzungen oszilliert, Altman präsentiere seine Abrechnung mit Hollywood, oder er sei mittlerweile zahm geworden, habe seinen kritischen Biß verloren.⁷ Erscheint er einerseits unvermindert als Rebell, so hat er für andere seinen Frieden mit der Filmindustrie gemacht – ironischerweise erhält die vermeintliche Abrechnung eine Oscar-Nominierung für die beste Regie. *The Player* besticht vor allem durch den Versuch, das traditionsreiche Hollywood-Genre durch das Mittel der Reflexivität von innen heraus aufzubrechen; drei Beobachtungen sollen diese Strategie erläutern.⁸

⁶ Vgl. zur wechselvollen Karriere von Robert Altman die bio- und filmographisch ausgerichteten Darstellungen bei O'Brien, Daniel: *Robert Altman. Hollywood Survivor*. London 1995. und McGilligan, Patrick: *Robert Altman. Jumping Off the Cliff. A Biography of the Great American Director*. New York 1989. sowie den kurzen Aufriß bei Walker, Beverly: *Altman '91*. In: *Film Comment* 27/1, January/February 1991, S. 5-10.

⁷ Vgl. Donner, Wolf: *The Player*. In: *TIP Filmjahrbuch 8. Daten, Berichte, Kritiken*. Berlin: Klaus Stemmler 1992, S. 159-161. und Fischer, Robert: *The Player*. In: *epd Film* 7, 1992, S. 31.

⁸ Ausführliche Analysen und Interviews zu *The Player* finden sich bei Wilmington, Michael: *Laughing and Killing*. In: *Sight and Sound* 2/2, 1992, S. 10-15., Smith, Gary/Jameson, Richard T.: *'The movie you saw is the movie we're going to make'*. In: *Film Comment* 28/3, May/June 1992, S. 22-30., Sawhill, Ray: *The Player*. In: *Film Quarterly* 46/2, Winter 1992-93, S. 47-50.,

1. Die Reflexivität in The Player findet im permanenten Wechselspiel von formalen und inhaltlichen Elementen ihren Ausdruck. Sie versucht, die Konventionen des kommerziellen Films immanent zu dekonstruieren.

Wird das Filmemachen zum Gegenstand der Handlung, so lassen sich ganz allgemein zwei Ebenen der Reflexivität unterscheiden. Die erste bezieht sich auf Aspekte des Handwerks: Arbeitsprozesse des Filmemachens, Probleme der Technik und deren Apparate wie Kamera, Kran oder Mikrofon werden – teils als Quellen der Frustration im Team, häufiger jedoch, um die Professionalität der Beteiligten zu dokumentieren – zum Stoff des Films. Die zweite, abstraktere Ebene umfaßt Fragen des Geschichtenerzählens. Innerhalb der Erzählung kann thematisiert werden, was das Verhältnis zwischen Fiktion und Leben, Kulisse und Realität ausmacht, oder – grundsätzlicher – was überhaupt als Geschichte erzählt zu werden verdient. In *The Player* umfaßt die Ebene des Handwerks insbesondere die Drehbuchautoren, Schauspieler und die Abnahme der ersten Muster. Griffin Mill (Tim Robbins), die Hauptperson des Films, ist ein Produzent, der Filmideen entwickeln läßt und eng mit Drehbuchautoren zusammenarbeitet. Viele Szenen spielen in verschiedenen Büros, aber auch in Projektionsräumen, auf geschäftlich bedeutsamen Parties oder dem Gelände des Studios. Dabei werden in einer technologisch durch Fax, Telefon und Computer vernetzten Welt Kommunikation und Information zum Fetisch: Gespräche in den Studios drehen sich um Stars oder greifen die neuesten Gerüchte auf, und Situationen des Alltags werden beständig auf Muster aus bekannten Filmen bezogen. So entsteht eine Atmosphäre des *name-dropping*, die den permanenten intertextuellen Bezug auf andere Filme zur Zwangshandlung einer Industrie macht, die nur sich selbst zu kennen scheint.

In der langen Kranfahrt zu Beginn des Films, die alle wichtigen Figuren und Konstellationen im Studio einführt, wird beim *pitching* – der atemlosen Präsentation von Filmideen – ein absurdes Projekt an das nächste gereiht: *Pretty Woman* meets *Out of Africa* oder *The Graduate Part 2*. Was hier als hektische Atmosphäre einer kommerziell angetriebenen Kreativität auf der inhaltlichen Ebene geschildert wird, ist programmatisch auf die Bedingungen des Filmemachens in Hollywood zu beziehen. Bewährte Formeln werden aufgewärmt und Drehbücher an Starfiguren angepaßt, ohne die ein Projekt nicht denkbar ist. Auch *The Player*, gefangen in Spielregeln, die er aufdecken möchte und ohne die er doch nicht entstehen kann, unterwirft sich diesen Ge-

setzen: er wärmt alte Muster von *suspense* und Sex auf, und er treibt die Ansammlung von Stars auf die Spitze – Stars, die sich selbst spielen oder auch in kurzen Rollen als fiktive Personen auftreten. Kaum ein Kommentar zum Stand des Films in Hollywood, der vordergründig nur die narrative Logik von *The Player* vorantreibt, läßt sich nicht auch auf den Film selbst beziehen. So wird der Hinweis des Studio-Sicherheitschefs, die heutigen Filme seien im Unterschied zu *Touch of Evil* von Orson Welles im Stil von MTV geschnitten, in die lange Kranfahrt an den Anfang gesetzt: einerseits um in einer ironischen Wendung zu beweisen, daß mit diesen ungeschnittenen Einstellungen sehr wohl noch Filme beginnen können. Andererseits aber auch, um zu verdeutlichen, daß die mitschwingende Nostalgie rettungslos anachronistisch geworden ist. Auch wenn Filme auf diese Weise einsetzen, können sie den Wandel der Filmästhetik und der Produktionsbedingungen innerhalb der Industrie nicht verbergen.⁹

Die inhaltliche Reflexivität ist demnach immer gedoppelt: sie stellt eine Meinung der Filmfiguren dar und bringt damit die Filmerzählung voran, und sie kommentiert den fragilen Ort, den *The Player* in jenem Umfeld von Hollywood einnehmen muß, das er als Film selbst zu hinterfragen versucht. Nicht immer sind diese Kommentare eindeutig. Klar ist, daß die Drehbuchideen am Anfang des Films absurd sein und die Einfallslosigkeit der Kreativen entlarven sollen. Weniger klar erscheint eine Szene, in der Griffin Mill im Museum von Los Angeles eine Laudatio auf den Film als Kunstform hält und 25 Klassiker des Schwarz-Weiß-Films an das Museum übergibt. Stellvertretend führt er aus, daß viele Menschen den Film nur als Unterhaltung betrachteten, die Studios jedoch eine besondere Verantwortung gegenüber der Öffentlichkeit hätten; sie müßten das Kino als Kunst aufrechterhalten. Angesichts der vorangegangenen Schilderung kann diese Position nur als beißende Ironie oder als Realsatire betrachtet werden, die in einer weiteren Facette die heuchlerischen Fassade der Hauptperson entlarvt. Aber möchte Altman mit dieser reflexiven Wendung implizieren, daß Filmkunst in Hollywood schlechthin eine Unmöglichkeit darstellt?

Oftmals bleibt die Reflexivität im Film demnach so verschachtelt, daß sie sich eines eindeutigen Kommentars entzieht, was (wie später noch gezeigt werden soll) für Altman Programm ist. Auf jeden Fall betont *The Player* das Handwerk des Filmemachens (Drehbuch und Produktion) und Fragen des Geschichtenerzählens: etwa welche Elemente einen Film erfolgreich machen könnten oder welche Bedeutung ein *Happy End* habe. Alle Diskussionen zu

⁹ Allerdings betrachtet Altman diese Entwicklung in Interviews eher ambivalent. Daß Kreativität unter den früheren Produktionsbedingungen stärker zur Entfaltung kam, deutet er im Gespräch mit Smith/Jameson (1992) an.

diesen Themen schließen seine Filmerzählung ein, und weil er viele Äußerungen der Figuren exemplarisch durchspielt, läßt sich seine episodische Struktur mit den kleinen Exkursen und den mitunter absurden Rollen der beteiligten Personen am besten als Farce beschreiben. Diese über weite Strecken sarkastische Farce wird jedoch – und hier trifft das erste Kriterium von Bordwells *art-cinema narration* zu – als eine Form des Erzählens vorgestellt, die gerade durch ihre Reflektiertheit einen spezifischen Wahrheitsanspruch aufrechterhält. *The Player* ist demnach kein realistischer Film im Sinn des klassischen Hollywood-Paradigmas, sondern im Sinn des reflektierten, modernen Kunstfilms. An die Stelle eines Weltentwurfs mit realistisch motivierten Individuen tritt ein Universum, das sich durch eine grundsätzliche Zirkularität und die Kontingenz vieler Aktionen auszeichnet.

Zugegebenermaßen ist *The Player* wesentlich linearer als Altmans Filme der siebziger Jahre; insbesondere *Nashville* löst die Erzählformen Hollywoods weitgehend auf. Aber zum einen führt das Ende des Films – die Drehbuchidee, die den eben gesehenen Film zum Thema hat – zu einer Endlosschleife der immergleichen Erzählung: es stellt einen Spiegel an den Schluß, der kein Entinnen aus dem eben gezeigten absurden Universum erlaubt. Zum anderen scheinen die einzelnen, in sich geschlossenen Sequenzen nur als Demonstrationsobjekte für unterschiedliche stilistische Konventionen zu dienen, so daß auch die formale Ebene zur Reflexivität des Films beiträgt. Durch die stilistischen Versatzstücke, die in jeder Situation ein neues Set von Konventionen (der Kameraeinstellungen, des Schnitts, der Musik) aufrufen, hebt die Filmerzählung ihren Konstruktionscharakter hervor. Sie betont aufgrund vieler Signale genau jene Selbstthematisierung der Erzählung, die Bordwell mit der *art-cinema narration* verbindet. Kommentare auf den Filmstil finden sich besonders am Anfang und Ende der einzelnen Sequenzen sowie an ihren Übergängen. Alte Filmposter nehmen Entwicklungen vorweg oder lenken die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf ironisch eingestreute Details, die Versatzstücke der Filmgeschichte zitieren: das Poster zum Remake von Fritz Langs *M* korrespondiert mit dem Decknamen ‚M‘, den Griffin Mill für seinen Ausflug mit June Gudmundsdottir (Greta Scacchi) wählt. Neben den Szenenübergängen verdeutlichen auch stark betonte Konventionen des Schnitts oder der Musik, daß die Erzählung ihre Bauformen kommentiert: etwa in der Polizeistation, als eine kurze Montage verdeutlichen soll, daß Griffin Mill umzingelt wird und unter Druck gerät. Andere Szenen sind im Stil des Werbeclips, der Fernsehshow *Entertainment Tonight* oder nach bekannten Mustern der *suspense*-Montage im

Sinn Hitchcocks geschnitten.¹⁰ Die Farce findet ihr angemessenes Ende auch folgerichtig in einer Umkehrung von Genrekonventionen. Im Unterschied zum üblichen Muster zahlt sich das Verbrechen für Griffin Mill aus, und auch die übrige Gesellschaft scheint am erfolgreichsten zu sein, wenn sie sich möglichst unmoralisch verhält.

Die Reflexivität in *The Player* geht demnach über das Maß der bekannten Selbstthematisierungen Hollywoods hinaus. Einerseits will der Film (wie die früheren auch) als Kommentar auf den imaginären Ort Hollywood verstanden werden, indem er den Zynismus des dort angesiedelten Systems herausstellt und den Schauplatz Hollywood heranzieht, um eine Charakterisierung der amerikanischen Gesellschaft insgesamt vorzunehmen. Ganz im Stil der achtziger Jahre, aus denen das Drehbuch stammt, wird Hollywood zur Metapher des Geschäftslebens in Amerika, das durch neue Strategien des Managements und die feindselige Übernahme von Unternehmen geprägt ist. Andererseits wählt Altman eine Erzählform, die ihre Strategien bewußtmacht und damit ihren ‚normativen‘ Rahmen umreißt. Indem der Film etwa diegetische Charaktere mit Personen mischt, die in der Rolle von Starfiguren auftreten, nimmt er eine spezifische Drehung des Spiels mit Fiktionen vor. Denn die außerfilmische Referenz der Stars – das Wissen, daß es diese Personen jenseits des Films leibhaftig gibt – bezieht sich auf ein Phänomen, das seinerseits von starken fiktionalen Anteilen durchsetzt ist. In einer medial vermittelten Welt lösen sich Kriterien der Referentialität offensichtlich auf, richtet sich der ‚reale‘ Bezug des Stars Burt Reynolds vor allem auf eine imaginäre Starpersona.

Eine ähnliche Doppelbödigkeit läßt sich anhand der Figur von June Gudmundsdottir erkennen. Auf der inhaltlichen Ebene ist sie die Freundin von David Kahane, dem Drehbuchautor, der durch Griffin Mill ermordet wird. Wichtiger als diese Funktion ist jedoch ihre implizite Referenz auf die Kinoerfahrung selbst. In der ersten Szene zwischen ihr und Griffin, als sie sich bei einem Telefongespräch kennenlernen, schleicht dieser (ohne daß sie es weiß) mit seinem mobilen Telefon um ihr Haus. Aus dem Schutz der Dunkelheit betrachtet er sie in einem lichtdurchfluteten Raum bei der Arbeit an der Staffelei, und sie wird zu einem Objekt seines Blicks, das zunehmend an Faszination gewinnt. Für Altman deutet sich in diesem Szenenaufbau die erotische Spannung zwischen den beiden, aber auch der Voyeurismus an, den der unbemerkte Blick Griffin Mills mit dem der Zuschauer im Kino teilt. Er bemerkt über June, daß sie eigentlich nicht wirklich existiere, sondern eine Halluzination sei; eine Fi-

¹⁰Vgl. O. Brien (1995), S. 112-116 und Wilmington (1992), S. 12.

gur, die Griffin sich für den Helden eines seiner Filme ausdenken würde.¹¹ In Altmans Darstellung wird sie demnach nicht ‚realistisch‘ motiviert, sondern zu einer Allegorie des Kinos: seiner voyeuristischen Wahrnehmungssituation und seiner Kraft, Projektionen oder imaginäre Welten zu erzeugen.

2. Das Spiel, das dem Film zugrunde liegt, heißt: Manipulation um des Erfolgs willen und schließt seine Erzählform ein.

Zwei Grundfragen in *The Player* sind für Altmans Filme typisch: erstens, was sind die Spielregeln der Figuren in der Fiktion? Und zweitens, was sind die Regeln der Fiktion selbst? Die damit angesprochene, vielleicht abstrakteste Ebene der Selbstreflexion bezieht sich auf eine Allgegenwart von Tauschverhältnissen, in denen Objekte mit einem symbolischen Wert – Bilder, Geschichten, Liebe, Geld – getauscht werden. Insbesondere das Verhältnis von Liebe und Film wird zur Metapher von Tauschverhältnissen, die durch Formen der Hingabe, aber auch der Abhängigkeit und Obsession gesteuert werden. Auf dieser Ebene findet der unmittelbarste Rückbezug zum Zuschauer statt, denn die Ökonomie der Erzählung führt zu einem Tauschverhältnis zwischen dem Zuschauerwissen und der Preisgabe von Informationen durch die Filmerzählung. Der reflexive Film spielt mit dem Informationsaustausch, der in der Rezeptionssituation stattfindet, und er macht den Zuschauern mehr oder weniger deutlich, welche Rollen sie übernehmen können und welche ihnen verwehrt bleiben.

Dabei wird für die vielfältigen Variationen des Spiels in *The Player*, aber auch für die Erzählweise Altmans eine wichtige Abweichung von Bordwells Modell der *art-cinema narration* deutlich. Der Versuch, mit Hilfe stilistischer Mittel einen subjektiven Realismus oder eine subjektive Wahrnehmungsform von Personen auszudrücken, fehlt bei Altman fast vollständig. Ihm geht es nicht um die Innerlichkeit von Personen, um ihre Gefühle und subjektiven Zustände, sofern diese nicht durch äußere Beobachtung manifest werden könnten. Statt dessen werden die Personen in variierenden Situationsdefinitionen gezeigt, die ihnen einen Kontext für Verhaltensformen vorgeben. Dies könnte man als typisch ‚amerikanische‘ Abweichung von der europäischen *art-cinema narration* beschreiben. Altman übernimmt die Vorliebe für Lücken, Zirkularität, segmenthaftes Erzählen und für die ironische Selbstthematisierung der Erzählung. Aber um Fragen der Innerlichkeit kümmert er sich nicht: Die Oberflä-

¹¹ Vgl. Smith/Jameson (1992), S. 26.

che wird zu seinem Spielfeld und die Manipulation des *image* zum zentralen Anliegen. In der narrativen Logik haben die Figuren zwar nachvollziehbare Motivationen für ihre Handlungen, aber der Film konzentriert sich letztlich auf eine *systemische* Ebene, auf der alle Charaktere in ein Spiel geworfen sind, bei dem sie sich möglichst erfolgreich zu ihrem eigenen Vorteil verhalten. Der Erfolgswunsch wird zum Leitmotiv von Handlungen, die in jeder neuen Situation entsprechend angepaßt werden.

Dabei liegt das Regelwerk des Spiels jenseits individueller Gestaltungsmöglichkeiten, so daß die Motivationen und Aktionen der Figuren immer durch den Kontext definiert werden. Entsprechend agieren sie nach typisierten Mustern, und der Film verweigert den Blick auf eine Innerlichkeit, die sich mit den Bedingungen des Kontextes auseinandersetzen würde. Zwischen Klischee und Rätsel gibt es keinen psychologisch motivierten Zwischenbereich. Altman formuliert damit – wie in vielen seiner früheren Filme – kein individualistisches, sondern ein relationales Modell von Gesellschaft und Interaktion. Nicht der einsame Held der klassischen Hollywood-Erzählung steht im Vordergrund, sondern die systemischen Abhängigkeiten und Querbezüge innerhalb der Gruppe. Wichtiger als kausale Bezüge autonomer Individuen werden kontingente Ereignisse, die für die Beteiligten eine unausweichliche Handlungslogik entfalten und vorschreiben.

Prototypisch für dieses Muster ist Griffin Mill. Zwei von außen auf ihn einwirkende Bedrohungen – der anonyme Drehbuchautor und die Gerüchte über seinen Konkurrenten Larry Levy (Peter Gallagher) – zwingen ihn zu Handlungen, mit denen er immer neue Problemsituationen provoziert. Ab einem bestimmten Zeitpunkt behauptet er gegenüber der Polizei, seiner Freundin oder den Drehbuchautoren immer das Gegenteil von dem, was er eigentlich denkt. Damit wird er oberflächlich betrachtet zum Inbegriff eines unmoralischen Menschen. Im systemischen Kontext von Altmans Filmen erscheint er jedoch nicht als unmoralisch, sondern er repräsentiert die ultimative Spielfigur. Altman vernachlässigt Fragen der Moral zugunsten der Frage, was die Regeln des Spiels sind und wie sich die Figuren zu ihnen verhalten. In diesem Sinn läßt sich bei ihm von einer Apotheose des Klischees sprechen; wo die strukturellen Ähnlichkeiten in Verhalten und Persönlichkeit im Vordergrund stehen, treten Visionen des individuellen Genies zurück. Stärker als in *The Player* ließe sich dies in den Filmen der siebziger Jahre als ‚Kino der Gleichheit‘ verstehen: die Filmfiguren sind nahezu alle gleich bedeutsam, als Charaktere werden sie dabei allerdings auch entindividualisiert. Lediglich Bonnie Sherow (Cynthia Stevenson), Griffin Mills Freundin, bildet hierzu eine signifikante Ausnahme. Entgegen der Spielregeln hält sie nicht nur an einer ehrlichen Beziehung, son-

dern auch an ihren künstlerischen Ansprüchen fest – aber sie scheitert.

Die Tauschverhältnisse verdeutlichen auf jeden Fall die Parallelstrukturen innerhalb der Gruppe. Filmideen zirkulieren als zukünftiges kulturelles Kapital und verleihen dem *pitching* – dem Versuch, sie den Entscheidungsträgern zu verkaufen – eine zentrale Funktion.¹² So entsteht eine zwanghafte Atmosphäre des *pitching*, die alles zu umfassen scheint und schließlich auch die Regeln der Fiktion selbst erfaßt. Drehbuchautoren ‚pitchen‘ im Büro von Griffin Mill; Larry Levy präsentiert den *pitch* seinem Chef Levison (Brion James); der Sicherheitschef Stuckel (Fred Ward) erzählt Griffin Mill das Verbrechen als *pitch*, und die Meldung vom Mord erscheint in der Zeitung, aus der Larry Levy gerade die Stoffe für die zukünftigen Filmideen entnimmt. Ebenen der Fiktionalität werden auf immer neuen Niveaus eingerichtet und gespiegelt, aber sie alle unterstützen das Gefühl, daß die Zirkulation von Ideen und ihre Transformation in symbolische Formen wie Macht und Geld die Energie des Spiels darstellt.¹³ Dieses Spiel betreibt letztlich – wenn auch als reflexiv gebrochene Farce – *The Player* selbst. Wie aus dem Lehrbuch führt der Film jene Elemente vor, die Griffin Mill für einen erfolgreichen Film postuliert und dem Werben der Filmindustrie um die Aufmerksamkeit der Zuschauer ihre Logik geben: Spannung, Gewalt, Hoffnung, Komik, Sex und ein *Happy End*. Spannung resultiert aus dem Mord, anonymen Postkarten und dubios-rätselhaften Nebenfiguren; Aktion aus Konkurrenzverhältnissen; Sex aus der Beziehung zwischen Griffin und June; Komik schließlich aus dem Film-im-Film *Habeas Corpus*. Das Ende bestätigt und dekonstruiert zugleich die Erwartung, daß eine moralische Lektion zu lernen sei und alle Unklarheiten des *plot* verschwinden müßten: Griffin hat dem sozialkritischen Film ein *Happy End* sowie Stars verpaßt und dadurch den Chef Levison abgelöst, June ist seine Frau geworden, und der Postkartenschreiber, der sich ironisch als ‚King of Suspense‘ bezeichnet, bietet ihm die Geschichte des Films *The Player* an. Die Zirkularität der Farce, die an diesem Punkt von vorne beginnen müßte, kennt kein Ende, sondern nur einen fiktiven Endpunkt, der die Regeln der Fiktion um so deutlicher hervortreten läßt. Für Altman, der die Idee des *Happy Ends* ablehnt, ist der Tod das einzige Ende. Ein Film, so sagt er im Gespräch mit Peter Keogh, ende nicht, er habe einen

¹²Das als Verb (oder substantiviert) verwendete *to pitch* hat verschiedene Bedeutungen, u. a. bezeichnet es beim Baseball die Wurfbewegung des Balls, im Geschäftsleben eine geschickte Verkaufstaktik, mit der ein Abschluß befördert werden soll, und im Filmgeschäft die geraffte Zusammenfassung einer Filmidee, mit der die Drehbuchautoren das Interesse der Produzenten zu gewinnen versuchen.

¹³Vgl. Wilmington (1992), S. 14.

Punkt, an dem er schlicht aufhöre.¹⁴

Die Differenz zwischen Realität und Fiktion, der Altman trotz reflexiver Verve mit postmoderner Skepsis begegnet, wird innerfilmisch – wenn auch sehr verhalten – Griffin Mills Kriterien eines erfolgreichen Films entgegengehalten. Ob gesellschaftliche Realität nicht eng mit Filmen zusammenhinge, wendet June ein, und später richtet Bonnie Sherow die gleiche Frage an den englischen Drehbuchautor von *Habeas Corpus*. Dieser führt zwei unterschiedliche Bedeutungen von ‚Realität‘ ein, deren Diskrepanz in *The Player* letztlich nicht versöhnt wird. Zunächst formuliert er einen pathetischen Begriff des authentischen Kunstwerks; sein Drehbuch dürfe kein *Happy End* haben, weil das die Wirklichkeit sei: die Unschuldigen würden in dieser Welt sterben. Nach der Vorführung der veränderten Fassung verweist er auf eine ernüchternde Rezeptionsrealität; bei der Probevorführung hätten die Zuschauer den deprimierenden Schluß gehaßt, jetzt, mit dem *Happy End*, seien sie von dem Film begeistert. Das Buhlen Hollywoods um die Aufmerksamkeit der Zuschauer, das anhand dieses Sinneswandels und der grotesken letzten Szene von *Habeas Corpus* entlarvt wird, vertraut demnach auf die Zuschauer und die Künstler als konstitutive Bestandteile des Spiels. Ohne ihre Partizipation an den Tauschprozessen wäre sein Fortbestand nicht möglich. Das Vergnügen an *The Player* sowie Griffin Mills Elemente eines erfolgreichen Films werden zu Merkmalen eines kulturellen Feldes, in dem es keine moralisch eindeutigen Positionen gibt. Mit der Formelhaftigkeit Hollywoods und seiner symbolischen Macht geht ein Begehren auf Seiten des Publikums einher, das die Vision einer unausweichlichen Korruptierbarkeit zum existentialistischen Fixpunkt von Altmans Reflexionspraxis werden läßt. Nicht nur die Studiobosse und Drehbuchautoren legen Köder aus, die ihre Position im Spiel verbessern sollen, auch die Zuschauer lassen sich auf imaginäre Glücksversprechen und klischierte Oberflächen ein, denen sie zugleich mißtrauen.¹⁵

Konsequent verweigert der Film jede Implikation, die auf einer höheren Ebene eine eindeutige moralische Wertung zuließe. In Altmans Entwurf gibt es niemanden mehr, der im Hintergrund die Fäden ziehen würde; das Zimmer der Mächtigen, die verführen könnten, ist leer. Übrig bleiben *Spielregeln*, denen sich alle Mitspieler unterwerfen und durch die sie korrumpiert werden. Wo die-

¹⁴Wörtlich sagt er: „See, death is the only ending I know. A movie doesn't end; it has a stopping place.“ Keogh (1992), S. 13.

¹⁵Insofern ist es wenig hilfreich, den Status Altmans als ‚Rebell‘ überzubewerten. In einer Selbsteinschätzung beschreibt er sich als Außenseiter, der aus seiner marginalen Position das Beste zu machen versuche: „I,m not ‚angry with Hollywood., I,m not ‚a maverick., I fiddle on the corner where they throw the coins. Where I can get my work done.“ Smith/Jameson (1992), S. 29.

se Regeln herkommen oder wer sie zu verantworten hätte, weiß bei Altman niemand. Es existiert zwar ein vereinigendes Prinzip, ein strukturelles Zentrum, auf das die Personen bezogen sind. Aber dieses Zentrum ist – wie eine Analyse von Paul Giles zum Katholizismus Altmans zeigt – nicht mehr ‚Gott‘, wie vielleicht zu vermuten wäre, sondern das Nichts; in der Negation einer sinnstiftenden Instanz muß es unbestimmt bleiben.¹⁶

3. Die Reflexivität von The Player ist weniger kritisch als spielerisch angelegt: Jenseits der Klischees und Konventionen gibt es keinen authentischen Raum der Kunst.

Wenn *The Player*, wie es die Filmkritik behauptet, Altmans Abrechnung mit Hollywood wäre, dann müßte in dem Film eine Utopie des besseren Filmemachens erkennbar werden. Unter der Oberfläche, die in dem Film reflexiv herausgestellt wird, ist jedoch nicht viel zu entdecken. Altman radikalisiert vielmehr – wie anhand von *Prêt-à-Porter* (1994) noch deutlicher wird – den von ihm schon früher gewählten Ansatz, die in der Gesellschaft vorhandenen Verdoppelungen von fiktiven Szenarien ihrerseits zu spiegeln. Gegen den Sog des Imaginären in Mode, Film oder Musik kann auch Reflexivität keine als authentischer erachtete Alternative aufzeigen, leitet die Farce ein unabgeschlossenes Spiel mit Selbstbildern ein. Altmans Verhältnis zu Amerika ist dabei gleichermaßen verächtlich wie sympathisierend, die skizzierten Menschen erscheinen lächerlich, aber auch mitleiderregend. Obwohl die Filmfabrik Hollywood als exemplarisch für die in der amerikanischen Kulturindustrie geschäftsmäßig betriebene Produktion von ‚Kunst‘ verstanden wird, ist diese Ebene der politischen Kritik blasser als vergleichbare Argumente der siebziger Jahre. Die Reflexivität in *The Player* geht insofern durch die Mittel der Dekonstruktion und Entlarvung über frühere Filme des Hollywood-Genres hinaus, bleibt aber ohne einen Gegenentwurf, der den Maßstab der Kritik konkretisieren würde, primär spielerisch. Altman postuliert kein authentisches Außen, das durch den Bruch der Konventionen als ‚wahre Kunst‘ erkennbar würde, er wählt die radikalere (oder fatalistischere) These, daß der Rückbezug des Films auf sich selbst jene Konventionen der Wahrnehmung und Klischees des Verhaltens deutlich macht, hinter denen nur weitere Variationen dieser Klischees zu erkennen sind.

Im Unterschied zur Logik der Befreiung, die im europäischen Autorenfilm

¹⁶ Vgl. Giles, Paul: *The Cinema of Catholicism: John Ford and Robert Altman*. In: Lester D. Friedman (ed.): *Unspeakable Images. Ethnicity and the American Cinema*. Urbana, Chicago 1991, S. 140-166.

der sechziger Jahre Reflexion als Kritik versteht und eine bessere Kunst zu umreißen versucht, setzt Altman den Schwerpunkt auf die ‚Wiederkehr-des-Immergleichen‘: Reflexion ist nur als Spiel möglich, das zwar Konventionen immanent dekonstruieren kann, aber nicht mehr zu fundamentalen Brüchen führt. Die zirkulare Struktur, die der *The Player* mit *MASH* teilt (bei der das Filmende als Filmanfang desselben Films fungiert) hat ihre Entsprechung in einer Handlungslogik, die den Personen eine Gestaltungsmöglichkeit der Spielregeln entzieht. Die Beschwörung einer außerfilmischen Wirklichkeit, die das europäische Autorenkino noch kennzeichnet, verliert ihre Basis, da diese Wirklichkeit von immer neuen, ökonomisch motivierten Fiktionen geprägt wird. Alles, was von Gesellschaft übrigbleibt, ist eine Ansammlung von Motiven, die das Leben repräsentieren sollen, aber keinen Einfluß mehr auf den Gang der Welt besitzen. Andererseits aktiviert die Farce auch eine kritische Kraft des Komischen, die zu einem Lachen führt, das präntentöse Ansprüche – auch im Sinn überhöhter Erwartungen an Kunst – dekonstruiert: Kahane, der Drehbuchautor, wird nach seinem Tod heroisch zum ‚Opfer des Systems‘ stilisiert, obwohl er völlig untalentierte war. Und der *pitch* für *Habeas Corpus*, bei dem der englische Autor auf Stars und ein *Happy End* verzichten möchte, endet mit seiner pathetischen Feststellung: Wenn er es sich recht überlege, passe eine derartig ‚aufrichtige‘ Idee weniger zum amerikanischen (als wohl eher zum europäischen) Kino. Indem er diese Pose durch seine spätere Käuflichkeit disqualifiziert, zeigt sich zuletzt, daß Altmans Hollywood zwar ganz traditionell zum Inbegriff korrupter Kommerzialität erhoben wird, daß es aber gleichermaßen gegen ein überzogenes, kraftlos gewordenes Ideal des europäischen Kunstfilms abgesetzt werden soll.

Die Reflexionspraxis von Robert Altman navigiert damit zwischen unterschiedlichen Erzähltraditionen und kann mitunter in beiden Bezugsfeldern heimatlos wirken. Stärker der Farce als der Satire zugewandt, fehlen explizite Verweise auf eine Form des Erzählens, die über die Zirkularität einer absurden Alltagserfahrung hinausweisen könnte, arbeitet sich der Regisseur an dem Versuch ab, konventionelle Muster der Filmunterhaltung im Stil des klassischen Hollywood-Kinos zu verweigern, ohne den Anspruch, unterhaltsam zu sein, aufgeben zu müssen. Die Paradoxien dieses Unterfangens führen zur eigentümlichen kreativen Spannung seiner Filme, in denen Improvisation zum Leitbild eines Verhaltens wird, das sich übermächtigen Vorprägungen entziehen möchte und die Mittel dafür nur im performativen Akt selbst hervortreiben kann. Gerade in dieser radikalen Unbestimmtheit liegt aber auch die besondere Stärke von Altmans Erzählweise. Denn zum einen wird Reflexion innerhalb des fiktionalen Textes als kontinuierlicher, unabgeschlossener Prozeß der Ent-

deckung und Begegnung etabliert, zum anderen findet sie in einem Rahmen statt, der sich durch einen besonderen Grad der Offenheit auszeichnet und die Aktivität des Publikums einlädt. Weder eine genrebedingte *closure* noch ein utopischer Gegenentwurf zum kommerziellen Kino stehen am Ende von *The Player*, sondern ein ironischer Schluß, der Paradoxien und Selbstwidersprüche einer bestimmten kulturellen Formation herausstellt, ohne sie voreilig aufzuheben.

Burkhard Röwekamp

Das Neo des Noir – Filmische Rekursionen in Remake, Zitat und Retro-Film

Vom Hype zum Hype

Versehen mit dem Attribut „Neo“ erfreut sich Film noir derzeit großer Beliebtheit bei Zuschauern, Produktion und wissenschaftlicher Aufarbeitung. Von *Blade Runner* (1982) über *Blue Velvet* (1985) zu *The Silence of the Lambs* (1990) und *Pulp Fiction* (1993) bis hin zu *Seven* (1995) wird immer wieder auf höchst divergente Produktionen verwiesen (Silver et al., Hirsch u. a.), die ein ästhetisches Skelett des Neo Film noir formen. Neo Film noir ist en vogue. Als „Son of Noir“ bezeichnete Alain Silver 1996 Neo Film noir – sinnfälliger Weise beschließt sein Text die gemeinsam mit James Ursini herausgegebene Film-Noir-Anthologie.¹ 1999 fertigte Foster Hirsch gar *A Map of Neo-Noir* an, eine filmhistorische und -ästhetische Navigationshilfe auf dem unübersichtlichen Terrain des Noir-Films neueren Datums; eine Positionsbestimmung, die dem Neuankommling zwar einen griffigeren Namen verlieh, deren Topografie allerdings auch weiße Flecken aufweist.² Im deutschsprachigen Raum ergänzte Paul Werner seine Film Noir-Publikation aus dem Jahr 1985³ um den Zusatz „Neo Noir“⁴ und im August 2000 widmete die Zeitschrift *screenshot* einen Themenschwerpunkt dem Phänomen Neo Noir.⁵ War bereits Film Noir als im Nachhinein von der Filmkritik und -wissenschaft konstruierter Gegenstand äußerst fragil, so gewinnt Neo Noir inzwischen nahezu generische Qualitäten.⁶

¹ Silver, Alan, James Ursini: *Film Noir Reader*. New York 1996.

² Hirsch, Foster: *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir*. New York 1999.

³ Werner, Paul: *Film noir: Die Schattenspiele der „Schwarzen Serie“*. Frankfurt/M. 1985.

⁴ Werner, Paul: *Film noir und Neo-Noir*. München 2000.

⁵ *screenshot. Texte zum Film*, Nr.2, 3. Jg., H. 11, Juli/August 2000, S.10-26.

⁶ Vgl. Erickson, Todd: *Kill me Again: Movement becomes Genre*. In: Alan Silver, James Ursini: *Film Noir Reader*. New York 1996, S.307-329.

Das „Neo“ des Noir markiert zunächst eine zeitliche Differenz. Als Nachfolger tritt Neo Film noir bzw. Neo Noir das Erbe des Film noir an, doch neben dem „sensationellen“ Äußeren „erbt“ Neo Noir auch die genetischen Defekte der Vor-Bilder, insbesondere den prekären Status des Film noir zwischen faszinierender Kritikerkategorie und eigenständiger ästhetischer Produktqualität. Im Vorkriegsfrankreich zur pejorativen Umschreibung scheinbar defätistischer Filme wie *Pépe le moko* (1937), *Hôtel du nord* (1938) oder *Quai des brumes* (1938) verwendet,⁷ wird der Terminus „film noir“ im selben Land unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg völlig umgewertet und dient fortan auch als Ausdruck intellektueller Begeisterung, die sich einer doppelten Komplimentierung verdankt.⁸ Bezeichnet wurden damit eine Reihe US-amerikanischer Kriminal- und Detektivfilme, die – so scheint es – die misanthrope Kehrseite der US-amerikanischen Gesellschaft ins Visier nehmen, dabei die visuelle und narrative Eindeutigkeit des klassischen Hollywood-Studiofilm-Stils in sein Gegenteil verkehren und so paradoxerweise eine Art Gesellschaftskritik aus dem ökonomisch und ideologisch so erfolgreichen Produktionssystem der US-amerikanischen Filmindustrie heraus formulierten. Nino Frank verwendet die Umschreibung als „film noir“ erstmals in einer Filmkritik zur Bezeichnung einer neuen Qualität des US-amerikanischen Kriminalfilms⁹; Jean-Pierre Chartier betont fast zeitgleich einen Zusammenhang mit der französischen Filmtradition¹⁰; Borde und Chaumeton schreiben in ihrem einflußreichen Buch „Panorama du film noir américain“¹¹ Film noir der US-amerikanischen Filmindustrie zu und zementieren damit seinen Ruf für die nächsten Dekaden, insbesondere in der US-amerikanischen Filmforschung, die Film noir umstandslos anhand einiger fragwürdiger Datierungsversuche und ästhetischer Festlegungen dingfest zu machen versucht.¹² Film noir, wie wir ihn kennen, ist erfunden, *a star is born* und szientistische ebenso wie filmkritische Rituale festigen den Mythos.

⁷ Vgl. O'Brien, Charles: Film Noir in France. Before the Liberation. In: *Iris*, Nr.21, Frühjahr 1996, S.7-20.

⁸ Vgl. Elsaesser, Thomas, Cargnelli, Christian, Omasta, Michael: Das Vermächtnis des Dr. Caligari. Film noir und „deutscher“ Einfluß. Eine Collage. In: Christian Cargnelli, Michael Omasta: Schatten. Europäische Emigranten im Film Noir. Wien 1997. S.19-54.

⁹ Frank, Nino: Un nouveau genre „policier“: l'aventure criminelle. In: *L'Écran français*, Nr. 61, 28. August 1946.

¹⁰ Chartier, Jean-Pierre: Les Américains aussi fonts des films „noirs“. In: *La revue du cinéma*, Nr. 2, November 1946.

¹¹ Borde, Raymond, Chaumeton, Étienne: Panorama du film noir Américain 1941-1953. Paris 1955.

¹² Vgl. Durgant, Raymond: The Family Tree of Film Noir. In: *Cinema*, Nr. 6/7, August 1970., Schrader Paul: Notes on Film Noir. In: *Film Comment*, Nr.1, New York 1972.

Erst Marc Vernet hat 1982 hilfreiche Einwände gegen die Verkürzungen dieser Perspektive formuliert und einige Grundannahmen insbesondere zum europäischen Einfluß, zur Verbindung mit der Hard-Boiled-Literatur und zur ästhetischen Tradition in Verbindung mit Datierungsversuchen als Wunschvorstellungen entlarvt.

Und jetzt: Neo Noir. Das „Neo“ des Film Noir kündigt eine Neufassung an und artikuliert zugleich eine Reflexionsfigur: Im Neuen bricht sich das Alte, das allerdings selbst bereits mehrfach gebrochen erscheint. Das Attribut „Neo“ bezeichnet den Modus dieser Brechung, die den Zeichenvorrat des Film noir zum Gegenstand hat. Im „Neo“ formuliert sich das Selbst der Reflexion der eigenen Bedingungen. Die Modalitäten der Reflexion – also das „Wie“ der Re-Konstruktion des Film noir im Neo Noir – werden in der Beobachtung dieser filmischen Beobachtung zweiter Ordnung benennbar: Das Medium Film verfügt neben den Möglichkeiten temporaler Strukturierung durch generische Schemabildungen über spezifische Formen der Reflexion von Vergangenem: Filmzitat, Remake und Retro-Qualität. Nicht zuletzt im dadurch ermöglichten „Blick zurück“ reflektiert Neo Noir Film noir. Sofern „Neo“ also ein Anknüpfen bedeutet, steht der Modus dieses Anknüpfens zur Debatte. Er definiert das „Selbst“ der Reflexion des neuen Film noir. Da es keinen Bruch, auf den „Neo“ schließlich auch hinweisen könnte, gegeben hat, es aber auch keine Anschlüsse an eine Programmatik gibt, über die Film noir letztlich nicht verfügte, verbleiben als beobachtbare Elemente ästhetische – audiovisuelle sowie narrative – Verdichtungsmomente, die hier anhand der filmischen Formenspiele des Remakes, des Filmzitats und der Retro-Qualität beispielhaft untersucht werden sollen. Das „Selbst“ des Neo des Noir bezieht sich auf das Formenspiel des Film noir. Mehr Re-Form denn Neuerfindung, mehr Evolution denn Revolution, auch wenn die Reflexionsformen variieren und nach der postmodernen Intervention einen größeren Spiel-Raum haben, situiert sich Neo Noir als Nachfolger des Film Noir. Nicht zuletzt prägt die Synthese diverser, bis dahin so nicht amalgamierter Kunstformen und Themen (Hard-Boiled-Literatur, expressive Kamera- und Lichtarbeit, Diskursivierung von Geschlechterordnungen und der Stadt als dystopischer Ort, narrative Experimente etc.), diesen Willen zur Form bereits im Film Noir.

Gesellschaftskritische Revision im US-amerikanischen Post-Vietnam-Film

Obwohl es sowohl im europäischen als auch im US-amerikanischen Film auch nach den selbstreflexiv-dekonstruktiven Arbeiten der Nouvelle vague immer wieder erstaunliche Beispiele für ein fortbestehendes Interesse an ästhetischen und narrativen Mustern des Film noir gab, drängten die Entwicklungen des Fernsehens und des Farbfilms die ästhetische Konzeption des Film noir zunächst in den Hintergrund. RKO beispielsweise verkaufte 1955 sein Filmarchiv an eine Fernsehgesellschaft und sorgte so für die Zweitverwertung seiner Produktionen im Fernsehen, während andererseits die Begeisterung für den Farbfilm und die räumliche Entgrenzung, die Cinemascope möglich machte, das Interesse am schwarzweißen Filmmaterial verkümmern ließ. Klaustrophobische Bildkompositionen in jetzt veraltet wirkenden Bildformaten paßten nicht so recht in die kinematografische und televisionäre Landschaft. Die technischen Eigenschaften des Farbfilms und des kontrastarmen Fernsehens behinderten zudem die Übertragung der Ästhetik des Film noir in das sich verändernde Medium Film bzw. das neue Medium Fernsehen in erheblichem Umfang.¹³ Dennoch gab es einige, nicht nur US-amerikanische Produktionen, darunter *Blast Of Silence* (1961), *The Hustler* (1961), *Cape Fear* (1962), *The Killers* (1964), *La mariée était en noir* (1967), *Le Boucher* (1970), *Klute* (1970), *Charlie Varrick* (1972), *Un homme est mort* (1972) oder *Thieves like us* (1973), die Film noir ästhetisch und thematisch fortführten, den selbstreflexiven Zugriff auf das Material aber vermieden.

Film noir schien zunächst also nicht so recht in eine Kultur wirtschaftlicher Prosperität einer optimistischeren Generation zu passen, für die John F. Kennedy die passende Lichtgestalt abgab. Erst sein gewaltsamer Tod riß die US-amerikanische, aber auch große Teile der westlichen Gesellschaften erneut aus ihren Blühträumen. Zusammen mit der Erhitzung des Kalten Krieges, der Sensibilisierung weiter Teile der Weltbevölkerung für die Gefahren, die von einer möglichen militärischen Auseinandersetzung der beiden ideologisch verfeindeten Blöcke ausgingen, und dem Eingreifen der USA in den Vietnamkrieg änderten sich erstmals seit dem zweiten Weltkrieg wieder die politischen Rahmenbedingungen. Erneut wurde die mystifizierte nationale Identität fragwürdig und die Ideologie der Heimat brüchig. Die kulturelle Semantik des Angekommenseins an einem sicheren (historischen Ort), in einem Zustand der Sicher-

¹³ Vgl. Kerr, Paul: Out of what Past? Notes on the B Film noir. In: Alan Silver, James Ursini: Film Noir Reader. New York 1996, S.107-127.

heit, zeigte tiefe Risse.¹⁴ Unbehagen machte sich breit, Unmut äußerte sich u. a. in Protesten schwarzer Bürgerrechtler und der Anti-Vietnamkriegs- und Hippie-Bewegung, die den gesellschaftlichen Wertekonsens in Frage stellten.

Auch für den Film noir sollte dies Folgen haben. Jenseits eines imaginären, aseptischen Raumes von Ästhetik und Filmgeschichte, zeigt Film noir ästhetische Sensibilität für Bedrohungsdiskurse. Folgt man einer der für den Film noir schon früh ins Feld geführten Argumentationen, die das Aufleben des Film noir eng mit der soziokulturellen und politischen Entwicklung der 1920er bis 1950er Jahre in den USA – von der Wirtschaftskrise bis insbesondere zum Weltkriegstrauma – verbunden sieht, so scheint Neo Noir anscheinend unproblematisch zeitgenössischen globalen Unsicherheiten infolge des Kalten Krieges und des Rüstungswettlaufs, sozialen Umstrukturierungen infolge „Reagonomics“ oder Szenarien ökologischer Katastrophen zurechenbar zu sein. Schließlich brach sich diese soziokulturelle Entwicklung, die die Weltgesellschaft vor neue Herausforderungen stellte und die zugleich neue Anstrengungen zur Bewältigung der globalen, medial verbreiteten und auch: medial inszenierten Krisensymptome erforderlich machte, Bahn in intellektuellen Debatten. Jürgen Felix markiert beispielsweise die Reflexion medialer Inszenierungspraxen, die im Hyperrealisierungsmoment der Massenmedien das Ende der großen Erzählungen erkennen bzw. Realität nur noch als mit den technischen Möglichkeiten der Massenmedien gemachte und erfahrbare deuten, als denjenigen Moment, in dem Weltgeschichte ausschließlich medial erzeugt wird.¹⁵

Dem wissenschaftlichen Etikettierzwang folgend, sorgte die Herausforderung durch die angesichts dieser Veränderungen im kulturellen Bewußtsein populäre Formel „Postmoderne“, deren Funktion in der Entzauberung gewohnter Denkmuster bestand bzw. in der Modernisierung des modernen Einheitsdenkens, für erhebliche Irritation und angestrenzte Intervention. Nicht zuletzt betrifft diese Entwicklung insbesondere die wissenschaftlichen Bemühungen um das Massenmedium Film, galt und gilt den Massenmedien doch besondere Aufmerksamkeit, gerade weil sich moderne Gesellschaften in großem Ausmaß

¹⁴ David Lynch wird dieses Motiv 1997 in *Lost Highway* einer umfangreichen Revision unterziehen. Vgl. zur Ideologie der Heimat und zur Ikonografie der Räume im Film noir: Sobchak Vivian: *Lounge Time: Postwar Crisis and the Chronotope of Film Noir*. In: Nick Browne: *Refiguring American Film Genres*. Los Angeles, London 1998. S.129-170.

¹⁵ Felix, Jürgen: Postmoderne Permutationen. Vorschläge zu einer „erweiterten“ Filmgeschichte. In: *MEDIENwissenschaft*, Nr. 4, 1996, S. 400-410.

auf die Massenmedien als Instrument zur Konstruktion ihrer „Welt“ verlassen.¹⁶

Und wen wundert es noch: Insbesondere im für gesellschaftliche Problemlagen scheinbar so sensiblen Film noir wurden etwa seit Beginn der 1980er Jahre Einflüsse dieses veränderten soziokulturellen Kontextes wahrnehmbar. Für Frederic Jameson markierte beispielsweise *Body Heat* im Jahr 1980 sowohl in seiner ästhetischen Ausarbeitung als auch zeitlich im soziokulturellen Kontext gesellschaftspolitischer Veränderungen des Spätkapitalismus den Eintritt des Kinos in die Postmoderne. Die kulturelle Logik dieser Zeit befördere mit ihrem Faible für selbstverliebte ästhetizistische Spielereien ahistorische Sichtweisen, denn von nun an werde nicht mehr die historische Bedingtheit der Gegenwart künstlerisch bearbeitet, sondern die Vergangenheit unter Unterschlagung ihrer Effekte auf die Gegenwart in der nostalgischen Verklärung zur austauschbaren Modererscheinung. Oder, mit Joachim Paech, bezogen auf das nostalgisierende ästhetische Verfahren: „Der Film [die Rede ist hier zwar von *Cotton Club* aus dem Jahr 1984, doch wird damit genau jenes Retro-Prinzip beschrieben, um das es später noch gehen soll; B.R.] referiert auf einen radikal abwesenden anderen Film, den er als abwesend dadurch konstituiert, daß er ihn, den es nicht gegeben hat, wiederholt [...]“.¹⁷ Film wird zum Simulakrum (Baudrillard), eine weitere Kunstform verliert so offenbar ihre aufklärerisch-interpretativen Fähigkeiten. Daß es sich auf der anderen Seite um den Effekt eines veränderten Kontingenzbewußtseins handeln könnte, das den Massenmedien zugleich auch ein neues Selbstbewußtsein bescherte, also ein Wissen um die Möglichkeiten der eigenen gestalterischen Fähigkeiten, entgeht Jamesons Version der neueren Mediengeschichte noch. Dennoch: Mit Jamesons einflußreicher Darstellung, die das selbstreflexive Potential der „postmodern“ veränderten Kunstprodukte noch unterschlägt, wird für das Medium Film zugleich ein Datum vorgeschlagen, das die darauf folgende Filmproduktion unter eine andere Perspektive zwingt: Nicht nur werden zunehmend Filme produziert, die sich scheinbar nicht mehr an die „Spielregeln“ externer Referenzialisierbarkeit halten wollen – genau dies wird auch zur ästhetischen Programmatik selbstreflexiver Ästhetik, für die im besonderen der Zeichenvorrat des Film noir den

¹⁶ gleichwohl Felix noch 1995 hierzulande ein Defizit in der Aufarbeitung postmoderner Einflüsse im Film einklagt; vgl. zu den Funktionen von Massenmedien u.a.: Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen 1996.

¹⁷ Paech, Joachim: *Außer Atem in der Postmoderne – Überlegungen zur Filmästhetik von Godards A bout de souffle bis McBrides Breathless*. In: *Film Journal*, Nr. 25, 1992, S.49; zitiert nach Merschmann, Helmut: *Von Fledermäusen und Muskelmännern. Postmoderne im amerikanischen Mainstream-Kino: Arnold Schwarzenegger und Tim Burton*. Berlin 1998, S.37.

Ansprüchen an Sensationalisierbarkeit genügendes ästhetisches Material zur Verfügung stellte.

Revival

Sowohl *Chinatown* (1974) als auch *Taxi Driver* (1975) scheinen auf je spezifische Weise die weitergehende Ausbeutung des Zeichenvorrats des Film noir wenn nicht zu präfigurieren, so doch modellhaft zu antizipieren. So interessiert sich *Chinatown* zwar kaum für Gegenwartsdiskurse, sondern simuliert wie in einem filmhistorischen Panorama den „historical film noir“¹⁸, in dem geheimnisvolle Femmes fatales heruntergekommene Privatdetektive in undurchsichtige Fälle verwickeln, deren Drahtzieher einflußreiche korrupte Mächte sind, die ihre soziale, ökonomische und politische Hegemonie auf kriminelle Weise zur Unterwerfung der sozialen und familiären Ordnungsgefüge nutzen. *Chinatown* reflektiert dies in nahezu allen Settings und Figuren, in der komplexen Konstruktion der Erzählung sowie in seiner visuellen Dramaturgie, aus denen alle Spuren der außerfilmischen Gegenwart konsequent eliminiert worden sind. Durch seine Konzentration auf Klischees des Film noir macht *Chinatown* das filmhistorische Erbe des Film noir – also: die Erzählung namens „Film noir“ – zum Gegenstand der Reflexion, ein Stück visualisierte Film-Geschichte also, ein Propädeutikum ex post facto und zugleich eine Wiederbelebung des totgeglaubten Patienten. Filmgeschichte wird rückblickend erfahrbar gemacht und nobilitiert. Film richtet seinen Blick zurück auf die eigenen ästhetischen Bestände, auf seine Geschichte, nicht seine Historizität. Nicht schöpferische Zerstörung, sondern kunstfertige Re-Kreation zeugen von einer programmatischen Erweiterung. *Chinatown* verfährt zugleich reduktionistisch: Die Re-Vision des Film noir kaschiert die idealisierende Verkürzung, denn *Chinatown* legt nur sehr selektiv Spuren aus und suggeriert damit eine Entität namens Film noir, die es in dieser Form wohl nur als Konstruktion der Filmkritik, als Idee, gegeben hat. In der Verdichtung der Topoi wird ein idealtypisches Modell des Film noir hypostasiert.

Schließlich war es *Taxi Driver*, der 1975 unter der Regie von Martin Scorsese und nach einem Drehbuch des Vietnamveteranen Paul Schrader den Film noir modernisieren und dessen ästhetische Kraft für die Thematisierung zeitgenössischer Krisensymptome funktionalisieren konnte. Mit *Taxi Driver* hat Film noir seinen sozialkritischen sowie dystopischen Impetus im Moment äußerster

¹⁸ Naremore, James: *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*. Berkeley 1998, S.3.

ästhetischer Verdichtung wiedergefunden. *Taxi Driver* läutete die Revision des Film noir ein. Seine radikale Absage an die moderne Gesellschaft bringt paradoxerweise eine humanistische Vision zum Vorschein, formuliert eine Art negatives Evangelium. Weniger Hommage an die filmhistorische oder ästhetische Konstruktion des Film noir, sondern vielmehr seine konsequente Weiterentwicklung modernisiert Film noir und reflektiert dessen Potential für Gegenwartsdiskurse. Neben *Chinatown* ein (bild-)mächtiges Lebenszeichen des Film noir.

Re-modelliert *Chinatown* Film noir und visualisiert damit seine „Idee“ des Film noir, so modernisiert *Taxi Driver* neben den visuellen auch die diskursiven Fähigkeiten des Film noir. Diese beiden „Erlkönige“ des Neo Noir werden etwa seit Beginn der 1980er Jahre erweitert um nostalgisierende Reflexionen im Pastiche (*Body Heat*), Brechungen durch Stilisierung und/oder Ironie im Zitat (*Pulp Fiction*, 1993) oder Remake (*Cape Fear*, 1991; *The Underneath*, 1995), durch Genre-Dekonstruktionen (*Reservoir Dogs*, 1991), intermediale Reflexionen (Videoclip: z. B. *D.O.A.* 1988; Mediencollage: *Natural Born Killers*, 1994), Diskurs-Reflexionen beispielsweise radikaler individueller Isolation und Schuldhaftigkeit (in den Filmen von Abel Ferrara), Selbst-Thematisierungen der eigenen narrativen Konstruiertheit (*House of Games*, 1987; *The Game*, 1997; *The Usual Suspects*, 1995), Reflexionen narrativer Muster (*Pulp Fiction*), von Figuren (*Kalifornia*, 1992; *Bad Lieutenant*, 1992; *King of New York*, 1990; *Leaving Las Vegas*, 1995), Aktualisierungen und Erweiterungen von Themenkomplexen (Serienkiller: *The Silence of the Lambs 1990*; Terrorismus und Paranoia: *Arlington Road*, 1999), Adaptionen für andere generische Muster (Science Fiction: *Blade Runner*; 1982; Western: *Unforgiven*, 1992) bis hin zum barocken audiovisuellen Opus (*Sieben*, 1995).

Wie dieser knappen Aufzählung zu entnehmen ist, dominieren bestimmte Formen der Selbstreflexion den Neo Noir: Im Gegensatz zur Thematisierung der technisch-apparativen Infrastruktur des Mediums, wird in Zitat, Remake und Retro-Film filmisch Vorproduziertes rekapituliert. Auf diese Weise wird die Formengeschichte des Mediums zum frei verfügbaren Fundus, oder – wenn man Film als Ware betrachtet – zum Supermarkt für Künstler. So setzt beispielsweise das Zitat der Treppenszene aus *Panzerkreuzer Potemkin* in Brian de Palmas *The Untouchables* (1986) zwar spektakulär die männlichen Heldenfiguren des Films in Szene, bietet aber „less a critique of the male hero [...] than an 'alibi' for the film's ideological conservatism by inoculating the film against being read too straight“;¹⁹ auf diese Weise erscheint das Zitat poli-

¹⁹ Hill, John, Pamela Church Gibson: *The Oxford Guide to Film Studies*. New York 1998, S.101.

tisch wie emotional im Vergleich mit dem Original gleichermaßen entsubstantialisiert; so ist andererseits etwa die zitathafte Anspielung auf die Heldenikonografie des Film noir – Privatdetektiv Marlowe – in Robert Altman's *The Long Goodbye* (1972) parodistisch gebrochen und formuliert auf diese Weise eine Kritik dieser Filmfigur; daß der Detektiv am Ende des Films seinen Freund, der ihn an der Nase herumgeführt hat, kaltblütig erschießt – was im Film noir der frühen Periode unmöglich gewesen wäre –, ist hier Destruktion der Konvention. Der reflexive Wert dieses „Recycling“ von vorhandenem Material, der *re-assemblage* von filmhistorischer *footage*, liegt in der Bewußtmachung und Aufklärung des kontingenten Charakters scheinbar historisch verbürgter Gewißheiten. Und da Konventionen, also virtuell zu Quasi-Gewißheiten verdichtete Schemata, die Erwartungshaltungen auf Produktions- und Rezeptionsseite stabilisieren, gerade von Genres und Stilen repräsentiert werden, nimmt es kaum Wunder, daß „postmoderne“ Dekonstruktionsbemühungen gerade hier ihr Betätigungsfeld finden. Nicht umsonst favorisiert das postmoderne Kino den Genremix, die parodistische oder pastichehafte Rekombination und Reflexion von virtuellen Absprachen und befragt damit nicht nur die Filmgeschichte, sondern auch die Sehgewohnheiten der Zuschauer bzw. die Eitelkeiten der Wahrnehmung. Und nicht zuletzt rekonstruiert sich Film auf diese Weise seine eigene Filmgeschichte.

Neues Spiel, neues Glück? – Das Remake

Während mit *Pulp Fiction* das bekannte und für das postmoderne Kino scheinbar so typische Zitatekino erstmals nach der Nouvelle vague zu neuen, nun auch kommerziell gewürdigten Ehren gelangt ist, hat die Revision des Film noir im Neo noir zunächst – man möchte sagen: wie filmhistorisch üblich – eine Reihe Remakes hervorgebracht. Remakes bieten im Rückgriff auf Bewährtes zunächst einmal ökonomische Sicherheit. Anders als der Genrefilm reflektiert das Remake am benennbaren Einzelfall einen anderen Film bzw. andere Filme, die den selben Stoff zur Grundlage haben, sei es nun eine literarische Vorlage oder ein filmisches Vor-Bild. Neben Verdächtigungen des Ideenklus, des Abkupferns oder Plagiiens, des antiaufklärerischen Gestus' oder der Innovationsfeindlichkeit, können Remakes auch als Ausdruck von Ideenlosigkeit oder gar als Vergehen an der „Originalität der Kunstwerks“ gelesen werden. Zumindest markieren Remakes aber eine Bifurkation: Sie können sowohl ohne als auch mit Kenntnis des Vor-Bildes wahrgenommen, decodiert und verstanden werden; während erstere Variante als konventionell-lineare Lesart er-

scheint, rekurriert letztere Version zugleich auf die Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters. Er wird aktiv in den filmischen Prozeß miteinbezogen, sein Vorwissen wird funktionalisiert und im permanenten Oszillieren zwischen dem Früher des Vor-Bildes und dem Jetzt des Remake ein Zeit-Bild (Deleuze) konstituiert, das (mindestens) zwei Lesarten inkorporiert und in der Differenz von „Hypobild“ und „Hyperbild“²⁰ seine eigenen Bedingungen reflektiert. Das Remake setzt – wie auch der Retro- und der Zitate-Film, anders als für Filmwahrnehmung sonst üblich – sehr spezialisiertes Vorwissen nicht einfach voraus, sondern belohnt dieses zugleich mit Informationsgewinnen. Das Spiel mit Erwartungen wird über die Rhetorik des Remake gelenkt, die Funktion der doppelten Codierung ist. Das Remake steht dabei zugleich im Wettbewerb mit anderen filmischen Versionen des gleichen Stoffes, ermöglicht andere Perspektiven auf den selben Stoff, kann dank des zeitlichen Vorteils Schwachpunkte der anderen Versionen vermeiden, es kann den Stoff dem zeitgenössischen Kontext anpassen und mit all diesen Möglichkeiten auch ökonomisch erfolgreicher werden. Thomas M. Leitch schlägt für das Remake verschiedene Differenzierungsformen vor.²¹ Im „einfachen Remake“ und Autoremake (Remake des selben Stoffes durch denselben Regisseur) findet sich zunächst lediglich eine erneute Erzählung derselben Geschichte. In dieser Version bleibt die „Autorität“ der originalen Story gewahrt und das Remake wird an das/die Vor-Bild/er akkommodiert. Dabei handelt es sich also um eine Revision des ersten Films, die sich bestimmten Motiven, Situationen, Storyelementen oder Stars näher widmet und deren Potentiale weiter auslotet. Mit *Psycho* von 1996 hat diese Figur eine Steigerung erfahren, denn hier wurde versucht, in der Art eines „identischen“ Remakes, ‚perfekte‘ Mimesis zu betreiben. Das „eigentliche Remake“ („true remake“) tritt dagegen in einen offenen Wettbewerb mit dem Vor-Bild. Es behauptet, die einzig gültige bzw. die eigentliche Repräsentation des thematischen Kerns der zugrundeliegenden Story zu sein. Seine rhetorische Strategie zielt darauf ab, sich selbst als einzig legitime Interpretation eines vorgängigen Textes auszugeben. Und dies geschieht in der Kaschierung bzw. Löschung intertextueller Spuren zum Referenztext, wie z.B. in *Payback* (1998), der ein Remake von *Point Blank* (1967) ist, dies aber nicht offen anzeigt, dennoch diese Bedingtheit in seinen ästhetischen und narrativen Strukturen reflektiert – ohne die Kenntnis von *Point Blank* bliebe dieser Zugang allerdings verschlossen, weil entsprechende eindeutige Markierungen z.B. in der

²⁰ Deac, Valeriu: The Art of Quotation: Essay on a Typology of the Transtextuality of the Cinematographic Image. In: *Cahiers roumains d'études littéraire*, Nr. 4, 1988, S.93-113.

²¹ Leitch, Thomas M.: Twice told Tales: The Rhetoric of the Remake.“ In: *Literature – Film Quarterly*, Nr.3, Jg.18, 1990, S.138-148.

Übernahme des Titels oder in der Benennung von Figuren fehlen. Eine weitere rhetorische Figur ist die Hommage, die zumeist als wohlwollende, die Vorzüge des Vor-Bildes hervorkehrende Zweitverfilmung auftritt.

Die Rhetorik von *Cape Fear* aus dem Jahr 1991 bewegt sich im Rahmen derjenigen Remakes, die in der erneuten Bearbeitung des Vor-Bildes vorhandene narrative und ästhetische Elemente weiter verdichten, semantische Verschiebungen vornehmen und dabei die intertextuellen Referenzen nicht verleugnen. Angefangen beim identischen Titel über die gleiche Musik während des Vorspanns zur identischen Namensgebung zu den gleichen Handlungsorten über die betonte Körperlichkeit der Hauptfigur Max Cady (Robert Mitchum in der Version von 1962, Robert de Niro in der 1991er Version) bis hin zur identischen zentralen Erzählung vom verurteilten Kriminellen, der die Familie seines Richters terrorisiert und schließlich im apokalyptischen Zweikampf – Mann gegen Mann – mit seinem Richter umkommt, legt das Remake seine Referenzen offen.

Cape Fear nutzt dazu ausgiebig die Möglichkeiten der zeitgenössischen Filmtechnik; von der gegenüber dem Vor-Bild sehr viel beweglicheren und opulenter wirkenden Kameraarbeit (Freddie Francis) bis hin zur computergestützten Bildgenerierung. Visuelle Opulenz fungiert als Reflexionsfigur der existentialistischen Schwarzweiß-Muster des Vor-Bildes. Der Film übersetzt die Schwarzweiß-Dramaturgie des Vor-Bildes nicht nur in eine adäquate *low-key*-Beleuchtung, er überdeterminiert mit seiner Farbdramaturgie zugleich deren atmosphärische Qualitäten, wobei sich das Remake *Cape Fear* im wesentlichen auf die Grundfarben Blau und Rot beschränkt, die den Streit der beiden Widersacher Max Cady (Robert de Niro) und Sam Bowden (Nick Nolte) in ihrer symbolischen Verwendung mythisch „einfärben“ – und damit den visuellen Hintergrund für den im Remake religiös konnotierten Kampf abgeben. Die semantische Verschiebung macht aus dem demgegenüber geradezu nüchtern-säkularisiert wirkenden Vor-Bild von 1962 ein Bilderinferno mit biblischen Anspielungen vom satanischen Max Cady über die heilige Familie bis zum Hausboot als Arche Noah. Bei diesem apokalyptischen Bilderritt wird zugleich der Vorwurf moralischer Unzulänglichkeit der Gesellschaft virulent. Falschaussage und Meineid, Ehebruch, Unzucht mit Kindern und Pädophilie, Mord und Lust, kurzum: die moralisch depravierte und korrupte Gesellschaft, wie sie Scorsese bereits in dunkelsten Noir-Farben in *Taxi Driver* entwarf, wird hier im aufdringlichen Licht- und Farbenspiel an die Oberfläche gezerrt. *Cape Fear* reflektiert in diesem Zusammenhang also nicht nur sein Vor-Bild aus den 1960er Jahren, sondern zugleich die Obsessionen seines Regisseurs Martin Scorsese, der damit seinem eigenen *Taxi Driver* den Spiegel vorhält: Was die-

ser sich versagte – nämlich Eindeutigkeit herzustellen – gönnt sich ersterer mit entlarvender Schlichtheit von Story und Bildhaftigkeit: *Cape Fear* reflektiert *Taxi Driver* „upside down“, Max Cady ist Alter ego von Travis Bickle, wie das filmische Zitat der Kraftübungen und die Einzeichnungen des Selbstfindungsprozesses in der Form von Tätowierungen auf seinem Körper bezeugen; er scheint lediglich in eine neue Umgebung versetzt worden zu sein, in der er dank der schablonenhaften Überzeichnungen in *Cape Fear* nurmehr Comicfigur ist. Damit interpretiert *Cape Fear* retrospektiv eine der wichtigsten Filmfiguren des Neo Noir um. Hierin zeigt sich in actu die Multireferentialität des „postmodernen“ Kinos, für das u. a. die ästhetizistische Selbstverliebtheit in Anschlag gebracht worden ist, die unisono auch für *Cape Fear* von 1991 konstatiert werden kann: Von den technischen bis zu den semantischen *gadgets* scheint hier alles „entfesselt“. Die zunehmende Liberalisierung der Möglichkeiten filmischer Darstellung von Gewalt und Sexualität führt in *Cape Fear* allerdings auch dazu, daß thematische Latenzen sowie die moralische Ambiguität des Vor-Bildes zugunsten unmißverständlicher Aussagen aufgehoben erscheinen. Zwar setzt *Cape Fear* (1991) virtuos die neuen filmtechnischen Errungenschaften ein, doch ergibt sich daraus kaum mehr als eine Reflexion des Vor-Bildes im Spiegel kalter Technikfaszination, die auch der Einsatz vieler Stars des zeitgenössischen Hollywood nicht mehr aufwerten kann. Dennoch ergibt sich gerade hier, allerdings eher am Rande des Spektakels, ein weiteres selbstreflexives Moment, denn Robert Mitchum, der im Vor-Bild noch den Bösewicht mimte, konterkariert seine eigene Rolle 1991 durch einen Auftritt in einer Nebenrolle als Repräsentant der Staatsmacht (Lieutenant Elgart). Das von Mitchum generierte Bild des Verbrechers aus der 1962er Fassung wiederum wird 1991 durch das Spiel Robert de Niros reflektiert. Nicht nur die bereits 1962 eigenartig ausgestellt wirkende Körperlichkeit des Verbrechers (weshalb ist er in den Räumen der Staatsmacht so oft mit bloßem Oberkörper zu sehen?) wird hier zur mythisch überhöhten Unzerstörbarkeit des Körpers uminterpretiert (denn in der Tat bleibt der Körper Cadys trotz massiver Gewalteinwirkung am Ende unzerstört, wirkt sogar noch vitaler als zuvor schon), auch die übrigen Charaktereigenschaften werden in der Reflexion noch verstärkt („getuned“): seine gewalttätige Sexualität wird als Filmbild explizit, das intelligente Monster wird zum allwissenden omnipotenten Racheengel. Weitere Reflexionen aktualisieren semantische Einheiten: Das Klischee der treusorgenden Frau und Mutter aus 1962 wird hier erweitert, indem weitere Stereotype angefügt werden: So ist sie 1991 diejenige, die ihren gutdotierten Job (ihre Karriere) für die Familie „geopfert“ hat, sie ist außerdem diejenige, die der moralischen Verfehlung ihres Ehemannes, der eine Beziehung zu einer anderen Frau unterhält,

mit Vergebung begegnet. Auf diese Weise wird diese Frauenfigur zum Idealtypus einer patriarchalen Imagination und der damit verbundenen moralischen Ordnung überhöht. Sie ist die moralisch einwandfreie Heroine in dieser prototypischen amerikanischen Kleinfamilie, deren heilige Trinität im Widerschein des Teufels Max Cady illuminiert wird. Doch daß die Wurzel allen Übels in der Familie selbst ihren Nährboden hat, verleugnet der Film nicht: Neben dem leicht (zu Rechtsbeugung ebenso wie zu Liebschaften) verführbaren Ehemann ist es insbesondere die Figur der Tochter, die gegenüber dem Vor-Bild einer gründlichen Revision unterzogen wird. Aus der eindimensionalen, wehrlosen und angreifbaren, kindlichen Opferfigur der Version von 1962 wird eine sich der Macht ihrer sexuellen Identität bewußt werdende Lolitafigur, in deren Licht die latente Pädophilie des Verbrechers aus dem Vor-Bild jetzt offenbar wird – und nicht zuletzt ist es ihr Angriff auf Max Cady, der die Familie vor der Auslöschung rettet. Auf allen audiovisuellen und semantischen Ebenen, so könnte man voreilig resümierend konstatieren, erweitert *Cape Fear* also das Spektrum des Vor-Bildes, dehnt es im filmischen *posing* bis an die Grenzen des Möglichen.

Allerdings – und hierin besteht der eigentliche „Trick“ von *Cape Fear* – wird auf diese Weise nicht nur die Existenz des Klischees abermals bestätigt, vielmehr handelt es sich um das Klischee eines Klischees, um das Remake eines Vor-Bildes, um eine Reflexion innerfilmischer Muster im Intertext des Vor-Bildes, in der das Klischee selbst zum Klischee wird, zum selbstreferenziellen Spiel mit Stereotypen, das auf keine außerfilmische, der Alltagserfahrung entsprechende „Realität“ mehr verweist, sondern dessen Realitätsbezug sich ausschließlich über Referentialisierung durch Reflexion anderer filmischer Repräsentationen – bzw. in diesem Fall die des Film-noir-Vorbildes und das Inventar des Neo Film noir – herstellt. Das Außen dieses Films (als Remake) ist ein anderer Film. So besehen, ist *Cape Fear* ein Film über einen Film, ein Meta-Film, dessen Reflexion des Vor-Bildes dessen filmische Qualitäten kaleidoskopartig potenziert und dabei das Spiel der Signifikanten multipel bricht. Und erst in der dem Vorbild fehlenden Rahmung durch eine für den Film noir typische Rückblendenerzählung gibt sich diese filmische Strategie des Remake letztendlich deutlich zu erkennen. Denn nicht nur wird das zuvor Gezeigte retrospektiv einer veränderten Wahrnehmung unterzogen, indem es als Geschichte innerhalb der Geschichte kenntlich gemacht wird, vielmehr wird die Konvention, die dem rückblickenden Erzähler eine objektive Position zuweist, als Betrug entlarvt, als traumatische Erzählung, als Erinnerungsbild der Tochter, als rauschhaftes Vexierbild. Es ist diese fiktive Erzählerin der Geschichte, die eine wahre filmische Lolita ist, die uns ihre Version der Geschichte erzählt

hat und damit zugleich den spekulativen Status des Gezeigten intelligibel macht. Daß wir uns in einem Meer filmischer Zeichen befinden, wird bereits in der Eingangssequenz zu einer visuellen Metapher verdichtet, daß Kombination und Rekombination dieser Zeichen den pubertierenden Ganglien einer *créatrice* zuzuschreiben sind, wird in der abschließenden Re-Literalisierung des Textes durch die tagebuchähnliche Ansprache der Tochter vernehmbar und in der schlußendlichen Verfremdung ihres Gesichtes als Negativ-Bild auch visuell übersetzt; als Negativ, von dem in der Version von 1991 eine „überbelichtete“ Positiv-Kopie erstellt worden ist, figuriert das Vor-Bild von 1962.

*Welcome Back, Mr. Vega. Ich dachte schon, sie seien tot –
Eddie Constantine trifft Tony Manero*

Glaubt man dem Duden, sind Zitate „wörtlich angeführte Stellen“, sie referieren also auf etwas vorhergegangenes, ein Wort, einen Satz, ein Werk, ein Bild, eine Bilderfolge, eine musikalische Komposition und dergleichen. Das zitathafte Verfahren reflektiert Filmgeschichte, indem es auf vorangegangene filmische Kommunikationen, auf Vorbilder verweist. Im filmischen Zitat wird eine Beobachtung zweiter Ordnung wahrnehmbar, die filmhistorische Unterscheidungen sichtbar macht. Im zweiten Prozessieren von etwas – auch hier als bekannt Vorausgesetztem – reflektiert das Zitat zugleich dessen Bedeutung im übertragenen Kontext und seinen Gebrauchswert bzw. seine Funktion als Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses. Mit Hilfe der Kunstform des Zitats werden filmische Elemente doppelt codiert, die Zitatform funktioniert wie das Remake und der Retro-Film in zweifacher Weise: innerhalb der Diegese eines Films und jenseits dieser Realitätskonstruktion. Auch das Zitat verweist also auf zwei Referenzen und blendet auf diese Weise eine weitere Wahrnehmungsebene in den Film ein, macht Strukturen von etwas Abwesendem anwesend, was allerdings nur funktioniert, wenn auf Seiten der Wahrnehmung entsprechende Kompetenzen und Erfahrungen vorhanden sind. Wenn – wie im Falle *Pulp Fiction* – entsprechende Muster beispielsweise der Popkultur entlehnt werden – angefangen bei John Travolta bis hin zu *patterns* des Film noir –, ist die Wahrscheinlichkeit einer Wahrnehmung beider Referenzgrößen (innerfilmische und außerfilmische Diegese) offenbar so groß, daß sie dem Film gar zum 'Kult' gereicht. Das Zitat ist jedoch nicht nur Element der Diegese, in gleichem Maße macht es die Diegese zum Bestandteil seiner selbst, es verweist als Moment der Erzählung auf andere Erzählungen und operationalisiert so Selbst-

und Fremdreferenz als temporale Struktur gleich-zeitig. Das Vorbild wird dabei in die Erzählung des Nach-Bildes eingebunden.

Das Zitat zeichnet sich also dadurch aus, daß es als Reflexionsfigur eine zweite Erzählung wahrnehmbar macht. Da das Zitat sich der Zeitdimension bedient und sie bewußt macht, ist es kaum verwunderlich, daß auch in diesem Fall des Nachmachens, analog zum Remake wie auch zum Retro-Film, Filmgeschichte reflektiert wird. Die Rhetorik des Zitierens ist allerdings im Verlauf der letzten ungefähr vierzig Jahre lang stark erweitert worden: War es bereits bei der *Nouvelle vague* das Stilmittel der Ironie, mit dem man für die Beschränkung und Lenkung durch Konventionen (insbesondere der Genres) sensibilisieren wollte, auch um auf diese Weise ein filmhistorisch informiertes politisches Gegen-Programm zu entwerfen und über mediale Strategien und Verhältnisse aufzuklären, so hat sich das jüngere Zitatekino von diesen neuerlichen „Festlegungen“ wiederum emanzipiert und sich dem freien Spiel der ästhetischen Kräfte zugewendet. Von Krisenerfahrung, die Anlaß der Selbstreflexion u. a. der *Nouvelle vague* wurde, ist im zeitgenössischen Zitatekino kaum noch eine Spur zu finden – der ernsthaften Selbstaufklärung des Medialen ist das fröhliche Spiel der Selbstbedienung zur Seite gesprungen, von der wir noch nicht wissen, ob es sich um ein bösesartiges Täuschungsmanöver handelt oder um die Heilsversprechungen eines ewigen kinematografischen Jahrmarktes.

Beim Durchgang durch einen paradigmatischen Vertreter des jüngeren Zitatekinos, *Pulp Fiction*, kann man erahnen, wie selbstreflexives Vergnügen und selbstreflexives Vermögen, wie Konvention und dekonstruktive Praxis auch ohne didaktisches Konzept über Filmgeschichte aufklären können – gleichwohl ist mit eben jenem, inzwischen zum „Klassiker“ dekonstruktiver Ästhetik avancierten *Pulp Fiction* diese Form des Zitatekinos bereits selbst Konvention geworden. In der Tradition von – um nur einige zu nennen – Howard Hawks, Jean-Luc Godard, Sergio Leone, Robert Aldrich, Sam Peckinpah, Stanley Kubrick, David Lynch sowie den stilistischen Eigenheiten des Film Noir, dem Black Cinema, dem Horror- und Splatterfilmgenre und der Screwball-Comedy bedienen sich insbesondere die Filme, bei denen Quentin Tarantino Regie führte, eines film-historischen Sammelsuriums von Genremustern, das unter Mißachtung jeglicher *political correctness* entfaltet und dekonstruiert wird: „[U]ne crudité qui dépasse parfois les représentations politiquement correctes du cinéma standard américain.“²² Auch scheint es so, als seien *Pulp Fiction* und der spätere *Jackie Brown* (1997) popkulturelle Wiedergänger der Filmnoir-Adaptionen *A bout de souffle* und *Tirez sur le pianiste*, die nicht nur das

²² Ranger, Jean-François: *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino. In: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 481, 1994, S. 40.

Independent-Kino salonfähig, sondern zugleich filmische Selbstreflexion zum Bestandteil des Mainstream-Kino gemacht– sowie, last but not least, wichtige Beiträge zu einer Erneuerung des Film noir geliefert haben.

Und gerade obwohl der Regisseur des Films, Quentin Tarantino, jedwede Neo Film Noir-Ambitionen weit von sich weist, lohnt sich eine detaillierte Betrachtung, denn die Filmzitate in *Pulp Fiction* reflektieren in erster Linie Genremuster, für die der Film noir neue Bilder erfand. Postmodernes Zitieren als Genrezitat erfährt in *Pulp Fiction* seine differenzierteste und paradigmatische Ausformulierung. *Pulp Fiction* ist ein Film, der von der ersten bis zur letzten Einstellung auf zweifache Weise gelesen werden kann. Die an *Pulp Fiction* anschließende Gewaltdebatte gibt Auskunft darüber, welcher Teil bevorzugt wahrgenommen worden ist bzw. welche Folgen die Nicht-Wahrnehmung haben kann (vgl. dazu etwa Dietrich Kuhlbrodts Entgegnung auf Sabine Horsts Vorwürfe an *Pulp Fiction*²³). Doch die Selbstbezüglichkeit des programmatischen Eklektizismus macht die Unterstellung mangelnder moralischer Beobachtungsfähigkeit problematisch, weshalb für *Pulp Fiction* die Gewaltdebatte in dieser Hinsicht ins Leere läuft: Gewaltbeobachtungen finden – nicht nur in *Pulp Fiction* – ihren beobachteten Gegenstand nicht in den „realen“ Gewaltverhältnissen der Gesellschaft, sondern in den Gewaltbeobachtungen anderer Filme; Gewaltdarstellung fungiert hier als Stilmittel. Zugleich ist *Pulp Fiction* aber auch Wendepunkt in der US-amerikanischen Filmproduktion, ein idealtypisches Produkt aus selbstbewußt-ironischem Independent Art-Cinema und zeitgeistgemäßer Pop-Attitüde, die die *camp*-Rezeption erneut beflügelte und so angemessen auf die zeitgenössischen Seherfahrungen rekurrieren konnte. Es scheint, als sei das selbstreflexive Kino der Nouvelle vague in einer boulevardisierten Variante endlich mainstreamfähig geworden, als sei das postmoderne Kino über seinen eigenen Schatten gesprungen. Der Hinweis auf die Filme insbesondere Jean-Luc Godards scheint hier durchaus angebracht, denn das Spiel mit Ästhetik und Narration konventionalisierter Zeichenprozesse führt *Pulp Fiction* ebenso konsequent wie massenwirksam weiter. Allerdings ist *Pulp Fiction* und seinen Epigonen im Gegensatz zu den Filmen der Nouvelle vague das politisch-pädagogische Statement fremd. Hier findet sich nurmehr eine spielerische Form der Aufarbeitung, eine Art *joy ride* durch die Filmgeschichte. In dieser Hinsicht figuriert etwa John Travolta in der Rolle des Vincent Ve-

²³ Kuhlbrodt, Dietrich: Filmkritik vom Kopf auf die Füße stellen? In: Irmbert Schenk (Hrsg.) Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven. Marburg 1998, S.140-151 und Horst, Sabine: Business as usual. Hat Pulp Fiction den Hype verdient? Nachtrag zu einem Phänomen. In: Irmbert Schenk (Hrsg.): Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven. Marburg 1998. S.152-163.

ga als Wiedergänger Eddie Constantines in *Alphaville*. Das Wissen um die Rolle, das beide zu Stereotypen einer bestimmten und bestimmbar Filmfigur macht, ist geradezu notwendige Bedingung der Rezeption der Figur. Dies setzt filmhistorisches Bewußtsein ebenso voraus wie ein Bewußtsein von den Konstruktionsmustern jener Schemata, die diese Sorte Film reflektiert. Und hierin mag zugleich einer der wichtigsten Unterschiede des Zitatekinos jüngeren Datums zu demjenigen der Nouvelle vague begründet sein: Daß ersteres dank massenmedialer Verbreitung bereits das zur Voraussetzung hat, auf das letzteres erst „pädagogisch“ einwirkte: ein filmgeschichtliches Bewußtsein. Und offenbar haben weit weniger die selbstaufklärerischen Filme der Nouvelle vague dieses neue Bewußtsein geprägt als die massenhafte Verbreitung von Bildern auch in anderen Medien, insbesondere die zur Distribution in den Kinos hinzutretende und sich massenhaft durchsetzende Fernseh- und Video-Distribution. Die Ästhetik dieser „Schule des Sehens“ namens Nouvelle vague konnte lediglich wenige Bilder infizieren, obwohl die Pop-Märchen des New Hollywood auch diese Differenzqualität letztlich unsichtbar machten. Auf diese Weise konnte die ästhetische Programmatik nahezu rückstandslos herausgefiltert werden. So ließe sich nicht zuletzt auch die Depolitisierung des jüngeren Zitatekinos bei gleichzeitig wachsendem kulturellem Bildergedächtnis erklären. Auf diesen Aspekt verweist auch der Publikumserfolg von *Pulp Fiction* ebenso wie sein „Kult“-Status, denn das zitathafte Puzzlespiel von *Pulp Fiction* lädt zum permanenten lustvollen *re-reading* förmlich ein.

Dennoch leistet gerade *Pulp Fiction* eine Art „humorvolle Aufklärung“ der eigenen Bedingungen: So z. B. wenn der Plot die scheinbar unverrückbaren temporalen Kausalitätsgesetze herkömmlicher Narration leichtfüßig aus den Angeln hebt, indem er den Gangster Vincent Vega nach dessen Tötung wieder zum Protagonisten macht und damit die stereotype Unsterblichkeit des Helden persifliert. Oder wenn sich Travolta an der filmischen Dekonstruktion der eigenen Ikonografie als Disco-Held aus *Saturday Night Fever* (1977) beteiligt, und zwar mit einer Persiflage, die die Einschreibungen des Alterns am Körper Travoltas dazu nutzt, den jugendlich-pubertären Gestus des früheren *Saturday Night Fever* in sein genaues Gegenteil zu verkehren: Jugendliches „Feuer“ ist in Coolness umgeschlagen, aus der künstlerischen Choreografie des Discotanzes wird eine Demonstration von Gelassenheit und Souveränität. Das Figuzitat fungiert hier als selbstreflexives ikonoklastisches Verfahren. Außerdem zitiert diese Tanzszene eine vergleichbar eigentümliche aus *Bande a part*. Auch in dieser Hinsicht also ist „*Pulp Fiction* [...] in der Art, wie er alle Fiktio-

nen ganz wörtlich nimmt, ein Godard-Film.²⁴ *Pulp Fiction* „säkularisiert“ die Muster der von ihm zitierten Genres und Stile durch ihre Einbettung in eine popkulturell dominierte Alltagskultur und funktionalisiert damit die ästhetizistische Attitüde der Pop-Art für den Film. Ihre Einbettung in Alltagszusammenhänge raubt beispielsweise den Gangstern ihren mythologischen Nimbus. Dieses Verfahren der Dekonstruktion von Kunstkonventionen bildet zugleich auch die Basis für das permanente Scheitern der Filmhelden an den Tücken des Alltags. Und: Dieser De-Mythologisierung folgt unvermeidlich die Re-Mythologisierung durch die neue, ironisierte und auch deswegen kaum noch ernstzunehmende Uminterpretation dieser Figuren. In Jules Winnfield und Vincent Vega formuliert sich kein irgendwie extrafilmischer – etwa sozialkritischer – Realismusanspruch mehr, sie sind comichaft reproduzierbare, ihre Gewalttätigkeit ist ebenso filmische Banalität wie ihre fürsorgende (Vic Vega und Mia Wallace) oder philosophische Attitüde (Jules Winnfields „Bekehrung“).

Dies gilt zugleich für alle Kriminellen des Films. Gleich zu Beginn von *Pulp Fiction* etwa wird das wohl berühmteste Gangsterpärchen der Filmgeschichte zitiert: Die kleinen Ganoven, deren Gespräch *Pulp Fiction* eröffnet, referieren die Ikonografie des vielfach kopierten Gangsterpaares *Bonnie and Clyde* (1967). Honey Bunny (alias Bonnie) und Pumpkin (alias Clyde) verdienen sich ihren Lebensunterhalt als Gelegenheitsgangster mit kleineren Überfällen auf Spirituosenläden. *Pulp Fiction* entwickelt das bei *Bonnie And Clyde* angelegte Motiv des Gelegenheitsgangsterpaares weiter und zeigt ihre illegale Tätigkeit als kriminellen „Mac-Job“. Pumpkin und Honey Bunnys Karriere ist damit allerdings noch nicht beendet: Ihr Traum ist es, eines Tages Überfälle mit Hilfe eines Handys durchzuführen.

Ohnehin scheint Paarbildung in *Pulp Fiction* handlungskonstituierendes Prinzip. Ästhetisch betrachtet scheint Dualität im Film zeigen zu können, was sonst verborgen bliebe: Vincent, der Realist, ist das Pendant seines wundergläubigen Kollegen Jules. Dualität ist zugleich filmisches Organisationsprinzip des Kriminalfilmgenres und so gesehen stehen Jules Winnfield und Vincent Vega u. a. in der Tradition von Siodmaks *The Killers* (1947), in dem ein Paar angeheuerter Berufskiller einen Boxer umbringt. Wie in Siodmaks Version erweist sich der Mord im Appartement als Bestrafungsaktion für einen Betrug. Bis in die visuelle Auflösung der Erschießung reicht hier das Zitat, denn so wie in *The Killers* die Schüsse auf der Tonspur von aufblitzendem Licht begleitet werden, das die Gesichter der Killer erleuchtet, wird in *Pulp Fiction* jeder

²⁴ Althen, Michael: Ein roter Faden aus Blut. In: *Die Zeit*, 18. 2. 1992.

Schuß mit einer orangefarbenen Überblendung auf den je anderen Gangster optisch hervorgehoben, während der Blick auf die Opfer verweigert wird, denn Tote oder Verletzte gibt es nach diesen lediglich auf Licht- und Tonebene wahrnehmbaren Aktionen nicht zu sehen: Der Tod wird zur visuellen Metapher, die Metapher zum Zitat. Doch die Reflexion im Zitat von Genremuster gerät in *Pulp Fiction* zur Persiflage, denn neben der professionellen Präzision erweisen sich die Killer als geschwätzige Zeitgenossen, die ihre Opfer in ein banales Gespräch über *fast food* verstricken, das insbesondere angesichts der tödlichen Mission grotesk wirkt. Jules' finale Bibelsprüche, die er zur Rechtfertigung der Bluttat rezitiert, sind *The Life and Times of Judge Roy Bean* (1972) entlehnt. Gegenstand des Auftritts der Killer im Appartement der Kleinganoven ist schließlich der geheimnisvoll leuchtende Koffer, der wiederum *Kiss Me Deadly* (1955) zitiert, aus dem es wie aus demjenigen in *Pulp Fiction* leuchtet. Während dem Zuschauer in *Kiss Me Deadly* allerdings ein Verweisungszusammenhang eröffnet wird, der eine Interpretation des Kofferinhalts als „atomares Feuer“ nahe legt, lässt *Pulp Fiction* den Zuschauer darüber im Unklaren. Auf diese Weise wird der Kofferinhalt zur filmischen Metapher eines Simulakrums Baudrillard'scher Provenienz – ähnlich dem *Maltese Falcon* (1941).

Im 50er-Jahre Diner „Jackrabbit Slim's“ zitiert *Pulp Fiction* gleich ein ganzes Arsenal filmgeschichtlicher Referenzen. So wie hier die als Filmstars verkleideten Kellnerinnen und Kellner (die ja wiederum selbst „reale“ Schauspieler sind) das Lokal filmgeschichtlich zu beleben scheinen, ist auch ihre filmische Dimension ohne Tiefe, denn sie fungieren lediglich als Aushängeschilder bzw. Reklametafeln in diesem Retro-Etablissement. *Pulp Fiction* führt auf diese Weise zugleich die Idolatrie der Popkulturikonen ad absurdum: ein Panoptikum filmgeschichtlicher Selbstreferenz, zu *fast-food*-Lebensmitteln mutierte Ikonen der Popkultur. So heißt das Steak, das Vincent besonders blutig serviert bekommen will, Douglas-Sirk-Steak, so gibt es einen Durwood-Kirby-Burger oder den (Dean)Martin-and-(Jerry)Lewis-Drink.

Wie John Travolta zitiert auch Christopher Walken die eigene Ikonografie und reflektiert mit seinem Kurzauftritt in der Episode „The Gold Watch“ seine eigene Darstellung als gefangener Soldat des Vietnamkriegsdramas aus *The Deer Hunter* (1978). Die Überhöhung der Symbolik der Uhr, die Captain Koons [sic!] in seinem Enddarm für den Sohn seines Kameraden aufbewahrt hat, verkehrt seine Rolle in *The Deer Hunter* in ihr Gegenteil. Nach dieser satirisch überhöhten Einleitung werden im Verlauf Boxerfilm- und Roadmovie-Elemente zitiert, vom Betrug beim Boxkampf bis hin zu Motelszenarien. Inzwischen fährt Butch der Boxer in einem Taxi durch die nächtliche Stadt, wo-

bei die Rückprojektion in das Heckfenster (Hitchcock-Filme) ebenso Zitat ist wie das Gespräch mit der Taxifahrerein, das es in dieser Form bereits in *The Big Heat* (1953) gegeben hatte.

In der narrativen Struktur der Sequenz, die in Butchs Wohnung spielt, werden gleich drei weitere Zitate verwendet: Zunächst ist unklar, weshalb Vincent auf der Toilette den recht laut agierenden Butch scheinbar nicht wahrnimmt, zumal Butch der Grund für seine Anwesenheit ist. Die ausbleibende Reaktion Vincents wird schließlich aus der darauf folgenden Szene auf der Straßenkreuzung erklärlich (die Begegnung von Butch und Marsellus). Wie in *The Three Days of the Condor* (1974), in dem der CIA-Angestellte Turner für die Mitarbeiter seiner Außenstelle das Mittagessen besorgt, ist auch Marsellus unterwegs, um für sich und Vincent eine Mahlzeit zu besorgen. Erkennbar wird das, als Marsellus an einer Straßenkreuzung auf den im Auto sitzenden Butch trifft und dabei zwei Mahlzeiten in den Händen hält. Das erklärt auch den Umstand, daß Vincent nicht reagiert, als Butch zuvor in der Küche zwei Scheiben Brot geräuschvoll in den Toaster schiebt: Vincent vermutet in der Küche Marsellus, der sich um ihr Essen kümmert. Und während Geheimagent Turner in *The Three Days of the Condor* die Mahlzeiten besorgt, werden seine Mitarbeiter erschossen, ebenso wie Vincent in *Pulp Fiction*, als Marsellus zum Zweck der Essensbeschaffung unterwegs ist. Genauso wie dabei in *The Three Days of the Condor* einer der Mitarbeiter auf der Toilette erschossen wird, wird auch Vincent dort von Butch umgebracht. Zugleich zitiert Vincents Tod inmitten des Films zugleich *Psycho* (1960), dessen Konzept in *Pulp Fiction* erweitert wird: Wurde der Zuschauer in *Psycho* noch davon überrascht, dass es möglich ist, die als Filmheldin eingeführte Marion Crane inmitten des Films sterben zu sehen, so erscheint Vincent in *Pulp Fiction* kurz nach seiner Erschießung wieder lebendig auf der Leinwand. Dies wird möglich durch die verschachtelte und mit Zeitsprüngen operierende Erzählstruktur in *Pulp Fiction*. Schließlich ist Butchs Wiedererkennung durch Marsellus an der Kreuzung ein letztes in dieser Sequenz verstecktes Zitat, das in der filmischen Auflösung auf eine entsprechende Szene in *Psycho* anspielt. Hier wartet die Protagonistin Marion Crane in ihrem Auto an einer Ampel, als plötzlich ihr Chef als Fußgänger an der Ampel auftaucht, dem sie zuvor vierzigtausend Dollar gestohlen hatte: In ähnlicher optischer Auflösung wie in *Psycho* erkennt Marsellus den an der Ampel im Auto wartenden Butch wieder und löst damit eine weitere Sequenz aus, die schließlich im Keller des Pfandleihers Maynard endet, in dem – *Behind the Green Door* (1972) – eine homosexuelle Vergewaltigung eine entsprechende Sequenz aus *Deliverance* (1971) zitiert.

Doch *Pulp Fiction* zeigt sich auch selbstbewußt hinsichtlich ästhetischer Operationen: So läßt der Filmschnitt die versehentliche Erschießung des Spitzels Marvin ebenso zum visuellen Schockerlebnis werden, wie der Kameraschwenk während der Folterszene in *Reservoir Dogs* (1991). Das Selbstzitat des Regisseurs bezeugt ein umfassendes reflexives Wissen um formalästhetische Bedeutungsdimensionen filmischer Verfahren – die Reihe von Zitaten ließe sich noch sehr lang fortsetzen, doch sollen die wenigen, hier genannten zur Illustration des selbstreflexiven Spiels mit Referenzen genügen.²⁵

Die Verwendung des filmischen Zitats erweist sich in *Pulp Fiction* als ironische Erweiterung des Zitierten, die auf extremen Stilisierungen und Brechungen von Genremotiven beruht. Insofern geht die Funktion des filmischen Zitats als Hommage an die Vorbilder allerdings über die schlichte filmische Affirmation hinaus. Ob Leichenfledderei oder lustvolle Rekonstruktion von Filmgeschichte: Nicht nur Maynards Pfandleihhaus wird zur Metapher für Filmgeschichte, wie sie in *Pulp Fiction* präsentiert wird, auch ihr Inventar wird dem dekonstruktiven Programm preisgegeben, das Zitatensample reißt Filmgeschichte aus ihren semantischen Verankerungen, wobei die zitatebewehrte Hommage vor nichts Halt macht. So sehr sich dieses Verfahren allerdings der Materialsammlung der Filmgeschichte verdankt, so respektlos ist sein Umgang mit ihr, denn Authentizität und Identität spielen keine Rolle mehr – oder wie der Boxer Butch es formuliert: „...our names don't mean shit.“ Konsequenterweise macht das Zitieren in *Pulp Fiction* keinen Halt vor dem eigenen Œuvre des Regisseurs: Als Autoren-Selbstzitat bezieht *Pulp Fiction* auch *Reservoir Dogs* in die selbstreflexive Arbeit mit ein und verändert auch dessen Bedeutungsebenen. Die Verwendung des Filmzitats in *Pulp Fiction* verweist auf die unbegrenzte Verfügbarkeit filmischer Zeichen, auf deren freies Flottieren und damit zugleich auf die Chance zur Dekonstruktion, zur Reflexion der Formengeschichte des Films.

²⁵ Für den interessierten Leser seien hier nur wenige weitere genannt: Das Samurai-Schwert (*Le Samourai meets Splatter*), die homosexuelle Vergewaltigung (*Deliverance*), die Cleaner-Figur „Winston Wolf“ (*James Bond meets Nikita*), Autoren-Selbstzitate aus *Reservoir Dogs*: Gangstergespräch im Diner; der Vorspann, der wie ein Abspann wirkt; Folterszenen, die zugleich Zitat aus *The Big Combo* sind; Namensgleichheiten bei Gangstern: „Vic“/„Vincent Vega“ oder Opfern in den gewaltästhetisch auffälligsten Sequenzen: „Marvin“; Episodenstruktur mit drei Geschichten, abgegrenzt durch Schrifttafeln; *mexican standoff*; blutige Rücksitze; Kamerablick aus dem geöffneten Kofferraum heraus; Schauspielerzitat von Steve Buscemi, der in *Reservoir Dogs* das Trinkgeld verweigert und in *Pulp Fiction* selbst Kellner ist u.v.a.

Haben wir uns nicht schon mal gesehen?– Retro-Film

Sofern Filme sich selbst einen eigenen virtuellen Kontext zuschreiben, sich also selbst kontextualisieren, positionieren sie sich gewissermaßen als fiktiven Bestandteil einer vorgegaukelten Filmgeschichte. Erst diese Eigenschaft macht sie zu Retro-Filmen. Das Selbst ihrer Reflexion ist historische Zeit, wie sie in Dekorationen, Settings, Narration, in Genres oder Stilistiken usw. repräsentiert wird. Retro meint zunächst eine Konstruktion der rückblickenden Aktualisierung: Die Rekonstruktion atmosphärischer Qualitäten von „Vergangenem“, etwa in der Repräsentation filmhistorischer Genres und Stile (*Body Heat*, 1981) oder auch in der Rekapitulation eines angenommenen Lebensgefühls einer kulturellen Epoche (*The Ice Storm*, 1997), formiert das Selbst der Reflexion des Retro-Films. Die Zeit des „Vergangenem“, auf die der Retro-Film rekurriert, ist diejenige, die gerade noch, sozusagen aus den Augenwinkeln, der aktuellen Wahrnehmung eines kollektiven Bewußtsein zugerechnet werden kann. Insofern ist der Retro-Film in starkem Maße Zeit-abhängig. Alles, was diesen Zeithorizont des soeben noch Rezipierbaren, aber beinahe schon vergangenen Aktuellen überschreitet, firmiert als Kostümfilm bzw. Historienfilm. Die Grenze des Retro-Films ist jener Bereich des Übergangs, in dem aktive Wahrnehmung des Zeitgeschehens und außerhalb der eigenen kulturellen Erfahrung liegende Geschichte sich die Hand reichen. Retro-Filme sind virtuelle Remakes, sie gaukeln ihre Signifikate vor: „So war es“.

Auf diese Weise werden zeitliche Rückbezüge geschaffen. Vergangenheit wird als Gegenwart ausgewiesen. Durch die Verwendung als atmosphärische Elemente re-diskursivieren Retro-Filme die Oberflächeneigenschaften audiovisueller Gestaltungsmittel, die so gegenüber den diskursiven Momenten der Narration aufgewertet werden. Retro-Filme bestätigen in einer eigentümlichen „Feierlichkeit“ und Emphase die Bilderordnungen der Vergangenheit.

Der Retro-Blick funktioniert als nostalgische Ver-Klärung bzw. als historizistische Reminiszenz. Anders als Remake und Zitat, die in der Regel eher die diskursiven Qualitäten des Wiederholten aktualisieren, werden im Retro-Film die ästhetischen Qualitäten des Wiederholten benutzt, um sich in einer Art nostalgisierender Rückwendung virtuell in die Zeit des Wiederholten zurückzusetzen. In einer negativen Definition der Retro-Qualität muß der Verzicht auf aktuelle bzw. zeitgenössische Film-Ikonografien betont werden. Retro-Film bedeutet nicht zuletzt einen Rückzug ins Romantische. Retro-Filme orientieren sich am *look and feel* vorgängiger Repräsentationsmuster.

Ebenso läßt sich der Retro-Film als intertextuelles Beziehungsgeflecht beschreiben. Er legt Spuren aus und verwendet konventionelle Markierungen, um

auf andere Texte und Textzusammenhänge hinzuweisen: auf Filmgeschichte. Der Retro-Film ist insofern selbstreflexiv, als er bekannte, konventionalisierte filmische Muster in der Zeit bricht und dadurch beispielsweise die zeitgenössische Filmkritik irritiert hat; diese kann im Retro-Film eben „nichts Neues“ entdecken, weshalb ihn auch immer der Anschein von Konservierung und Bewahren umgibt. Der Retro-Film revitalisiert zwar Filmgeschichte im Modus der Re-Repräsentation, ohne sich aber darüber hinaus thematisch mit ihr auseinanderzusetzen. Er operiert im Modus der temporalen Simulation als Vorspiegelung einer anderen Zeitebene durch Überdetermination audiovisueller Merkmale. Film figuriert hier durchaus als museales Ereignis. Damit ruft der Retro-Film ebenso wie das Remake oder der Zitatefilm Konstitutionsbedingungen der Filmgeschichte ins Bewußtsein, macht sie wieder wahrnehmbar und betont die Gedächtnis- und Erinnerungsfunktion des Mediums Film.

Fredric Jameson war es, der in seinem Essay „Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism“²⁶ Filme wie *Chinatown* oder *Body Heat* zum Anlaß für seine Kritik am „postmodernen“ ästhetizistischen Rückzug auf Oberflächenqualitäten nahm. Für die Diskussion um den Neo Film Noir ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung, daß das Prinzip der Wieder-Holung in *Body Heat* (1980) atmosphärische Qualitäten und zeitgenössische Ikonografien des Film Noir re-aktiviert, indem sie zu seiner bildlichen Oberfläche werden, sozusagen zu seinem „audiovisuellen Betriebssystem“. Im Gegensatz zu *Chinatown*, der in seinem retrospektiven Blick zentrale Topoi des Film noir rekonstruiert, kreierte *Body Heat* aus dem Zeichenvorrat des Film noir selbstbewußt eine modische Variation, die den Diskurs mehr schmückt denn trägt. Anders formuliert: Neben dem Spiel mit ikonografischen Konnotationen gibt es eine Übersetzung diskursiver Elemente (hitzige Leidenschaft als Auslöser des Unglücks) in die bildliche Oberfläche des Films, an der sie zu signifikanten audio-visuellen Strukturen werden. Es gibt eine Verschiebung von der Erzählung zur Bebilderung bzw. zur synthetischen Überdetermination der Story durch audiovisuelle Zeichen. Die entsprechende Konstruktion von atmosphärischen Qualitäten bedient sich dabei unsubtil diverser Muster: Feuer, Schweiß, Schweißflecken auf Kleidungsstücken, Dampf, Qualm und Rauch, Nebel, ein Cabrio, leichte Bekleidung – all dies sind in Bilder übersetzte atmosphärische Eigenschaften des Film Noir, die in den Vor-Bildern jedoch gerade nicht so explizit formuliert werden. Die Story mischt Elemente aus *The Postman Always Rings Twice* (1942 als *Ossessione*, 1946 und 1980) und *Double Indemnity* (1944), die atmosphärischen Eigenschaften dieser Vor-Bilder übersetzt

²⁶ Jameson, Fredric: Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham 1991.

Body Heat in konkrete filmische Aussagen; Latenzen werden sichtbar gemacht. Der Film-Noir-look von *Body Heat* setzt die Erzählung, die in der zeitgenössischen Gegenwart spielt, in ein Spannungsverhältnis, signalisieren doch Frisuren, Schnauzbart, Brillen mit breitem Hornrand, Hüte, Autos, lange Perlenketten, alte Bücher, Fliesenmuster, alte Lampen, klassische Filmmusik, altmodische Kleidung, gedämpfte, bräunlich-sepiafarbene Farbgebung eine ganz andere Zeitdimension. *Body Heat* reflektiert an seiner bildlichen Oberfläche die Gegenwart in der Ikonografie der Vergangenheit. Das Spiel mit den Anspielungen findet sich auch bei den Figuren: Ned Racine wird filmischer Platzhalter bzw. zur Allegorie für die Empfindsamkeitskonzeption in den Seelendramen des französischen Dramatikers und Tragödiendichters Jean Racine (1639-1699). Jean Racines Hauptfiguren sind meist Frauen, die in eine tragisch endende Liebe verstrickt sind. Dieses Motiv wird in *Body Heat* doppelt gewendet: Ned Racine wird selbst zur tragischen Figur in einer Racineschen Tragödie (und wird schließlich sogar Opfer einer Intrige, wie seinerzeit der reale Dichter Racine). Ned Racines Seelendrama besteht in der Mischung triebhaft-sexueller Begierde und seiner Position als Anwalt, also als Repräsentant des normenkontrollierenden Rechtssystems. Der unauflösbare Widerspruch von Trieb und Norm führt in die Katastrophe. Dagegen erscheint die weibliche Hauptfigur, Matty Walker als Wiedergängerin von Phyllis Dietrichson aus *Double Indemnity*. Scheinbar unschuldig, sexuell attraktiv, femme fatale, kühl berechnend, spielt sie ein intrigantes Spiel sowohl mit ihrem Ehemann, den sie loswerden will, um ihn zu beerben, als auch mit Ned Racine, den sie benutzt, um ihren Mann zu beseitigen und den sie schließlich auch wieder loswerden will. Doch selbst die ambivalente Identität der weiblichen Hauptfigur in *Double Indemnity* übersetzt *Body Heat* als reale Figur: Matty Walker wird eine ihr zum verwechseln ähnlich sehende Figur namens Mary Ann Simpson zur Seite gestellt. Auch diese Verdoppelung folgt der entsublimierenden Strategie des Films, *Double Indemnity* wird zu „double identity“.

In der Übersetzung atmosphärischer Verdichtungen des Film Noir in visuelle Muster funktionalisiert *Body Heat* Filmgeschichte als ästhetische Mode. Dennoch spielt *Body Heat* selbstbewußt mit dieser Fähigkeit und offenbart freimütig sein Konstruktionsprinzip: Etwa in der Mitte des Films werden mit der lauten Rock'n'Roll-Musik, die Teddy Lewis (Mickey Rourke) hört, Gegenwartspartikel in die synthetische Retro-Oberfläche eingestreut. Obendrein figuriert die bloße Mundbewegung zum Gesang der Musik als ironische Geste des Films, denn hier wird nur so getan, als ob man selber singe, so wie *Body Heat* als Film Noir nur posiert, die Pose des Film noir lediglich imitiert; an einer anderen Stelle fährt ein Oldtimer mit einem Clown durchs Bild – ein weiterer

selbst-ironischer Kommentar des Films, der zugibt, daß hier das Neue im alten Vehikel – aber lachend – daherkommt: *Body Heat* ist selbst jener Clown im Oldtimer. Der maskierte Film im bekannten Vehikel namens Film Noir.

Body Heat figuriert also als Stilizitat bzw. Pastiche des Film Noir, was er in seiner Ästhetik reflektiert: *Low-key*-Beleuchtung, Schlagschatten, extreme Kamerapositionen aus Ober- und Untersicht, eindeutige Farbdramaturgie (insbesondere die Farbe Rot als Pendant zur expressiven Lichtführung) oder die Vorliebe für atmosphärische Verdichtungen. Die Ikonografie wird u. a. in den streifenförmigen Lichtstrukturen, wie sie von den *venetian blinds* erzeugt werden, sowie ihrer der strukturellen Wiederholung in den Lammellentüren zitiert, ebenso erinnert das Büro Ned Racines an dasjenige des Privatdetektivs Philip Marlowe oder die theatralische Gestenlastigkeit der Darstellung an die Vorbilder.

Die Boulevardisierung des Intellekts

Selbstreflexiver Film ist mainstreamfähig geworden, dies bestätigt offensichtlich auch der Erfolg des Neo Film noir. Die Synthese aus intellektualisierter, selbstreflexiv-aufklärerischer Ästhetik, die allerdings nur über Umwege Eingang in die US-amerikanische Filmproduktion fand, einer ungekannten Bilderflut, die durch die Erschließung neuer Distributionswege bis in den entlegensten Haushalt vordringen konnte, Lockerungen normativer Vorgaben etwa des *Production Codes*, Veränderungen im filmtechnischen Bereich, verändertem künstlerischen Selbstbewußtsein angesichts postmoderner Entbindung von modernen Verpflichtungen (selbstredend: zur „großen Erzählung“, aber auch zur *political correctness* oder zum „Fortschritt“) sowie die narzistische Hinwendung zur eigenen Geschichte (nicht: zur eigenen Geschichtlichkeit) formt ein selbstreflexives Kino, das sich zumindest im Neo Noir in erster Linie als Formenspiel zu erkennen gibt. Filmgeschichte zeitigt kumulative Effekte und der daraus resultierende Zwang zur Wiederholung und Klischeebildung produzierte neue Formen der Differenzierung. Das *surplus* an Verweisungszusammenhängen erfordert andere Formen der Komplexitätsreduktion, und als solche firmiert das „Neo“ des zeitgenössischen Noir-Films.

Selbst wenn der Einzug selbstreflexiver Ästhetik im Neo Noir zunächst über einen Akt der Boulevardisierung erfolgt, ist damit noch nicht über deren

Status entscheiden: Handelt es sich lediglich um ein *update*²⁷ oder nicht vielmehr um ein *upgrade*? Eine Erneuerung, die auch ein erweitertes kulturelles Selbstverständnis indiziert: Nach langem Anlauf wird die Bilderproduktion nun nicht länger als externer Faktor, sondern als konstitutives Element eines historisch zu verortenden Prozesses begriffen in seiner Doppelfunktion als Bestandteil *und* Medium der Erzählung namens „Gesellschaft“. Rekursion wird dabei zum zentralen Prinzip und Selbstreflexivität eine semantische Option. Das Kommunikationssystem Film beobachtet seine systeminterne Umwelt und fertigt Selbstbeschreibungen im selben Medium an; es rekonstruiert die eigenen Bedingungen und konstruiert mögliche Anschlußstellen; es operiert rekursiv. Die Selbstdiskursivierung ästhetischer Prozesse wird auf diese Weise Gegenstand der Reflexion, wobei Inhalt und Form ihre zuvor trennscharfen Unterscheidungsqualitäten verlieren, Form kann Inhalt werden und vice versa.

Das selbstreflexive Prinzip scheint sich also auch im Mainstream-Kino durchgesetzt zu haben – unter der hinreichenden Bedingung, 'daß es sich rechnet' – und Neo Noir ist hierfür ein gutes Beispiel. Aber dafür mußte *high-art* zu *camp* werden, mußte gegenseitige Aufmerksamkeit erzeugt und gegenseitiges Interesse geweckt und zugleich auf den mediensozialisierten und -kompetenten *spectator* (Zuschauer) gewartet werden. Diese nunmehr ca. vierzig Jahre andauernde Phase – mitsamt allen hier unterschlagenen Klein- und Kleinst-Filmbewegungen – hat das Kino allerdings kaum aus seiner Verbundenheit mit dem Roman des 19. Jahrhunderts lösen können, es hat nur die harten Bandagen der Konvention etwas lockern können zugunsten größerer binnenästhetischer Flexibilität. Ob aus der sich ausdifferenzierenden Fähigkeit zur Selbstbeobachtung eine kinematografische Entfesselungskunst entstehen kann, bedarf weiterer aufmerksamer Beobachtung.

²⁷ Diese Version scheint Foster Hirsch zu favorisieren, wenn er fragt: „Are any neo-noir movies as good as the best of the classic canon?“ – Und die Frage mit einem angesichts der vorangegangenen Untersuchung sonderbar unreflektiert wirkenden „Probably not.“ beantwortet. Hirsch 1999, S. 320.

Literatur

- Althen, Michael: Ein roter Faden aus Blut. In: *Die Zeit*, 18. 2. 1992.
- Ames, Christopher: *Movies about the Movies. Hollywood Reflected*. Kentucky 1997.
- anonym 1926: Die Geschichte [sic] des Prinzen Achmed. In: *Der Kinematograph*, Nr. 1003, 9.5.1926, S. 14.
- Arroyo, José: Bordwell Considered. Cognitivism, Colonialism and Canadian Cinematic Culture. In: *Cineaction!*, No 28, 1992, S. 74-88.
- Aumont, Jacques: *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*. Paris 1989.
- Aumont, Jacques: Projektor und Pinsel. Zum Verhältnis von Malerei und Film. In: *montage/av* 1/1, 1992, S. 77-89.
- Aurich, Rolf/Jacobsen, Wolfgang (Hrsg.): *Werkstatt Film. Selbstverständnis und Visionen von Filmleuten der zwanziger Jahre*. München 1998.
- Austin, John L(angshaw): *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Stuttgart 1985.
- Balthasar [d.i. Roland Schacht]: Caligari. In: *Freie Deutsche Bühne*, Nr. 29, Jg. 1, 14.3.1920, S. 695ff. [SDK-File, Gandert-Typoskript S. 4, 5].
- Barchfeld, Christiane: *Filming by Numbers. Peter Greenaway: Ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino*. Tübingen 1993.
- Barrett, Gerald R. und Wendy Brabner: *Stan Brakhage: a guide to references and resources*. Boston/Mass 1983.
- Biedermann: Historische Definitionen oder „Jedes Wort ist ein Vorurteil“. In: Ingo Petzke (Hrsg.): *Das Experimentalfilm-Handbuch*. Frankfurt/M. 1989, S. 19-29.
- Blüher, Dominique: Am Anfang war das Dispositiv. In: *Film und Kritik*, Nr. 2, Nov. 1994, S. 66-70.
- Blüher, Dominique: *Le Cinéma dans le Cinéma. Film(s) dans le film et mise en abyme*. Villeneuve: Septentrion/Presses Universitaires 1998.
- Boehm, Gottfried: „Die Krise der Repräsentation – Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst“. In: Lorenz Dittmann (Hrsg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1919-1930*. Stuttgart 1985, S. 113-128.
- Borde, Raymond, Chaumeton, Étienne: *Panorama du film noir Américain 1941-1953*. Paris 1955.
- Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London 1988.
- Bordwell, David: Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory. In: David Bordwell, Noël Carroll (eds.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison 1996, S. 3-36.
- Bordwell, David: *Narration in The Fiction Film*. London 1985.
- Bowser, Eileen: *The Transformation of Cinema, 1907-1915*. Berkeley, Los Angeles, London 1990.
- Brakhage, Stan: Brief an Ronna Page. In: Schlemmer (Hrsg.), 1973, S. 62-67.
- Brinckmann, Christine N.: Ichfilm und Ichroman. In: Mariann Lewinsky/Alexandra Schneider (Hrsg.): *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich 1997, S. 82-112.
- Bronfen, Elisabeth: Die Vorführung der Hysterie. In: Aleida Assmann, Heidrun Friese (Hrsg.): *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*. Frankfurt/M. 1998, S. 232-268.

- Browne, Nick: *Refiguring American Film Genres*. Los Angeles, London 1998.
- Budd, Michael: Authorship as a Commodity: The Art Cinema and THE CABINET OF DR. CALIGARI. In: *Wide Angle*, Nr. 1, Jg. 6, 1984, S. 12-19.
- Budd, Mike: THE CABINET OF DR. CALIGARI. Production, Reception, History. In: Peter Lehmann (Hrsg.): *Close Viewings: An Anthology of New Film Criticism*. Tallahassee/FL 1990a, S. 333-352.
- Budd, Mike: The Moments of CALIGARI. In: ders. (Hrsg.): *The Cabinet of Dr. Caligari. Texts, Contexts, Histories*. New Brunswick, London 1990b, S. 8-119.
- Cargnelli, Christian,/Omasta, Michael: *Schatten: Europäische Emigranten im Film Noir*. Wien 1997.
- Carney, Ray: *American Dreaming. The Films of John Cassavetes and the American Experience*. Berkeley, Los Angeles, London 1985.
- Carney, Ray: *John Cassavetes: The Adventure of Insecurity. A Souvenir Program by Ray Carney*. (o.O.) 1999.
- Carney, Ray: *The Films Of John Cassavetes. Pragmatism, Modernism, and the Movies*. Cambridge 1994.
- Chartier, Jean-Pierre: Les Américains aussi fonts des films „noirs“. In: *La revue du cinéma*, Nr. 2, November 1946.
- Cook, David A.: *Movies and Money. Auteur Cinema and the „Film Generation“ in 1970s Hollywood*. In: Jon Lewis (Hrsg.): *The New American Cinema*. Durham & London 1998, S. 11-37.
- Damisch, Hubert: Vorwort: Ausgehend von der Photographie. In: Krauss, Rosalind E.: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. München 1998, S. 7-13.
- de Kuypier, Eric: *Caméra-stylo, caméra-crayon, caméra pinceau. Notes sur le visuel et le tactile*. In: Raymond Bellour (Hrsg.): *Cinéma et peinture. Approches*. Paris 1990, S. 165-173.
- Deac, Valeriu: The Art of Quotation: Essay on a Typology of the Transtextuality of the Cinematographic Image. In: *Cahiers roumains d'études littéraire*, Nr. 4, 1988, S.93-113.
- Decker, Christof: Grenzgebiete filmischer Referentialität. Zur Konzeption des Dokumentarfilms bei Bill Nichols. In: *Montage/AV 3/1*, 1994, S. 61-82.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1 [1983]*. Frankfurt/M. 1997.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2 [1985]*. Frankfurt/M. 1991.
- Deren, Maya: Vorlesung. In: Schlemmer (Hrsg.), 1973, S. 29-39.
- Deren, Maya: *Magie ist etwas Neues*. In: Jutta Hercher/Ute Holl/Karin Reichel/Kira Stein/Petra Wolff (Hrsg.): *Choreographie für eine Kamera. Schriften zum Film*. Hamburg 1995a (= Hochschule für bildende Künste Hamburg, material 90), S. 19-29.
- Deren, Maya: *Film als Kunstform*. In: Jutta Hercher/Ute Holl/Karin Reichel/Kira Stein/Petra Wolff (Hrsg.): *Choreographie für eine Kamera. Schriften zum Film*. Hamburg 1995b (= Hochschule für bildende Künste Hamburg, material 90), S. 33-47.
- Deren, Maya: *Kamera-Arbeit: Der schöpferische Umgang mit der Realität*. In: Jutta Hercher/Ute Holl/Karin Reichel/Kira Stein/Petra Wolff (Hrsg.): *Choreographie für eine Kamera. Schriften zum Film*. Hamburg 1995c (= Hochschule für bildende Künste Hamburg, material 90), S. 51-70.
- Donner, Wolf: *The Player*. In: *TIP Filmjahrbuch 8. Daten, Berichte, Kritiken*. Berlin: Klaus Stemmler 1992, S. 159-161.
- Dubois, Philippe: *Video thinks what cinema creates. Notes on Jean-Luc Godards work in video and television*. In: Raymond Bellour/Mary Lea Bandy (Hrsg.): *Jean-Luc Godard. Son + Image 1974 – 1991*. New York 1992, S. 169-185.
- Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt*. hrsg.v. Herta Wolf. Dresden, Basel 1998 (=Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, Bd. 1).
- Durgant, Raymond: *The Family Tree of Film Noir*. In: *Cinema*, Nr. 6/7, August 1970.

- Eco, Umberto: Postmodernismus, Ironie und Vergügen. In: U. Eco: Nachschrift zum „Namen der Rose“. München, Wien 1984, S. 76-82.
- Eco, Umberto: „Die Innovation im Seriellen“. In: U. Eco: Über Spiegel und andere Phänomene. München 1990, S. 155-180.
- Einstein, Carl: Die Pleite des deutschen Films. In: *Der Querschnitt*, Jg. 1, 1922, Weihnachtsheft, S. 191-192.
- Elsaesser, Thomas, Cargnelli, Christian, Omasta, Michael: Das Vermächtnis des Dr. Caligari. Film noir und „deutscher“ Einfluß. Eine Collage. In: Christian Cargnelli, Michael Omasta: Schatten. Europäische Emigranten im Film Noir. Wien 1997, S.19-54.
- Elsaesser, Thomas: Zwischen Filmtheorie und Cultural Studies. Mit Kracauer (noch einmal) im Kino. In: Thomas Koebner (Hrsg.): Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren. München 1997, S. 22-40.
- Elsaesser, Thomas: Das Weimarer Kino - aufgeklärt und doppelbödig. Berlin 1999.
- Erickson, Todd: Kill me Again: Movement becomes Genre. In: Alan Silver, James Ursini: Film Noir Reader. New York 1996, S.307-329.
- Felix, Jürgen: Postmoderne Permutationen. Vorschläge zu einer „erweiterten“ Filmgeschichte. In: *MEDIENwissenschaft*, Nr. 4, 1996, S. 400-410.
- Fischer, Robert: The Player. In: *epd Film* 7, 1992, S. 31.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge [1966]. Frankfurt/M. 1974.
- Frank, Nino: Un nouveau genre „policier“: l'aventure criminelle. In: *L'Écran français*, Nr. 61, 28. August 1946.
- Fredericksen, Don: Modes of Reflexive Film. In: *Quarterly review of film studies*, Nr. 4, Summer 1979, S. 299-320.
- Giles, Paul: The Cinema of Catholicism: John Ford and Robert Altman. In: Lester D. Friedman (ed.): *Unspeakable Images. Ethnicity and the American Cinema*. Urbana, Chicago 1991, S. 140-166.
- Groth, Klaus: Du mußt Caligari werden. In: *Illustrierter Film-Kurier*, Nr. 6, 1920a, S. 2-5.
- Groth, Klaus: Eine Offenbarung. In: *Film und Brett. Illustrierte Halbmonatsschrift*, Nr. 21, 1920b, S. 3-5.
- Heller, Heinz-B.: Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland. Tübingen 1985. (= Medien in Forschung + Unterricht. Serie A Bd. 15).
- Hickethier, Knut: „Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspielens“. In: Heinz-B. Heller u.a. (Hrsg.): *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Marburg 1999, S. 9-29.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar 1996.
- Hill, John, Pamela Church Gibson: *The Oxford Guide to Film Studies*. New York 1998.
- Hill, John: Film and Postmodernism. In: Hill, John, Pamela Church Gibson: *The Oxford Guide to Film Studies*. New York 1998, S.96-105.
- Hirsch, Foster: *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir*. New York 1999.
- Horst, Sabine: Business as usual. Hat Pulp Fiction den Hype verdient? Nachtrag zu einem Phänomen. In: Irmbert Schenk (Hrsg.): *Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven*. Marburg 1998, S.152-163.
- Horvath, Alexander (Hrsg.): *The Last Great American Picture Show. New Hollywood 1967-1976*. Wien 1995.
- James, David E.: *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton/N.J 1989.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham 1991.
- Jarman, Derek: *The Last of England*, hg. von David L. Hirst. London 1987.

- Jung, Uli/Schatzberg, Walter: Ein Drehbuch gegen die CALIGARI-Legenden. In: Belach, Helga/Bock, Hans-Michael (Hrsg.): Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Meyer und Hans Janowitz zu Robert Wiens Film von 1919/20. München 1995, S. 113-139.
- Kaes, Anton (Hrsg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. Tübingen 1978.
- Kaes, Anton: Film in der Weimarer Republik: Motor der Moderne. In: Wolfgang Jacobsen/ders./Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart 1993, S. 39-100.
- Kaltenecker, Siegfried: Im Schatten der Objekte. Über die Reflexionen eines anderen Selbst in Matthias Müllers „Aus der Ferne – The Memo Book.“ In: *Film und Kritik*, Nr. 2, Nov. 1994, S. 71-84.
- Keogh, Peter: Death and Hollywood. In: *Sight and Sound* 2/2, 1992, S. 12-13.
- Kerr, Paul: Out of what Past? Notes on the B Film noir. In: Alan Silver, James Ursini: Film Noir Reader. New York 1996, S.107-127.
- Kirchmann, Kay: Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität. In: *Film und Kritik*, Nr. 2, November 1994, S. 23-38.
- Koslowski, Peter: Die Prüfungen der Neuzeit. Über Postmodernität, Philosophie der Geschichte, Metaphysik, Gnosis. Wien 1989.
- Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. In: ders.: Schriften 2, hrsg. v. Karsten Witte, Frankfurt/M. 1979, S. 4-395.
- Kroker, Arthur: The Possessed Individual. Technology and the French Postmodern. Montreal 1992.
- Kuhlbrodt, Dietrich: Filmkritik vom Kopf auf die Füße stellen? In: Irmbert Schenk (Hrsg.) Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven. Marburg 1998, S.140-151.
- Kuhn, Annette: ‚Kamera-Ich und Kamera-Auge‘ - Beobachtungen zum Dokumentarfilm. In: Joachim Paech/u.a. (Hrsg.): Screen-Theory. Zehn Jahre Filmtheorie in England von 1971-1981. Osnabrück 1985, S. 231-248.
- Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion. In: Norbert Haas (Hrsg.):Schriften I. Olten u.a. 1973, S. 61-70.
- Landow, George: George Landow im Interview mit P. Adams Sitney. In: Schlemmer, 1973, S. 96-100.
- Leitch, Thomas M.: Twice told Tales: The Rhetoric of the Remake.“ In: *Literature – Film Quarterly*, Nr.3, Jg.18, 1990, S.138-148.
- London, Barbara: Bill Viola: The Poetics of Light and Time. In: Susan Weiley (Hrsg.): Bill Viola. Installations und Videotapes. (Katalog zur Ausstellung Bill Viola, 16. Oktober 1987 – 3. Januar 1988, The Museum of Modern Art, New York). New York 1987, S. 9-22.
- Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien. Opladen 1996.
- Lyotard, Jean-Francois: Das postmoderne Wissen [1979]. Wien 1986.
- Margulies, Ivone: John Cassavetes: Amateur Director. In: Jon Lewis (Hrsg.): The New American Cinema. Durham & London 1998, S. 275-306.
- Matzker, Reiner: Das Medium der Phänomenalität. Wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische Aspekte der Medientheorie und Filmgeschichte. München 1993.
- May, Lary: Screening Out the Past. The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry. Chicago, London 1980.
- Maybury, John: Tapetenwechsel. John Maybury im Interview mit Karola Gramann. In: Sound and Vision. Musikvideo und Filmkunst. (Katalog zur Ausstellung im deutschen Filmmuseum Frankfurt a.M., 16. 12. 1993 - 3. 4. 1994). Frankfurt/M. 1993, S. 29-35.

- McGilligan, Patrick: Robert Altman. Jumping Off the Cliff. A Biography of the Great American Director. New York 1989.
- Mekas, Jonas: Notes on the American Cinema. In: *Film Culture*, Nr. 24, Frühjahr 1962, S. 6-16.
- Mekas, Jonas: Towards a Spontaneous Cinema. In: *Sight and Sound*, 28/3-4, Sommer/Herbst 1959, S. 118-121.
- Merschmann, Helmut: Von Fledermäusen und Muskelmännern. Postmoderne im amerikanischen Mainstream-Kino: Arnold Schwarzenegger und Tim Burton. Berlin 2000.
- Merschmann, Helmut: Von Fledermäusen und Muskelmännern. Postmoderne im amerikanischen Mainstream-Kino: Arnold Schwarzenegger und Tim Burton. Berlin 1998.
- Metz, Christian: Die unpersönliche Enunziation oder Der Ort des Films. Münster 1997. (=Film und Medien in der Diskussion, Bd. 6).
- Naremore, James: More Than Night. Film Noir in Its Contexts. Berkeley 1998.
- Nichols, Bill: Form Wars: The Political Unconscious of Formalist Theory. In: *South Atlantic Quarterly* 88/2, Spring 1989, S. 487-515.
- O'Brien, Charles: Film Noir in France. Before the Liberation. In: *Iris*, Nr.21, Frühjahr 1996, S.7-20.
- O'Brien, Daniel: Robert Altman. Hollywood Survivor. London 1995.
- Paech, Joachim: Der Schatten der Schrift auf dem Bild. Vom filmischen zum elektronischen „Schreiben mit Licht“ oder „L'image menacée par l'écriture et sauvée par l'image même“. In: Michael Wetzel/Herta Wolf (Hrsg.): Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten. München 1994, S. 213-23.
- Paech, Joachim: Intermedialität. In: Jörg Helbig (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin 1998, S. 14-30.
- Paech, Joachim: Außer Atem in der Postmoderne – Überlegungen zur Filmästhetik von Godards *A bout de souffle* bis McBrides *Breathless*. In: *Film Journal*, Nr. 25, 1992, S.48-55.
- Perée, Rob: Into Video Art. The characteristics of a medium / De karakteristieken van een medium. Rotterdam, Amsterdam 1988.
- Prümm, Karl: Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit. Umriss einer fotografischen Filmanalyse. In: ders./Silke Bierhoff/Matthias Körnich (Hrsg.): Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen. Marburg 1999, S. 15-50.
- Quaresima, Leonardo: Wer war Alland? Die Texte des Caligari. In: Bernhard Frankfurter (Hrsg.): Carl Meyer. Im Spiegelkabinett des Dr. Caligari. Der Kampf zwischen Licht und Dunkel. Wien 1997, S. 99-118.
- Ranger, Jean-François: Pulp Fiction de Quentin Tarantino. In: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 481, 1994, S. 40.
- Sawhill, Ray: The Player. In: *Film Quarterly* 46/2, Winter 1992-93, S. 47-50.
- Schäfer, Horst: Film im Film. Selbstporträts der Traumfabrik. Frankfurt/M. 1985.
- Schenk, Irmert (Hrsg.): Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven. Marburg 1998.
- Scheugl, Hans/Schmidt, Ernst: Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms. 2 Bde. Frankfurt/M. 1974.
- Schlemmer, Gottfried (Hrsg.): Avantgardistischer Film 1951-1971: Theorie. München 1973, S. 7-15.
- Schrader Paul: Notes on Film Noir. In: *Film Comment*, Nr.1, New York 1972.
- screenshot. Texte zum Film*, Nr.2, 3. Jg., H. 11, Juli/August 2000, S.10-26.
- Searle, John R.: Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay. Frankfurt/M. 1990.
- Silver, Alan, James Ursini: Film Noir Reader. New York 1996.
- Silver, Alan: „Son of Noir: Neo-Film Noir and the Neo B-Picture“. In: Alan Silver/James Ursini (Hrsg.): Film Noir Reader. New York 1996, S.331-338.

- Siska, William: Metacinema. A Modern Necessity, In: *Literature Film Quarterly*, Jg. 7, 1979, S. 285-289.
- Sklar, Robert: *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*. New York 1994.
- Small, Edward S.: *Direct theory. Experimental film/video as major genre*. Carbondale, Edwardsville/Illinois 1994.
- Smith, Gary/Jameson, Richard T.: 'The movie you saw is the movie we're going to make'. In: *Film Comment* 28/3, May/June 1992, S. 22-30.
- Sobchak Vivian: Lounge Time: Postwar Crisis and the Chronotope of Film Noir. In: Nick Browne: *Refiguring American Film Genres*. Los Angeles, London 1998. S.129-170.
- Stam, Robert: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York 1992.
- Streiter, Anja: *Das Unmögliche Leben. Filme von John Cassavetes*. Berlin 1995.
- Taureg, Martin: Ist Wirklichkeit konservierbar? Zum Verhältnis von Realität und Repräsentation im ethnographischen Film. In: Christa Blümlinger (Hrsg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien 1990, S. 211-226.
- Taylor, Charles: *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität (1989)*. Frankfurt/M. 1994.
- Vasulka, Woody: Eine Syntax binärer Bilder. In: *Computerkulturtag Linz. ORF-Videonale 1986 im Rahmen der Ars Electronica*, 20. – 27. Juni 1986, S. 63-68.
- Vertov, Dziga: Wir. Variante eines Manifestes. In: Ders.: *Schriften zum Film*, hg. von Wolfgang Beilenhoff. München 1973, S. 7-10.
- Viola, Bill: Bill Viola. In: Bettina Gruber/Maria Vedder (Hrsg.): *Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler*. Köln 1983, S. 204-207.
- Viola, Bill: *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973 – 1994*, hg. von Robert Violette in Zusammenarbeit mit dem Autor. London 1995.
- Walker, Beverly: Altman '91. In: *Film Comment* 27/1, January/February 1991, S. 5-10.
- Wees, William C.: *Light Moving in Time. Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*. Berkeley, Los Angeles, Oxford 1992.
- Weibel, Peter: Musik-Videos. Von Vaudeville bis Videoville. In: Veruschka u. Gábor Bódy (Hrsg.): *Video in Kunst und Alltag. Vom kommerziellen zum kulturellen Videoclip*. Köln 1986, S. 24-41.
- Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim 1988.
- Werner, Paul: *Film noir und Neo-Noir*. München 2000.
- Werner, Paul: *Film noir: Die Schattenspiele der „Schwarzen Serie“*. Frankfurt/M. 1985.
- Willemen, Paul: The National. In: Ders.: *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory*. Bloomington 1994, S. 206-219.
- Wilmington, Michael: Laughing and Killing. In: *Sight and Sound* 2/2, 1992, S. 10-15.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. In: ders.: *Werkausgabe [in 8 Bänden]*. Bd. 1, S. 225-580, Frankfurt/M. 1989.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus [1921]*. Frankfurt/M. 1963.
- Wulff, Hans J.: Das Wisconsin-Projekt: David Bordwells Entwurf einer kognitiven Theorie des Films. In: *Rundfunk und Fernsehen* 39/3, 1991, S. 393-405.
- Young, Colin / Bachmann, Gideon: New Wave – or Gesture. In: *Film Quarterly* 14/3, Frühjahr 1961, S. 6-14.

Heft 1/2 Der neueste deutsche Film vergriffen (auf Wunsch Fotokopie erhältlich)

Heft 3 Probleme der Filmanalyse vergriffen (auf Wunsch Fotokopie erhältlich)

Heft 4 Rhetorik der Filmkritik vergriffen (auf Wunsch Fotokopie erhältlich)

Heft 5 Heimat
1988 112 S. DM 7.--

Heft 6 Wege der Filmanalyse. Ingmar Bergmans *Schweigen*
1988, 86 S. DM 4.50

Heft 7 Feminismus und Film
1989, 85 S. DM 6.--

Heft 8 Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk
1990, 92 S. DM 6.--

Heft 9 *Tatort*: Normalität als Abenteuer
1990, 93 S. DM 6.--

Heft 10 Versuche über den Essayfilm
1991, 124 S. DM 6.--

Heft 11 Medien-Krieg. Zur Berichterstattung über die Golfkrise
1991, 92 S., DM 6.--

Heft 12 Amerika! Amerika?
1992, 95 S., DM 8.--

Heft 13: Etwas geht zu Ende. Dokumentarfilmdebatten im letzten Jahr der UdSSR
1992, 90 S., DM 8.--

Heft 14 Der DEFA-Film - Erbe oder Episode?
1993, 89 S., DM 8.--

Heft 15 Capriolen und Vexierbilder. Neue Studien zum NS-Unterhaltungsfilm
1993, 79 S., DM 8.--

Heft 16 Das Dritte Kino in Arabien und Afrika
1993, 94 S., DM 8.--

Heft 17 Erinnerung und Geschichte
1994, 94 S., DM 8.--

Heft 18 Deutschland im Spiegel der elektrischen Schatten
1994, 86 S., DM 8.--

Heft 19 Parallele Welten. Fallstudien zur deutschen Fernsehserie

1994, 92 S., DM 8.--

Heft 20 Pension Sehblick. Essays zum Fernsehen

1995, 95 S., DM 8.50.

Heft 21 Deutsche Geschichten. Egon Monk - Autor, Dramaturg, Regisseur

1995, 94 S. DM 8.50

Heft 22 Das kalte Bild. Studien zum NS-Propagandafilm

1996, 96 S. DM 8.50

Heft 23 Fernsehen ohne Ermäßigung. Alexander Kluges Kulturmagazine

1996, 99 S. DM 8.50

Heft 24 Experimente und Visionen. Studien zum neuen britischen Kino

1996, 92 S. DM 8.50

Heft 25 Umsteiger, Aussteiger. Studien zum Fernsehspiel der DDR

1997, 101 S. DM 8.50

Heft 26 Radioästhetik – Hörspielästhetik

1997, 102 S. DM 8.50

Heft 27: Neues kanadisches Kino

1998, 92 S. DM 8,50

Heft 28: Die weiße Serie – Ärzte und Krankenhäuser im Fernsehen

1998, 115 S. DM 10.--

Heft 29: Information ist Macht. Medien und politische Strategien der USA

Marburg 1999, 99 S., DM 10.--

Heft 30: Gesetz & Ordnung. Öffentlich-rechtliche Kommissare

Marburg 1999, 117 S., DM 10.--

Nachbestellungen für die Hefte bis Nr. 11
bitte nur an die **Redaktion**.

Nachbestellungen ab Heft 12 und **Abonnements** an den **Verlag**

Anschriften siehe Impressum