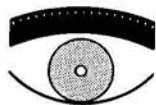

AUGENBLICK



**Hollywood,
nine eleven
und die Wissenschaft**

40

SCHÜREN

marburger

hefte

zur

medien-

wissenschaft

**Hollywood,
nine eleven
und die Wissenschaft**

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Medienwissenschaft im Fachbereich 09
der Philipps-Universität Marburg

Heft 40

Dezember 2007

Herausgegeben von

Günter Giesenfeld

in Verbindung mit

Norbert Grob, Heinz-B. Heller und Karl Prümm

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Medienwissenschaft
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35039 Marburg, Tel. 06421/2284657
www.augenblick.name

Verlag: Schüren Verlag, Universitätsstr. 55, 35037 Marburg
Einzelheft € 7,90 (SFr 14,00)

Bestellungen an den Verlag. Anzeigenverwaltung: Schüren Verlag
© Schüren Verlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT
Druck: Majuskel Medienproduktion, Wetzlar

ISSN 0179-2555

ISBN 978-3-89472-640-9

Inhaltsverzeichnis

Einleitung:	5
Hollywood, nine eleven und die Wissenschaft	6
Das Genre als auteur. Überlegungen zu einer Ästhetik des Hollywood-Studiofilms	48
Charlie und Chaplin	75
Gegen die „Klatschmäuler, Made in USA“: Vom Futurismus zum Kinoauge.....	95

Herausgeber und Autor dieses Heftes: Günter Giesenfeld

Umschlagbild: World Trade Center

Illustrationen:

Alle Farbbilder im ersten Teil von Günter Giesenfeld

Die Stills aus den Filmen sind Digitalisierungen vom Videoband

Zum Autor dieses Heftes:

Giesenfeld, Günter, Prof. Dr., geb. 1938, Studium in Heidelberg, Münster, Göttingen und Poitiers. Professor für Literatur- und Medienwissenschaft in Marburg (pensioniert). Veröffentlichungen zur Literatur, zur Film- und Fernsehgeschichte, Medienkritiken, sowie Bücher und Aufsätze zur Geschichte und Gegenwart Südostasiens. Autor und Kameramann von Spiel- und Dokumentarfilmen.

Vorwort

Hollywood ist das Thema dieses Heftes, und im Eröffnungsaufsatz wird argumentiert, daß es eigentlich kein wichtigeres für die Medienwissenschaft geben sollte als Hollywood. Dies wird begründet und in den übrigen Texten beispielhaft in der Praxis angedeutet.

Der sozusagen programmatische Text *Hollywood, nine eleven und die Wissenschaft* war zugleich der Titel meiner Abschiedsvorlesung anlässlich meines Ausscheidens aus der Lehrtätigkeit am der Philipps-Universität Marburg. Diese Lehrtätigkeit war vielfach geprägt durch das Thema Hollywood in zahlreichen Vorlesungen, Seminaren und Veröffentlichungen. Deshalb ist es konsequent, daß es zum Schwerpunkt der vorliegenden Sammlung von Versuchen gemacht wurde. Einzelne der hier präsentierten Texte sind schon veröffentlicht worden¹ und werden hier in stark bearbeiteter und erweiterter Form wieder aufgenommen. Ein Abschied ist dieses Heft auch noch in einem anderen Sinn: Es ist das letzte, bei dem ich die Redaktion betreue.

Im neuen Jahr wird ab dem nächsten Heft *Augen-Blick* mit einem neuen Design und unter einem veränderten Herausbergremium erscheinen. Damit tragen wir zwischenzeitlichen Veränderungen im Marburger Institut für Medienwissenschaft Rechnung. Vor allem aber soll damit wieder eine regelmäßiger Erscheinungsweise gewährleistet werden. Geplant sind drei Hefte pro Jahr. Vorgesehen sind für die nächsten Ausgaben: ein spannendes Themenheft zu *Paradoxien der Langeweile*, zu *40 Jahre Mai '68 - Mythos und mediale Erinnerung* sowie zum Komplex *ENDE - Mediale Inszenierungen von Tod und Sterben*. Natürlich setzen wir dabei auch auf neues, verstärktes Interesse an unserem Projekt.

Günter Giesenfeld

¹ so der „Sullivan“-Text in: J. Felix (Hrsg.): *Genie und Leidenschaft. Künstlerleben im Film*. St. Augustin 2000; der Chaplin-Text in: Til Radevagen (Hrsg.): *Charlie Chaplin. Ein Hauch von Anarchie (Zeitmontage)*, Berlin 1989 und J. Schmitt-Sasse (Hrsg.): *Widergänger Faschismus und Antifaschismus im Film*, Münster 1993

Hollywood, *nine eleven* und die Wissenschaft

Hollywood I

Hollywood ist ein amerikanisch-englisches Wort, aber auch ein deutsches, ein französisches, russisches, arabisches, ein Welt-Wort, das eine Welt-Angelegenheit bezeichnet.

Hollywood ist der Name eines Stadtteils bzw. einer früheren Vorstadt von Los Angeles. Als sich um etwa 1908 hier die wichtigsten Produzenten einer kurz zuvor entstandenen Kinoindustrie ansiedelten, wurde der Begriff bald zur Bezeichnung des gesamten US-amerikanischen Filmwesens, obwohl dieses gar nicht hier seinen Ursprung hatte (vielmehr in New York). In Erweiterung dieser Bedeutung steht *Hollywood* seither auch für gemeinsame Merkmale der Filme, die dort entstanden und entstehen. Sie sind Produkte des untrennbar mit Hollywood verbundenen „Studiosystems“ und repräsentieren eine Produktionsweise, eine Vertriebsstrategie und einen ästhetischen Standard, – kurz: die im Kapitalismus effektivste Art, industriell und kommerziell Filme für ein Massenpublikum zu machen.

Das Wort steht damit auch für die dominante Erscheinungsform des Mediums 'Film' überhaupt, seine allgemeine Ausformung als Massenkunst. Schließlich hat der Begriff auch eine politisch-historische Konnotation insofern, als in den ersten 60 Jahren der Geschichte des Films *Hollywood* alle Weltmärkte erobert hat und bis heute dominiert¹. Der Hollywoodfilm hat damit nicht nur weltweit professionelle Maßstäbe gesetzt, sondern auch eine bestimmte Kinoästhetik, ideologische Formierung und spezifische Werte und Menschenbilder weltweit verbreitet. In dieser globalen Sicht gibt es in der Ge-

¹ was auch – in neuerer Zeit – für das Fernsehen gilt.

schichte des Kinos neben *Hollywood* nur zeitlich begrenzte (z.B. sowjetische Schule) oder minoritäre (z. B. „Autorenfilm“) ästhetische Konzepte. Damit bezeichnet *Hollywood* die heute herrschende Erscheinungsform des Kinomediums und wird deswegen gelegentlich auch schlicht als Synonym für „Kino“ überhaupt gebraucht.

Und doch war das Filmmedium, nach seiner technischen Realisierung und Einführung als kulturelles Freizeitangebot, fünf bis sieben wichtige Jahre lang eine fast ausschließlich europäische Erscheinung. Es zeichnete sich in dieser Zeit allerdings bereits durch quasi-industrielle Produktions- und Verbreitungsformen aus, eine Tatsache, die bis dahin auf keine der bekannten, und sei es trivialen Künste zutraf. Bis etwa 1902 erreichten die französischen Filmfirmen *Lumière*, *Pathé* und *Gaumont* mit ihren Produkten schon praktisch alle Länder dieser Welt. Erst nach 1903 begannen die USA in einem langandauernden ökonomischen Konkurrenzkampf die Führungsrolle auch in diesem Industriezweig zu übernehmen. Gemeinsam mit der Stahlindustrie ist *Hollywood* die ökonomische Basis gewesen, von der die weltweite industrielle Vorherrschaft der USA ausging.

Dabei unterschieden sich die Ziele der französischen und anderer europäischer „Kino-Imperien“ jedoch nicht nur in ihren Dimensionen von dem, was an Nutzungsperspektiven in den USA von Anfang an für dieses Medium entwickelt wurde. Den europäischen „mittelständischen“ Unternehmen, die im Grunde aus Filialen einer Manufaktur bestanden, ging es im Wesentlichen um den Austausch von Informationen und die Verbreitung von Kenntnissen über fremde Länder und nicht um die Vorherrschaft in einem Industriezweig oder um die Verbreitung der eigenen Kultur – wenn man davon absieht, daß das Kino auch zur Legitimation der Kolonialherrschaft in den Mutterländern genutzt wurde, die zu der Zeit schon nicht mehr unumstritten war.

Historisch konnotiert der Begriff *Hollywood* also den Prozeß der aggressiven, durch ökonomischem Druck und rigorose Marktstrategien erfolgenden Ausbreitung des US-amerikanischen Films auf die ganze Welt und damit den Versuch, alle anderen nationalen konkurrierenden Kinoindustrien zu verdrängen.

Auf der außenpolitischen Ebene war *Hollywood* die vielleicht effektivste Waffe bei den internationalen Auseinandersetzungen um den Aufstieg der USA zur Welt- und Führungsmacht. Dies war in den Ländern, gegen deren eigene Ambitionen auf diesem Gebiet sie eingesetzt wurde, zumeist gar nicht bewußt. Denn auf den ersten Blick erscheint diese globale Erfolgsstory als die einfache Eroberung von Märkten durch die überragende Qualität der Produkte. Stets dienten die zuweilen aggressiven Strategien *Hollywoods* primär dem

Wachstum und der Ausbreitung der eigenen kinematographischen Produktion. Der „ideologische“ Effekt erscheint in dieser Sicht zunächst nur sekundär. Seine separate Betrachtung und Evaluation war und ist den Produzenten selbst (und in ihrem Gefolge vielen Filmgeschichtenschreibern) in der Regel nicht bewußt, weil selbstverständlich. Und doch ergibt auch die sozusagen geistig-imperialistische Seite das Bild einer konsistenten, wenn auch oft nur indirekt erschließbaren Strategie. Im Rahmen dieser Strategie ist das Hollywoodkino auch als ein konsequent genutztes Propagandainstrument zu bezeichnen.

Denn selbstverständlich verfolgten die Hollywood-Produzenten mit dem Erobern von Märkten immer auch das Ziel der Verbreitung des *American Way of Life* und haben sich in Krisenzeiten politisch stets auf die Position der jeweiligen Administrationen begeben – selbst dann, wenn dies gelegentlich mit ökonomischen Einbußen verbunden war. Wie sehr sich die jeweiligen Regierungen dieser Propagandafunktion bewußt waren, mag ein Beispiel zeigen: Zu Beginn der 30er Jahre, in der Depressionsphase nach der Wirtschaftskrise, entstand der *Gangsterfilm* sozusagen unkontrolliert als Ausdruck und Verarbeitungsangebot einer tiefen Verunsicherung in der Bevölkerung. Es war ein auf Antrieb erfolgreiches Genre entstanden, das auf eine als bedrückend empfundene Situation reagierte. Es dauerte nicht lange, bis die Produzenten unter Druck gesetzt wurden, dieses als zersetzend empfundene Bedürfnis nach Gangsterfilmen nicht mehr weiter so zu bedienen. Denn die beliebten Gangsterfiguren hatten die moralische Leigittmität der Staatsorgane in Frage gestellt, und zwar durch ihre Stilisierung zu Repräsentanten einer alternativen, wenn nicht besseren, so doch ehrlicheren Ordnungsmacht. Außerdem artikulierten diese Filme die Erschütterung bis dahin für ewig gehaltener Wertvorstellungen, wenn der Gangster als *self made man* mit Tugenden ausgestattet war, die eigentlich den Vertretern der öffentlichen Gewalt zukamen. Es entstand so etwas wie eine unkontrollierte Kommunikation im Kino, ein Austausch von Erfahrungen, Befürchtungen und Ahnungen, die die wirtschaftliche und gesellschaftliche Krise ausgelöst hatte. Interessant ist dabei, daß die Glorifizierung dieser Figur – so der Vorwurf, den man den Regisseuren damals machte – bei der Rezeption auch dann funktionierte, wenn die Studios ihr durch einen von der Zensur erzwungenen besonders erniedrigenden oder übertrieben harmonisierenden Schluß entgegenzuwirken versuchten. Da muß der Gangsterboß in der Gosse unter dem Kugelhagel der Polizei verrecken, oder als verlorener Sohn bekehrt werden, ehe er auf den Treppen einer Kirche stirbt, und doch trugen gerade solche Szenen nicht wenig zu seiner „Glorifizierung“ bei.

Vor allem in politischen Krisenzeiten wurde immer wieder deutlich, daß Hollywood nicht nur allgemein die Verbreitung US-amerikanischer Kultur und

einer mit ihr verbundenen speziellen Ideologie betrieb, sondern auch, wenn es nötig war, beim Vollzug aktuell politischer Entscheidungen als unterstützende Instanz zu fungieren bereit war. So kam etwa vor beiden Weltkriegen vor allem Hollywood die Aufgabe zu, eine isolationistisch eingestellte Öffentlichkeit auf den Eintritt der USA in den jeweils zunächst europäischen Konflikt einzustimmen.

Dieser Befund findet eine Erklärung in der Rolle, die das Kinomedium bei der Herausbildung eines US-amerikanischen Nationalbewußtseins gespielt hat. Das Kino war Reflex und wichtigstes Kommunikationsmedium für die Werte, in deren Namen diese Nation später den Anspruch formulierte, die bestimmende Weltmacht zu sein. *The Birth of a Nation*, der Titel des bekannten Films von David Wark Griffith (1914), spielt auf die Entstehung der US-amerikanischen Nation im Bürgerkrieg (1861-1865) an. Dieser endete zwar bekanntlich mit dem Sieg des Nordens, beseitigte aber keineswegs die ideologischen Differenzen zwischen dem Norden (Zentrum der Industrialisierung, demokratisch ausgerichtet) und dem mit ihm zwangsvereinigten Süden (Skavenhaltung, Landnahme, Pionierideal, agrarisch-patriarchalisch ausgerichtet). Griffith' Film ist, global betrachtet, ein Urkeim des Hollywood-Kinos. „Schließlich“, schreibt Gilles Deleuze, „hat das amerikanische Kino immer wieder und wieder den einen fundamentalen Film gedreht, und das war *The Birth of a Nation*, von dem Griffith nur die erste Version geliefert hatte“².

Im Ersten Weltkrieg begann dann der reale Aufstieg der USA zur Weltmacht. Von da an nahm eine in vielerlei Hinsicht expansive Entwicklung in zwei korrelierenden Tendenzen ihren Lauf: einerseits in einem nach außen gerichteten Drang zur Einflußerweiterung und -sicherung mittels einer imperialistischen Außenpolitik und andererseits der Propagierung eines Patriotismus besonderer Art, begleitet von der bis dahin größten Einwanderungsbewegung (21 Millionen zwischen 1860 und 1914).

In den filmgeschichtlichen Darstellungen wird immer wieder die wichtige Rolle des Kinos bei diesem Eingliederungsprozeß der Immigranten hervorgehoben. Die führenden Filmindustriellen (oft selber Einwanderer) „kontrollierten die Produktion von Filmen, die alle traditionellen amerikanischen Wertvorstellungen propagierten und dazu beitrugen, die Assimilation von Millionen neu Angekommenen zu erleichtern“³. Diese als ein Wesensmerkmal Hollywoods zu betrachtende Fähigkeit zur Assimilation bezog sich nicht nur auf die patriotische Erziehung immer neuer Publikumsgruppen zu US-

2 L'image-mouvement, Paris 1983, S. 205

3 John E. O'Connor und Martin A. Jackson: *American Film / American History*, New York 1991, S. XXV

amerikanischen Lebensformen und Wertvorstellungen, sondern auch auf die Integration einer großen Zahl von aus Europa kommenden Regisseuren oder Schauspielern in das Hollywood-Studiosystem (von Ernst Lubitsch über Fritz Lang, Marlene Dietrich, Pola Negri, Detlef Sierck [Douglas Sirk], Alfred Hitchcock bis hin zu Wolfgang Emmerich). Diese Integration war stets verbunden mit der bedingungslosen Unterwerfung unter das Studiosystem, was sich vor allem an den bekannten gescheiterten Versuchen ablesen läßt (Murnau, von Stroheim).

Hollywood war also eine der wichtigsten Exportbranchen in den entscheidenden Expansionsjahren zwischen 1905 und 1917. Der geschichtliche Hintergrund der Periode, in der das Hollywood-Kino entstand, ist geprägt vom Prozeß der Loslösung aus der kolonialen Abhängigkeit hin zum Selbstbewußtsein als Nation. Ein ganz spezifischer, sich in dieser Zeit etablierender US-amerikanischer Patriotismus hat sich von Anfang an weniger auf ein Territorium bezogen, sondern auf politisch-humane Ideale: Demokratie, persönliche Freiheit. Die USA haben nie eine feudale Gesellschaft erlebt, die Auseinandersetzung mit der älteren Gesellschaftsform fand im Rahmen und in der Form eines kolonialen Emanzipationskampfes statt – der allerdings auch Sklavenarbeit und die Ausrottung der Indianer umfaßte.

Nicht zufällig wurde in dieser Periode des Streben nach Vorherrschaft und globaler Einflußnahme also das Kino zu einer wichtigen, vielleicht der wichtigsten Vermittlungsinstanz für Nationalgefühl und Sendungsbewußtsein. Seine ökonomische Expansion war (bewußt oder nicht) zum Teil imperialistischer Politik geworden. Deren Strategien in bezug auf das Kinomedium hatten stets den Doppelcharakter der ökonomischen und zugleich kulturellen Einflußnahme: Marginalisierung der woanders produzierten Filme auf deren eigenen nationalen Märkten, Übernahme von Produktionsfirmen, Abwerbung von Regisseuren und Schauspielern und schließlich Formierung des Publikums mittels der Stereotypisierung von Handlungsmustern und Personentypen und der Vereinheitlichung des narrativen Stils. So repräsentiert Hollywood den bislang einzigen Versuch einer Globalisierung von Kultur, bei dem, wie Wim Wenders es einmal ausgedrückt hat, „unser Unterbewußtsein kolonisiert wird“.

„Meine Kindheit wäre anders verlaufen, wenn die Amerikaner diesen Misionsdrang nicht gehabt hätten“, erinnert sich Wim Wenders, und bringt ein Beispiel aus jüngster Zeit (2004): Auf die Frage, wann „das gut gemeinte Missionieren“ zum „unerwünschten Bedrängen“ wird, antwortet er:

Vor allem da, wo sich das Missionarische mit einem geschäftlichen Hintergrund verbindet. Lassen wir den Irak mal außen vor. Wir haben das ja auch auf harmloserem Terrain erlebt, in Sachen Kino z.B., wo Anfang der Neunziger Jahre versucht wurde, im Rahmen der GATT-Verhandlungen den Europäern die Subven-

tionen fürs eigene Kino zu untersagen und somit das europäische Kino im Handumdrehen abzuschaffen. Nur wenige sind sich darüber im Klaren, wie knapp wir dem entgangen sind. Wenn es nicht gelungen wäre, durch die Franzosen „kulturelle Ausnahmen“ zu etablieren, wäre Kino in Europa kaum mehr möglich gewesen.⁴

Praktisch alle europäischen Länder mit auch nur ansatzweise einer eigenen nationalen Filmindustrie haben solche An- und Übergriffe in der Geschichte des Kinos erleben müssen. In dem Begriffspaar, das Wenders verwendet, „Missionierung“ und „Bedrängen“, spiegelt sich ein US-offizielles Konzept eines „neuen“, guten Imperialismus wider, das am besten durch einen Buchtitel auf einen kurzen Begriff gebracht wird: *Sheriff wider Willen*⁵. Da man nun die einzige Weltmacht sei, müsse man, ob man dies wolle oder nicht, die Führungsposition in der Welt einnehmen. Dieser fast wie eine Entschuldigung klingende Ansatz steht seither im Hintergrund jeglicher aktueller Politik seit dem Ende des Kalten Kriegs, und wird zunehmend aggressiv ausgelegt, wie folgendes Zitat eines Politikers zeigt: „Inwieweit die USA ihre globale Vormachtstellung geltend machen können, hängt aber davon ab, wie ein weltweit engagiertes Amerika mit den komplexen Machtverhältnissen auf dem eurasischen Kontinent fertig wird – und ob es dort das Aufkommen einer dominierenden gegnerischen Macht verhindern kann⁶“ – dieser Satz drückt die eigentliche politisch-militärische Zielrichtung aus.

4 Wim Wenders: Stinksauer. Betroffen. Bereit zum Kampf. Interview in *Die Welt*, 25. September 2004, zit. nach WW: *A Sense of Place. Texte und Interviews*, Hrg. von Daniel Bickermann, Frankfurt am Main 2005, S. 237f.

5 Richard N. Haass: *The reluctant sheriff*, Hrg. vom Council of foreign relations, New York 1997. Der „Council..“ ist eine offiziöse politische Institution, ein so genannter *think tank*, der in der Regel die Politik der jeweiligen US-Administration zu vertreten hat. Praktisch erläutert wurde diese Politik dann von dem ehemaligen Sicherheitsberater von Präsident Carter und einflußreichen Vordenker Zbigniew Brzezinski in: *Die einzige Weltmacht*, deutsch Frankfurt am Main 2001.

6 Brzezinski, a.a.O. S. 15

Dank

Ich möchte allen denen danken, die diese Abschiedveranstaltung für mich konzipiert, organisiert und durchgeführt haben.⁷ Ich wohne ihr mit widersprüchlichen Gefühlen bei und nehme doch aktiv und passiv an ihr teil. Denn für mich bedeutet dieser Nachmittag und Abend das Ende von etwas und den Anfang von etwas ganz anderem, eine Zäsur, mit der ich mich noch nicht so recht abfinden kann. In einem jener geistreichen Kreuzworträtsel, die die Zeitschrift stern unter dem Titel „Keuzweise“ ihren Lesung als Übung zum ‚um die Ecke Denken‘ vorschlägt, wurde der gesuchte Begriff „Rentner“ so umschrieben: „Hat heilfroh das Lebensarbeitszeitliche gesegnet“. Ich kann dem nicht zustimmen. Den Begriff „das Zeitliche segnen“, der eine schönfärberisch-diskrete Umschreibung für den Tod ist, muß ich wohl akzeptieren, weil er eine unabweisbare Wahrheit ausspricht, denn das Rentnerdasein ist der unwiderufliche Anfang vom unwiderruflichen Ende. Aber der Charakterisierung „heilfroh“ vermag ich mich nicht anzuschließen.

Was da zu Ende geht, kann ich leicht nennen: Es ist die Zeit, in der ich versucht habe, mich nützlich zu machen. Das verlangt von nun an niemand mehr von mir, aber ich habe Schwierigkeiten, es als eine Befreiung zu empfinden. Das Ende ist also klar, aber was anfängt, kann ich mir kaum schon vorstellen. Ich möchte im Folgenden darüber ein wenig laut nachdenken. Dazu nehme ich mir in dieser Abschiedsvorlesung eine gewisse Narrenfreiheit heraus und bitte um Verständnis für diese persönlichen Reflexionen als eine Art Subtext zum Thema Hollywood, dargeboten in der Form einer Parallelmontage, wobei ich gleich betonen muß, daß die für diese Montageform des Hollywood-Kinos normalerweise typische „Rettung in letzter Minute“, also die Zusammenführung der beiden Handlungsstränge hier nicht stattfinden wird.

Es fällt mir, so merke ich, sehr schwer, mich von einem illusionären Selbstbild zu verabschieden. Dieses besteht (bis heute) darin, zu glauben, ich

⁷ Dieser Text beruht auf einem Vortrag, den ich anlässlich eines Symposiums zu meiner Verabschiedung aus dem aktiven Lehrbetrieb gehalten habe. Er wurde bearbeitet und einzelne Passagen, die frei und ohne Manuskript vorgetragen worden sind, wurden neu formuliert. Bei dieser „Abschiedsveranstaltung“ hielten Marburger und auswärtige Kollegen und Kolleginnen Vorträge. Studierende zeigten einen selbst gedrehten Film. Die hier angedeuteten Dankesworte wurden allerdings auf die notwendigste funktionsgerechte Dimension reduziert, unter anderem, weil die übrigen Beiträge hier nicht mit veröffentlicht werden. Diese eher persönlichen Passagen blieben auch deshalb stehen, weil sie den besonderen Charakter dieses Vortrags mit Bildern ausmachen: eine Abfolge zweier einander abwechselnder unterschiedlicher Diskurse, deren zweiter, hier beginnender, von einer Projektion von Bildern begleitet wurde, die kommentarlos hinter dem Rednerpult zu sehen waren. Dies soll hier rekonstruiert werden durch die durchgängige Einfügung von Bilderseiten.



Sana'a, Jemen 2007



Marburg, 2006

stünde noch immer am Anfang dessen, was ich noch zu tun, zu bieten hätte. Mein ganzes berufliches Leben lang war auf die Zukunft ausgerichtet, und ich konnte mit dem, was ich tat und leistete, nur zufrieden sein unter der Prämisse, daß das Wichtigste noch kommen würde, daß ich immer weiter Wechsel auf die Zukunft unterschreiben könne, und daß es mir gelingen würde, sie auch einzulösen. Nun ist dieses nach vorne offene Zeitkontingent plötzlich nicht mehr unendlich, der Vorgang der „Verrentung“ zwingt zum Perspektivwechsel: Ich bin nicht mehr das wert, was ich alles noch vorhabe, sondern nur noch das, was ich auch eingelöst habe. Sicher bleibt noch Zeit, daran zu arbeiten, daß das Letztere sich noch vermehre, aber das Gefühl, daß es eher gleichgültig geworden ist, ob es sich noch vermehrt, verwehrt es mir, den Traum vom aktiven Rentner, der jetzt alles das machen kann was er will, und nicht mehr nur was er muß, zu träumen. Ich empfinde die Verrentung, ehrlich gesagt, als den endgültigen Ausschluß von gesellschaftlich nützlicher Arbeit. Das ist nicht der befreiende Übergang von der Pflicht zur Kür, sondern das (vielleicht unangebrachte) Gefühl eines Sinnverlusts, das ich mir auch dadurch nicht versüßen kann, daß ich mir aufzähle, wie viele unangenehme, unnütz aufreibende Verpflichtungen jetzt wegfallen: Ich bin froh, kein Dienstleister mehr sein zu müssen, und zugleich traurig, keine Dienste mehr leisten zu dürfen.

Gezwungen, mir Gedanken machen zu müssen, was diese neue Lebensphase (ja, es ist die letzte!) mir bringen könnte, welche Vergnügungen, welche Abenteuer, fallen mir Vorstellungen ein, die ich sofort als klischeehaft einstufen muß: eine kontemplative, meditative Form des Lebens, ein neues Verhältnis zur Welt, zu meiner Umwelt, auch zum Alltäglichen. Mehr Distanz bei ungemindertem Erkenntnisdrang, ein fremder Blick und doch eine Hinwendung. Sollte das am Grund dieser Veränderung liegen: der Wechsel vom Mitwirken zum Hinschauen?

Ich versuche, da anzusetzen, weil mir diese Haltung nicht ganz fremd ist, ich habe mir angewöhnt, sie auf Reisen einzunehmen, bei denen es oft die Suche nach „Einsichten“ war, die mich dazu brachte, meinen Blick mit einem Photoapparat zu bewaffnen, was es mir auch ermöglicht, hier solche fixierten „Blicke“ zu präsentieren, ohne Ordnung, ohne anderen Zusammenhang als den einer sowohl neugierigen als auch sistierenden Annäherung. Es handelt sich fast ausschließlich um Blicke auf weit weg liegende Gegenden, und bei ihrer Fixierung habe ich bestimmte Dinge zu vermeiden versucht, die einer von mir als angemessen erachteten Haltung widersprachen. Mitgedachte, nie reflektierte Prämisse war, daß mein Blick individuell und subjektiv sein sollte, aber trotzdem abgeklärt, einfühlsam, offen für das Ungewohnte. Die Photos sollten diese Haltung dokumentieren, Zeugnisse werden eines unabgeschlos-



Dalat, Vietnam, 1999



Literaturtempel,
Wassermarionetten,
Hanoi 2002

senen, einen Augenblick festhaltenden Prozesses der fragenden Eindringlichkeit unter Wahrung des Ur-Erstaunens beim Anblick des Ungewohnten.

Dazu waren drei Dinge zu vermeiden:

- die touristische Perspektive,
- die exotistische Sicht
- die Reproduktion von bereits in den Gegenständen realisierten künstlichen oder künstlerischen Arrangements.

Als Tourist in einem fremden Land ist man (meist ohne es zu wissen) darauf programmiert, in der fremden Welt Wiedererkennungserlebnisse zu haben.⁸ In den Werbeprospekten, in Reiseführern, Bildbänden, und wohl auch in Filmen wurde uns ein Repertoire von Bildern vermittelt, die wir unwillkürlich in der Realität wiederzufinden suchen. Man kann aber nicht einfach sagen, daß damit ein vorgefaßtes und aus kommerziellen Gründen verfestigtes Erlebensmuster eines fremden Landes dessen eigentliches Bild verdeckt: Sind doch diese Postkarten- oder Hochglanzansichten immer auch Abbilder von Natur, von Menschen oder Gebäuden, die wirklich existieren und vielleicht sogar bis zu einem gewissen Grad Charakteristika des Landes repräsentieren. Aber sie begrenzen und lähmen von vorneherein unsere Neugierde, bringen unseren Wunsch, zu verstehen, zu einer vorzeitigen und scheinbaren Erfüllung, helfen uns zwar, Orientierungslosigkeit zu vermeiden, verhindern aber auch den Vorgang des Sich-Aussetzens, der die Vorbedingung ist für Annäherung. Die Probe auf Exempel können wir machen, wenn wir in einer Stadt wohnen, die auch „Sehenswürdigkeiten“ hat und wenn wir versuchen, uns in ihr als Touristen zu bewegen.

Der zweite nach meiner Meinung zu vermeidende Fehler ist die exotistische Sicht, die Verklärung des Fremden zur Idylle, bis hin zur Ästhetisierung der Armut als „einfaches Leben“, des Glücks in der Bedürfnislosigkeit. Man kann sie auch in Bildbänden sehr renommierter Photographen finden, und sie ist schwer zu vermeiden, weil sie sich wie ein Reflex von selber dem Blick einschreibt, wenn man „Menschen“ abbilden will. Da diese Sicht eine lange Tradition hat, die mit der Geschichte der Photographie und des Films eng verbunden ist, ist sie längst zum Element jenes professionellen Blicks geworden, der anfangs von den „Pionieren“ auf neu entdeckte Habitate gerichtet wurde und als Formierung der Perspektive des mit Aufzeichnungsgeräten bewaffneten touristischen Auges weiterlebt. Der Exotismus hatte eine gesellschaftliche

8 Dazu gehören auch solche Dinge wie die Einheitlichkeit internationaler Hotels, und unterstützend wirken natürlich Maßnahmen, die vom jeweiligen Land ergriffen werden, um die touristische „Erschließung“ zu erleichtern (was in der Regel heißt, zu verkürzen, um so schnell wie möglich eine reine Genießerhaltung zu ermöglichen).



Provinz Lao Cai,
Vietnam, 1999



Dorf bei Harrar,
Äthiopien, 1981

Funktion im 18. und 19. Jahrhundert, diente zunächst der Kompensation von Zivilisationsmüdigkeit bei den europäischen Intellektuellen und wurde dann zum zentralen Ideologem des Anspruchs auf koloniale Herrschaft.

Mit der Neigung zur Reproduktion von bereits in den Gegenständen angelegten künstlerischen Arrangements meine ich eine gewisse „Architekturisierung“ des Blicks auf die Realität. Sie findet sich zunächst in Bauten, die gewisse Blickrichtungen und Aufnahmepositionen vorzuschreiben scheinen.⁹ Dieser in gewissem Maß schon selbstreflexive Blick sucht, findet und erfasst vorgegebene Arrangements, die zwar alltags- und realitätsfern sind, aber doch als „set“ sowohl Teil der Umwelt der Einheimischen sind, als auch ein zeichenhaftes Signal an den Besucher aussenden und dabei insinuieren, sie repräsentierten so etwas wie eine Essenz eines herausgehobenen magischen Ortes.

Eine jüngst erfolgte Entwicklung in der Photo- und Videotechnik scheint gemacht, diese Ausführungen zu illustrieren. Seitdem man nicht mehr durch einen Sucher blickt beim Photographieren oder Videofilmen, sondern ein „Display“ zur Verfügung hat, blickt das Auge nicht mehr direkt, durch ein Sucherokular auf die Objekte, sondern sieht im kleinen Bildschirm bereits eine fertige Aufnahme. Die Technik präsentiert die Realität bereits in der Form der Ansichtskarte, bringt die mediale Realisierung vors Auge, hat sich von dessen Blick emanzipiert. Die gemeinsame Perspektive aus einer und derselben optischen Achse ist aufgegeben.¹⁰

Man kann mit solchen Bildern, die somit bereits bei ihrem Entstehen den späteren Zuschauer im technischen Auge haben, also nicht mehr ein Individuum, sondern ein medial zugerichtetes Publikum, auch distanziert umgehen, sie einer reproduktiven Interpretation unterziehen, weil sie – oder ihre besondere, zumeist als „künstlerisch“ geltende, photographische Realisation –in unserer kollektiven Datenbank als Ansichtskartenmotiv oder als angebliche „Tiefenansicht“, als der berühmte „Blick hinter die Oberfläche“ bereits da sind.

Diese Tabus habe ich auf meinen Reisen immer zu vermeiden versucht, ob es mir gelungen ist, kann ich nicht in jedem Fall sagen. Ich habe demgegenüber eine andere Haltung einzunehmen versucht (die Formulierung „alterna-

⁹ In Angkor Wat wird man vom örtlichen Guide beim Besuch des *Bayon* auf die Position an einer bestimmten Stelle des Tempels hingewiesen, von der aus man drei der berühmten in Stein gehauenen Gesichter auf einmal, räumlich in der Tiefe abgestuft, erfassen kann. Wer der Anreger folgt, reproduziert ein Photo, das in allen Bildbänden seit Entdeckung des berühmten Tempelkomplexes zu finden ist.

¹⁰ Vgl. meinen Aufsatz: Achsensprung. Zu einigen Veränderungen des bewaffneten Blicks, in: *Augenblick*, Nr. 39, Marburg 2007, S. 37-53.



Hanoi, 1979



Pagode Ngoc Son,
Hanoi, 1989

tiv“ verbietet sich wegen der Banalisierung, die sie in der Diskussion um den Tourismus erfahren hat), und es fällt immer noch schwer, ihre Beschreibung von Klischees freizuhalten. Natürlich suchte ich den „subjektiven“ Blick (anders als die anderen!) und entwickelte, wenn ich es reflektiert ausdrücken soll, eine spezielle Entdeckerfreude, die sich vor allem an zufälligen, vorgefundenen Arrangements von Realitätsfragmenten entzündete, an vom Genius des Zufalls geschaffenen Kollagen, die ich dann nur noch zu reproduzieren brauchte. Um auch dabei sich schnell einstellenden Klischees zu entgehen, redete ich mir ein, daß bewußt angeeignete Kenntnisse über das Land, seine Geschichte und Kultur, erworben durch Studium und persönliche Begegnungen, mir tiefere Einsichten in die Arrangements, die die Realität anbot, ermöglichen würden.

Ich hatte also eine Vision von einem Leben der meditativen Anschauung entwickelt, die sehr vage war, sich aber als Rechtfertigung und praktikierbare Grundlage einer postberuflichen Existenz anbot: ein Flaneurs-Dasein in einem Alltagsverständnis des Wortes.



Brüssel, 1986



Angkor, Kambodscha
2002

Hollywood II

Ich verlasse die politisch-historische Ebene (vorübergehend) und versuche, das Phänomen Hollywood ästhetisch zu fassen. Der beschriebene gigantische Globalisierungsprozeß *avant la lettre* könnte nämlich nicht bis heute so erfolgreich sein, würde sich in ihm nicht auch eine massenwirksame Ästhetik manifestieren. Und vielleicht ist deren Attraktivität sogar darin begründet, daß sie für ein weltweites Massenpublikum dem Medium gemäßer erscheint als künstlerische auf Originalität und Singularität ausgerichtete Gegenkonzepte. Ich meine das in dem Sinn, daß Hollywood als das „echte“, weil populäre Kino empfunden wird, und etwa der auf bürgerlichen Vorstellungen beruhende sogenannte „Autorenfilm“ eher als ein „elitäres“ Kino. Um dies zu erläutern, ist ein Blick auf die traditionelle Filmgeschichtsschreibung sinnvoll.

In der Kritik aus der Autorenfilm-Perspektive begegnet meist eine dichotomische Vorstellung, in der der Begriff „Hollywood“ wiederum eine spezielle Sinnzuweisung erfährt. Was in der Literaturwissenschaft als „hohe“ einerseits und als „triviale“ Kunst andererseits bezeichnet wurde, taucht, auf das Kino-medium übertragen, in dem Begriffspaar „Autorenfilm“ (oder „Kunstfilm“¹¹) und „Hollywoodfilm“ wieder auf. Jean R. Debrix schreibt:

Wir sehen gern ein, daß im Kino der Autor viel weniger frei ist als in der Malerei, in der Musik und vor allem in der Literatur, da er mit enormen technischen, finanziellen und kommerziellen Komplexitäten fertig werden muß. Aber die großen Cineasten entziehen sich diesen Schwierigkeiten oder ziehen sogar ihren Nutzen daraus. Wenn Chaplin *Limelight* dreht, Jean Renoir *La Carrosse d'or*, Orson Welles *Citizen Kane*, Bergman *Das Anlitz* oder Wajda *Asche und Diamant*, kann man da wirklich sagen, sie seien weniger frei als Molière, Dostojewski, Wagner oder Picasso?¹²

Solche Vorstellungen beherrschen die filmhistorische Diskussion direkt oder indirekt in einem erstaunlichen Ausmaß. Sie sind für viele Filmgeschichten das einzige oder wichtigste Koordinatensystem der entwicklungsgeschichtlichen Periodisierung. So schreiben Ulrich Gregor und Enno Patalas im Vorwort zu ihrer nach dem Krieg lange Zeit einzigen deutschen systematischen Filmgeschichte: „... nur mit der Geschichte des Films als Kunst befaßt sich

11 neuerdings, als kommerzielle Kategorie, „art house-Film“

12 Jean R. Debrix: *Les fondements de l'art cinématographique, I: Art et Réalité au cinéma*, Paris 1960, S. 12 (Fußn.). Der Vergleich soll hier eine relativ naive Übertragung des bürgerlichen Künstlerbegriffs auf den Film belegen, aber er hinkt: Ein Buch kann man ohne Verleger schreiben, ein Bild ohne Galeristen malen, einen Film drehen aber nicht, ohne künstlerische und technische Dienstleistungen in Anspruch zu nehmen, ohne die Mitwirkung einer Industrie, das heißt, nicht ohne viel Geld.

dieses Buch, mit den geglückten und nicht geglückten Versuchen, Filmkunst zu realisieren, mit den Pionierleistungen, die zur Etablierung neuer Stilformen beitrugen¹³. Filmkunst kann demnach nur *gegen* den vorherrschenden Mainstream entstehen. Läßt man sich auf diese neue Diskussion um Trivialität und Kunst ein, so ist im filmgeschichtlichen oder filmästhetischen Zusammenhang der eine Begriff („Autorenfilm“) wesentlich faßbarer als sein theoretisches Gegenstück, der „Hollywoodfilm“. Der Autorenfilm als reine Wertungskategorie bezieht sich auf eine anerkannte Hochkultur, deren ausschließlich und ausschließlich positive Bewertung über die ganze Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts hinweg fast zu einer überhistorischen Konstante geworden ist. „Autorenfilm“ ist somit ein im Grunde traditionelles Konzept, während dem Begriff „Hollywood“ eine gewisse Signifikanz zunächst nur aus der Negation erwächst: Klischeehaftigkeit, Massenkunst, industrielle Produktion, Marktorientiertheit. Alle diese Schlagworte sind von ungleicher Konsistenz und können kaum als gleichwertige Alternativkriterien zu ihrem Gegenentwurf fungieren. Sie artikulieren im Grunde antikapitalistische Ressentiments und die Angst vor dem anonymen Markt, wie sie für das 19. Jahrhundert typisch sind. Man kann im Hinblick auf ihre Verwendung in der filmwissenschaftlichen Diskussion ein Jahrhundert später darin eine Taktik sehen, sich dem Verständnis neuer Entwicklungen durch ihre Verteufelung zu entziehen. Gerade für die Einpassung des Hollywoodfilms in dieses Koordinatensystem hat die Filmwissenschaft viele und raffinierte Verfahren entwickelt.

Die einfachsten von ihnen bestehen darin, daß das Konzept des Autorenfilms auf die großen Hollywood-Regisseure übertragen wird, was auf dieser Folie unmittelbar überzeugend erscheint. Aber auch die ausgeprägtesten Persönlichkeiten unter den Hollywood-Regisseuren konnten und können ihre individuelle Kreativität nur im Rahmen des Studiosystems entfalten. Wird diese Voraussetzung ignoriert, bleibt die Basis ihrer künstlerischen Existenz ausgeblendet oder ist nur in Anekdoten über Konflikte mit den Produzenten präsent. Andere Versuche, vor allem in der amerikanischen filmhistorischen und filmwissenschaftlichen Literatur, drehen den Spieß einfach um. Sie verlagern das Wertkriterium für die künstlerische Vollkommenheit auf die sich in den Einspielergebnissen manifestierende Popularität eines Films oder Regisseurs. Sie erklären den Markt zur obersten auch ästhetischen Instanz und mythisieren den Erfolg beim Publikum zum Synonym für das Gelingen künstlerischer Kommunikation, an der – das liegt in der Logik des Ansatzes – neben dem Regis-

13 Ulrich Gregor und Enno Patalas: Geschichte des Films, Bd. 1, S. 7. Die beiden Autoren leugnen zwar nicht, daß sie sich eigentlich auch mit „außerkünstlerischen Phänomenen“ beschäftigen müßten, drücken aber deutlich genug aus, daß dies nicht zu ihren Erkenntnisinteressen gehört.

seur auch der Producer und die Werbeabteilung der Studios ihren adäquaten Anteil haben.

Wenn man dem gegenüber den Versuch macht, eine in Hollywood entwickelte „industrielle Ästhetik“ losgelöst von solchen Gegenüberstellungen zu betrachten, dann könnte sich diese vielleicht sogar als die dem Kinomedium eigentlich adäquate herausstellen, der gegenüber ihr Gegenstück (der Autorenfilm) als überkommene, aus einer Tradition des 19. Jahrhunderts stammende Vorstellung erscheint. Inwiefern dies in so verkürzter Formulierung richtig ist, bleibt fraglich: Zu viele Regisseure, auch in Hollywood, bekennen sich zu einer mit romantischen Zügen durchsetzten Künstlerschaft oder kokettieren mit ihr, und dies hat durchaus auch filmgeschichtliche Traditionslinien generiert. Ungeachtet dessen bleibt die Qualifizierung des ästhetischen Wesens mit Namen Hollywood noch immer ungeklärt. Und die Fragen, die sich eine einschlägige Medienwissenschaft zu stellen hat, sind: Wie ist der künstlerische Entstehungsprozeß im Studiosystem zu beschreiben und wo oder wer sind seine kreativen Wirkkräfte und deren Agenten? Wer oder was übt in Hollywood die Funktion des Autors aus, wo und wie entsteht im technisch-industriellen Produktionsprozeß die künstlerische Identität, die für eine ästhetische Struktur und Erscheinungsform sorgt?

In den 1980er Jahren unternommene Versuche, das Hollywood-Kino seines bei Intellektuellen traditionell schlechten Rufs zu entledigen¹⁴, waren alle durch den Rekurs auf den Begriff des Genres geprägt. Zur Brechung der Dominanz des *Auteurismus* schien das Genre einen Ansatzpunkt zu bieten, eine andere als die bürgerlich-traditionelle Instanz der Kreativität zu beschreiben. Die vor allem in Frankreich erarbeitete Theorie des Autorenkinos wurde (vor allem in Artikeln der *Cahiers du cinéma*) sogar zum Ansatzpunkt, sich mit ihren Kriterien auch Hollywoods anzunehmen. „Sie ermutigte den Versuch einer Annäherung an Hollywood-Filme, die deren institutionellen Status, ihre institutionalisierten Konventionen und das Publikum, für die sie gemacht waren, ignorierte oder ableugnete.“¹⁵ Der neue Bezugspunkt bedurfte allerdings einer Erweiterung und Neufundierung, denn seine traditionelle, in der wissenschaftlichen Diskussion vertraute Definition war eher banal: „Einfach gesagt, sind Genrefilme diejenigen kommerziellen Spielfilme, die, vermittelt der Repetition und Variation, vertraute Geschichten in vertrauten Situationen erzählen. (...) Sie waren von besonderer Bedeutung bei der Etablierung eines Kinos

14 G. Novell-Smith: Popular Culture, in: New Formations 2, 1987, T. Bennett: Popular Culture and hegemonie in Postwar-Britain, Milton Keynes, 1981 u.a. Vgl. zu dieser Passage auch meinen Aufsatz „Das Genre als auteur“ in diesem Heft.

15 Steve Neale: Genre and Hollywood, London und New York 2000, S. 11.

im populären Sinn als eine kulturelle und ökonomische Institution, vor allem in den Vereinigten Staaten.“¹⁶

Sollte also der Genre-Begriff eine Rolle bei dem Versuch spielen, das Hollywood-Kino wissenschaftlich zu nobilitieren, mußte er zu einem „wichtige(n) und produktive(n) Denkwerkzeug“¹⁷ gemacht werden. Dabei kam ziemlich schnell seine mehrdimensionale Konsistenz ins Blickfeld. Ohne eine seit den 1980er Jahren geführte Diskussion hier ausbreiten zu müssen, kann man sagen, daß das Genre ein kulturbezogenes, die einzelnen Werke, die ihm zugeordnet werden, transzendierendes Konzept darstellt, das nicht von einem Autor entworfen wird und sich in der Kooperation oder Wechselwirkung von Produzent und Publikum herausbildet. Auch dann, wenn etwa die Erkenntnis nahelegt, ein Regisseur/Autor oder ein einzelner Film hätten ein Genre sozusagen „ins Leben gerufen“ (wie man es etwa beim Gangsterfilm konstruieren könnte), so interessiert diese kreative Instanz hier eben nicht als „auteur“, sondern als erste (Person) oder erster Film, in dem das Genre sich manifestiert.

Die Genre-Diskussion, die hier als ein Ansatz vorgestellt wurde, spielt bei einer neuen Einschätzung des Hollywood-Stils jenseits von Abwertung aus Positionen der bürgerlichen Kunstauffassung heraus und jenseits der populärwissenschaftlichen Gleichsetzung von Qualität mit dem Publikumserfolg eine wichtige Rolle. Man hatte verstanden, daß neben dem bekannten Spiel der Zuordnung („ist das ein Western oder nicht“) oder den Beschreibungsversuchen einzelner Genres, denen ganze Buchreihen gewidmet sind¹⁸, die Frage von besonderer Bedeutung ist: „Was ist ein Genrefilm“. Man untersuchte die Binnenstruktur einzelner, im Studiosystem entstandener und den Genrekonventionen verpflichteter Filme und entdeckte eine narrative Struktur, die seit Henri Bazins berühmter Äußerung aus dem Jahre 1957 als „klassisch“ gilt.¹⁹ David Bordwell, Janet Staiger und Christin Thompson beschreiben sie, dabei im wesentlichen dem Selbstbild der Studios folgend, als ein Set von Regeln, die „den Anstand, die Proportionen, die formale Ausgewogenheit, den Respekt der Tradition, die Mimesis, eine nicht subjektiv ausgerichtete Handwerkskunst (self-effacing craftsmanship), und eine nüchterne Ausrichtung an der Reaktion der

16 Keith Grant: Introduction zu: Film Genre Reader, Austin 1986, S. IX.

17 Neale, a.a.O., S. 9

18 Etwa Georg Seeßlens „Grundlagen des populären Films“ oder die Reclam-Reihe „Filmgenres“, um nur deutschsprachige Beispiele zu nennen.

19 „Das amerikanische Kino ist eine klassische Kunst, aber warum bewundern wir an ihm nicht das, was am meisten bewundernswert ist: d.h. nicht nur das Talent dieses oder jenes Filmmachers, sondern den Genius des Systems.“ Bazin: La politique des auteurs, 1957, zit. nach Peter Graham: The new Wave, New York 1968, S. 20

Rezipienten“ betreffen, einen Kanon, den „Kritiker in jedem Medium als ‚klassisch‘ bezeichnen.“²⁰

In vielen dieser Versuche, die im Anschluß an diesen und ähnliche Neuinterpretationen der Studioästhetik Hollywoods entstanden sind, hat sich das alte Künstlerbild doch wieder durchgesetzt, dann nämlich, wenn der Bezugspunkt wieder das große individuelle Genie ist²¹, eine reale Versuchung, seit die Werbefachleute der Studios bemerkt haben, daß man damit europäische Zuschauer und Kritiker ansprechen kann. Adäquat wäre aber eine neue Sicht auf Hollywood erst, wenn sie von der Erkenntnis ausginge, daß es sich hier um eine Klassik ohne Klassiker handelt, und daß das „Genie“ nicht eine Künstlerpersönlichkeit ist, sondern der „Genius des Systems“²².

20 David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*. New York 1985, S. 3f.

21 Ein aktuelles Beispiel ist die Stilisierung von Stanley Kubrik zum klassischen *auteur* anlässlich seines letzten Films *Eyes Wide Shut* und seines Todes 1999.

22 Den Ausdruck von Bazin macht Thomas Schatz zum Titel eines der wichtigsten Bücher zum Genre in Hollywood: *The Genius of the system. Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, London 1989.



Hanoi, 1989



Noi Bai, Vietnam,
2006

Der Traum

Die Regeln der Filmmontage, wie sie für den Hollywood-Spielfilm entwickelt wurden und sich weltweit als dominierendes Erzählkonzept etabliert haben, würden, auf die Form dieses Vortrags angewendet, die Erwartung einer Konvergenz der beiden zunächst unabhängig scheinenden Diskurse wecken. Es kann aber sein, daß ich in diesem Fall nicht diejenige Form zum Vorbild genommen habe, die in einer Verfolgungsjagd besteht und mit der „Rettung in letzter Minute“ endet, sondern jene andere, weniger häufige, in der die Parallelisierung von Bildern und Szenen soziale Unterschiede aufzeigen will, Entgegensetzungen also vornimmt, die nicht mit der Aussicht auf eine Lösung oder Versöhnung verbunden sein müssen. Und gewiß sind es bei mir nicht die Pole „arm und reich“, die solcherart evoziert werden sollen, auch nicht: „falsch und richtig“, sondern vielleicht: „etwas Selbstverständliches und seine Infragestellung“.

Man kann als Medienwissenschaftler auf den Begriff „Flaneur“ nicht rekurrieren, ohne ihn auf die speziellen Inhalte hin zu präzisieren, die er in Walter Benjamins Buch über Baudelaire²³ erhalten hat. Der Rekurs auf diesen Text kann hier allerdings nur eklektisch sein.

Benjamin geht auf eine im 19. Jahrhundert sehr beliebte Literaturgattung ein, die er „panoramatisch“ nennt, in Anspielung auf jene Vorläufer des Kinos, die Panoramen, die es in jeder großen Stadt damals gab. Diese versuchten, in einer spektakulären Form einen umfassenden, freskohaften gemalten Gegenstand, zumeist ein Landschaftspanorama oder eine narrative Szene in der Totalen (wie z.B. eine Schlacht) zu präsentieren, wobei der technische Aufwand (ein 360 Grad-Rundbild mit Elementen der „Lebendigkeit“, produziert durch mechanisch bewegte Silhouetten oder Figuren) darüber hinwegtäuschen sollte, daß es sich um eine höchst unvollständige, eklektische Darstellung oder Reproduktion handelte.

Dasselbe gilt für eine damals beliebte Form literarischer Texte, die skizzenhaft, anekdotisch und harmlos waren. Sie hießen „Physiologien“ und erschienen zumeist gruppiert als Sammlungen von kurzen Texten. Benjamin sieht sie im Zusammenhang mit dem soeben entstehenden Zeitungs-Feuilleton „im Salongewand eines Schrifttums, das von Hause aus für den Straßenverschleiß bestimmt war“²⁴, das, im Ganzen gesehen, eine Art belletristischer Kollektiv-

23 Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, Kap. I, 2: Der Flaneur (geschrieben ca. 1938), in: Walter Benjamin Gesammelte Schriften, Band I, 2, Frankfurt am Main 1974, S. 509-690.

24 Ebd. S, 537



Provinz Ha Bac, Vietnam, 1981



Malta 2006

arbeit darstellte.

Diese literarischen Skizzen seien nun, so Benjamin, dem ähnlich, was der Flaneur, „der auf dem Asphalt botanisieren geht“²⁵, mit seinem Blick erfasst, aber in der Regel nicht aufschreibt. Wenn es solche Flaneurs heute noch gäbe, wären sie vielleicht mit einer digitalen Photo- oder Videokamera unterwegs. Daß die Flaneurs des 19. Jahrhunderts keinen Notizblock dabei hatten, würde sie auch deshalb von ihren modernen Nachfahren unterscheiden, weil der Schreibstift niemals jene mechanische Reproduktion erlaubte, von der sie vielleicht schon damals geträumt haben: das geschwinde Erfassen, ohne die Notwendigkeit und Versuchung der mentalen Verarbeitung, das Erschließen des Inneren durch das Erfassen, die mechanische Abbildung des Äußeren, das berühmte „Ertappen des Lebens auf frischer Tat“, wie es Filmpioniere der 1910er Jahre (Feuillade, Vertov) gefordert hatten. Damals wie heute dürfte sich der Flaneur als einen Menschenkenner sehen, dessen distanzierter Blick die umgebende Realität zwar kadriert, aber nicht aufzeichnet, bzw. dessen Aufzeichnungen die Flüchtigkeit der Amateurvideographie aufweisen und weder einen Anspruch auf Nachprüfbarkeit erheben noch diese erlauben.

In dieser prinzipiellen Folgenlosigkeit, in diesem Verbot der klassischen Interpretation, Texterschließung besteht die Besonderheit der panoramatischen Literatur, ihre Autoren sind keine Künstler, sondern vom Künstlertum träumende Individuen. Benjamin sieht sie als verkappte Detektive²⁶, die zwar voraussetzen, daß jeder Mensch ein Täter ist, deren Thema jedoch der Großstadt-Dschungel ist, das Milieu also und seine Faszination. Nicht der einzelne Täter oder die Aufklärung einer einzelnen Tat interessiert den Flaneur, sondern die Bewegungsfigur des Auftauchens und Verschwindens in der Masse, welche er selbst, sei es als Täter oder als Verfolger, immer wieder exekutiert.

Für die Reflexion meiner eigenen potentiellen Flaneurs-Existenz interessiert mich am Ansatz von Benjamin, daß er eine eklektische, spontane Form der Welt-Aneignung beschreibt, die nicht auf gedankliche Überprüfung aus ist, sondern vielmehr die Form des privaten Müßiggangs annimmt²⁷. Müßig geht er [der Flaneur] nicht als Asozialer, sondern „als Persönlichkeit; so protestiert er gegen die Arbeitsteilung, die die Leute zu Spezialisten macht“²⁸.

25 Ebd. S. 528

26 Ebd. S. 543f.

27 „Im Flaneur, so könnte man sagen, kehrt der Müßiggänger wieder, wie ihn sich Sokrates als Gesprächspartner auf dem athenischen Markt aufpas. Nur gibt es keinen Sokrates mehr und so bleibt er unangesprochen. Und auch die Sklavenarbeit hat aufgehört, die ihm seinen Müßiggang garantiert“. Walter Benjamin: Zentralpark, in: Gesammelte Schriften Band I,2, S. 685.

28 Benjamin: Der Flaneur, a.a.O. S. 556



Austin, Texas 1993



Tam Da, Vietnam
2003

Im Lichte dieser Beobachtungen merke ich, daß meine kleine private Vision von einer beschaulichen kontemplativen Existenz inzwischen etwas antiquiertes hat. Nicht nur gibt es kaum mehr jene Passagen, die im 19. Jahrhundert entstanden sind und die Benjamin als Voraussetzung der Flaneurs-Existenz sah, weil sie in spezifischer Form eine Verknüpfung von Straße und Innenraum waren – unsere heutigen Passagen sind entweder restaurierte Touristen-Attraktionen oder konsumfördernde Warenstraßen mit Anhäufungen von Konsumangeboten. Ein distanzierendes Schlendern ist in ihnen nicht intendiert, eher die spontan zugreifende Bereicherung mit Luxusgütern das Ziel. Flaniert wird heute im Kaufhaus, jener „Verfallsform“²⁹ der Passage oder in der Fußgängerzone, und der Flaneur ist zum Kunden geworden, zum Detektiv auf der Suche nach der billigsten Ware. Er wird nur noch ganz selten seinen Auftritt als „König Kunde“ haben. Und es ist fraglich, ob die in solcher Umgebung möglichen und vorgegebenen Abenteuer aus Rabattangeboten und Kombinationskäufen noch eine beschauliche Haltung erlauben.

Damals verschwand der Flaneur in der Menge und seine Situation war, so Benjamin, mit der der Ware zu vergleichen. Diese Besonderheit war ihm nicht bewußt. Sie wirkt aber darum nicht weniger auf ihn. „Sie durchdringt ihn beseligend wie ein Rauschgift, das ihn für viele Demütigungen entschädigen kann. Der Rausch, dem sich der Flanierende überläßt, ist der der vom Strom der Kunden umbrauten Ware.“³⁰

Solche Räusche sind heute lächerlich geworden. Das anonyme und zugleich auf die eigene Subjektivität bedachte Sich-Preisgeben, Untertauchen, und das Sich-wieder-Herausheben, zu einer Ein-Personen-Elite zugehörig Fühlen – sind alle diese Anwandlungen nur noch nostalgische Reminiszenzen? Ist die Schaulust nur noch als Kauflust ein geachteter Genuß?

Je mehr die restringierte Seinsweise dem Menschen als von der Produktionsordnung über ihn verhängte zum Bewußtsein kommt, „desto mehr durchdringt ihn der Frosthauch der Warenwirtschaft“³¹. Es liegt für mich nahe, daraus zu verallgemeinern, daß es in unserer Zeit faktisch unmöglich geworden ist, einen Lebensgenuß in der Gesellschaft zu finden. Es gelingt allenfalls durch Selbsthypnose. Und die Alternative, einen Genuß an der Gesellschaft zu finden, die dem Flaneur offenstand, will und kann heute kaum noch, oder nur unter großen Skrupeln, gelingen.

29 Ebd. S. 557

30 Ebd. S. 558

31 Ebd. S. 561



El Paso, USA, 1993



New York, WTC,
1993

Hollywood III

Es ist bekannt, daß gleich nach dem 11. September 2001 Beamte der US-Regierung und Agenten der Geheimdienste in die Studios nach Hollywood strömten, um alte und neue Drehbücher nach Hinweisen darauf durchzusehen, welche Anregungen für die Szenarios neuer Anschläge richtige Terroristen sich dort vielleicht holen könnten. Gleichzeitig zog Hollywood mehrere fertige oder in Arbeit befindliche Katastrophenfilme zurück – zu sehr ähnelten ihre Plots dem, was nun plötzlich Wirklichkeit geworden war. Es war etwas geschehen, was noch viel schlimmer war als der Tod der knapp 3000 Opfer in New York und Washington. Eine Bedrohung von unerhörter Dimension hatte zugeschlagen, so anonym und global, daß man sie (wenn man nicht George W. Bush heißt) ernsthaft wohl kaum auf das Wirken einer Person, etwa auf Bin Laden zurückführen kann. Ich bringe eine inzwischen in vielen Veröffentlichungen detailliert belegte Auffassung auf den Punkt, wenn ich es so ausdrücke: Der Haß, der in der Welt ist seit dem Aufstieg der USA zur absoluten Großmacht, hatte am 11. September 2001 strategisch gehandelt, die Verzweiflung hatte sich eine Logistik zugelegt. Wie gut dieser neue Gegner seinen Feind kennt, das beweisen sowohl die Ziele als auch der Ablauf der Anschläge. Dazu nur zwei Denkansätze:

Keine außerwestliche Kultur kennt Türme vom Typ „Wolkenkratzer“, also in die Höhe gebaute, für den fußgängerischen Zugang nicht mehr geeignete Wohn- und Arbeitszellen. Der Turm von Babylon, wenn es ihn denn je gab, hatte, als Allegorie, die abschreckende Funktion eines Symbols oder Mahnmals einer allgemeinen Verwirrung, der außer Kontrolle geratenen menschlichen Hybris. Bauten wie etwa das WTC, das nicht zufällig so hieß, sind, laut Manfred Schneider, architektonische Zeichen, die es als Verschmelzung von Turm und Nutzarchitektur erst in der Neuzeit gibt, als Besonderheit der jüdisch-christlichen Kultur.³² Das Erhabene ist jetzt das Hohe, die Überwältigung der Sinne, oder, nach Kant, die Überforderung des Erkenntnisvermögens.³³ An den Wolkenkratzern ist die Sicherheit, die *firmitas* der Konstruk-

32 Die Antike kannte auch keine Werteorientierung in vertikaler Richtung: Bei uns übliche Kriterien wie etwa „hoch-niedrig“ für die Klassifizierung von Kunst oder „oben-unten“ für die soziale Schichteneinteilung waren unbekannt. Diese Kriterien dienen nicht zur Benennung oder Codierung von Niveaudifferenzen. In den folgenden Sätzen referiere ich Aussagen aus: Manfred Schneider: Das Pathos der Türme, in: *Transkriptionen*, Newsletter des kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs „Medien und kulturelle Kommunikation“, Nr. 2, Köln, Juli 2003, S. 10ff.

33 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, in: Werke hrg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 8, S. 357. Der Begriff des Erhabenen impliziert das optisch Ungeheure, ist daher das Gegenteil des Sublimen, das „sich in der Ebene ereignet“ (Schneider, S. 11).

tion³⁴ nicht mehr sichtbar, wie es bei den antiken Tempeln, aber auch bei den Schlössern, Burgen und Kathedralen noch der Fall war. Bei den kapitalistischen Turmbauten erhält unser Auge keine überzeugende Nachricht mehr von ihrer Stabilität – wir müssen an sie glauben. Es ist übrigens ein Irrtum, zu meinen, Wolkenkratzer würden aus ökonomischen Gründen so hoch gebaut: Es gibt kaum eine größere Fehlinvestition als diese Art von Bauten, ab einer gewissen Höhe sind die Stockwerke nicht mehr dazu geeignet, einen Gewinn aus der Investition zu ziehen, weil sie einen überaus großen Teil ihres Volumens „zur schieren Sicherung ihrer Großartigkeit“ verbrauchen. „Wolkenkratzer sind also vor allem kulturelle, technische, ökonomische Pathoszeichen“, und auch die Türme des WTC waren „Beispiele für die ins Optische übertragene Selbstüberzeugung des westlichen Liberalismus“³⁵. Sie anzugreifen und zu zerstören ist also ein zutiefst symbolischer Akt, ganz anders als der Anschlag auf das Pentagon, der dem direkten militärischen Gegner galt.

Aber nicht nur der Gegenstand der terroristischen Zerstörung, sondern auch ihr Ablauf muß in einem kulturellen Zusammenhang gesehen werden. Wie bereits einleitend erwähnt, hatte der Anschlag auf das WTC, untersucht man seinen Ablauf, seine *story*, auffallende Ähnlichkeit mit Filmplots, wie sie in Hollywood seit spätestens den 30er Jahren mit immer größerer technischer Perfektion realisiert werden, und zwar im Genre des Katastrophenfilms. Filmhistoriker haben sogar konkrete Filme benannt, aus denen die Terroristen eine direkte Handlungsanleitung entnehmen konnten. Das Genre des Katastrophenfilms hat ebenfalls keine Entsprechung in irgendeiner anderen nationalen Kinematographie (abgesehen von Remakes und Nachahmungen³⁶) und ist somit nicht Teil der authentischen Phantasie anderer Kulturen. In den USA hatte Hollywood im *science fiction*-Genre und im Katastrophenfilm das Unvorstellbare schon lange in den kollektiven Bilderspeicher eingespeist. Und „in gewisser Weise“, schreibt Slavoj Zizek, erhielt und erlebte Amerika am 11. September 2001 „etwas, worüber es schon seit langem phantasierte“³⁷. Ein weltweiter Konflikt explodierte in Manhattan, und zwar in Hollywood-Manier. Wim Wenders schreibt in seinem Tagebuchnotizen aus dem Herbst 2001, „daß man sich des Gedankens nicht erwehren kann, / daß wer auch immer das heute

34 *firmitas* ist ein Ausdruck von Vitruvius Pollio Vgl. Vitruv: Zehn Bücher über Architektur (ersch. ca. 25 v. Chr.), Hrsg. und übersetzt von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1976, S. 44.

35 Schneider, a.a.O. S. 11f.

36 Japan ist, aus hier zu weit führenden Gründen, ein Ausnahmefall.

37 Slavoj Zizek: *Welcome in the Desert of the Real. Five Essays on 11 Sept. and Related Dates*, London, New York 2002, S. 16

geplant hat, / oft ins Kino gegangen sein muß, / das ist bitter.“³⁸ Damit meine ich, daß der 11. September eine pseudo-kathartische Wirkung insofern hatte, als gewissermaßen die Hollywood-sche *Rettung in letzter Minute*, das erfolgreiche Eingreifen des beherzten Helden ausblieb. Er konnte von der Bevölkerung nicht anders denn als Filmriß erlebt werden. Das war für viele die eigentliche gefühlte Katastrophe. Präsident Bush hat versucht, in die Genrekonvention dieser Figur zu schlüpfen, und so konnte seine Reaktion³⁹ einem begrenzten, von Genrekonventionen durchsetzten politischen Bewußtsein als konsequent erscheinen.

Bush versprach, um es auf dieser Ebene auszudrücken, sich und den Amerikanern ein Sequel, da ein Remake ja wohl nicht möglich war. Seine Strategie läßt sich in den Worten eines Sheriffs in einem Western ausdrücken: „Wir werden ihn kriegen“, und so hat er es auch gesagt. Der Showdown sei nur verschoben, und die Überzeugung, daß er kommen und siegreich sein wird, nährt sich sowohl beim Präsidenten als auch bei seinen Anhängern aus dem fiktional-strukturellen Zusammenhang der Genreästhetik. Seitdem müssen seiner irrsinnigen Inszenierung ein paar Länder und ein paar Völker als Statisten dienen – mit erheblichen menschlichen, sozialen und geopolitischen Kollateralschäden, die in ihren zerstörerischen Dimensionen die „Urkatastrophe“ des 11. September weit hinter sich ließen und lassen.

Und so ist sein folgenreiches Scheitern auch ein Versagen des Denkens in Hollywood-Genrekategorien, denn diesmal waren die Bilder „eindeutig zu weit gegangen. Die echten Katastrophenbilder hatten die gefälschten übertroffen / und weit hinter sich gelassen.“⁴⁰ Hollywood'sche Plotkonstruktionen sind keine „Metaphern“ mehr oder ein Jargon zur Verschleierung einer interessengerichteten Großmachtspolitik, sondern bilden eine Einheit, für deren

38 Back in the US of A. In: Wim Wenders: A Sense of Place, Texte und Interviews, hrg. von Daniel Brinkmann, Verlag der Autoren, Frankfurt 2005, S. 217. Dort heißt es auch:

„Kriegsbilder.

Horrorbilder.

Bloß: Hat man sie vielleicht alle schon gesehen?!

Das Komplott einer ‚bösen Macht‘

gegen Tausende unschuldiger Menschen:

James Bond handelt davon.

Und hundert andere, ähnliche Filme.

Der Präsident hing schon hinten aus dem Jumbojet raus...

Wolkenkratzer kippten um,

riesige Explosionen erschütterten die Welt.

Atombomben hingen über Städten, über Fußballstadien...“ (S. 216)

39 Bush schien zunächst völlig überfordert und tauchte ab. Erst als er feststellte, daß das Ereignis für seine lange gehegten Absichten ein Glücksfall war, verhielt er sich „genregemäß“.

40 Wenders, S. 227

Glaubwürdigkeit Zehntausende von Filmen seit hundert Jahren die Grundlage geschaffen haben.

Ich will nicht behaupten, daß Hollywood'sche Handlungsmuster die gesamte Politik der gegenwärtigen oder vergangener Administrationen bestimmen. Besser – und immer noch nicht differenziert genug – wäre es, zu sagen, daß ihre vordergründige Befolgung ideal dazu geeignet ist, andere, weniger präsentable politische Ziele zu maskieren. Wir wissen, daß der Einfall in Afghanistan, der Überfall auf den Irak nicht durch den 11. September ausgelöst worden sind. Vielmehr haben die Terrorakte nur „Attacken“ erleichtert, ermöglicht, zur Akzeptanz verholfen, die längst vorgeplant und vorbereitet waren.⁴¹ Sie passierten außerdem in einem Moment, in dem jetzt auch öffentlich über ein Recht der USA, überall auf der Welt militärisch einzugreifen, verhandelt wird, das in der politischen Klasse der USA seit langem gefordert und dessen hartnäckigste Propagandisten des gegenwärtigen Präsidenten einzige Berater sind.⁴² Seine Maxime lautet: Fortan soll das kapitalistische Weltsystem durch amerikanische Kriege reguliert werden.

Diese „kulturelle“ Fundierung des neuen Imperialismus wird auch auf der anderen Seite erkannt. Der Islam habe nichts gegen die ökonomische Globalisierung, so argumentiert ein arabischer Intellektueller, Samir Amin, sehr wohl aber etwas gegen die „kulturelle Globalisierung“⁴³. Man mag die politische Weisheit dieser Aussage anzweifeln, sie deutet aber einmal mehr darauf hin, eine wie große Rolle kulturelle Strategien in der unentwirrbaren Gigantomachie der internationalen Politik spielen, und zwar nicht im Sinne des primitiven Bildes vom *Clash of Civilizations* (Huntington)⁴⁴. Weitgehend unbeachtet

41 Vgl. Bob Woodward: *Plan of Attack*, London 2004 und viele andere Bücher und Berichte.

42 Edward W. Said hebt den kulturellen Hintergrund des seit einem Jahrhundert offenen Weltmachtstrebens der USA hervor, die „Kontinuität des ideologischen Programms, Herrschaft kulturell zu konsolidieren und zu rechtfertigen, ein Programm, das vom Westen seit dem 19. Jahrhundert und früher verfolgt worden ist.“ Die aktuellste Phase dieser Entwicklung ist nunmehr die monopolare Überlegenheit der USA auf fast allen Gebieten. *Nine eleven* kann auch als das erste Ereignis interpretiert werden, das diesen Anspruch symbolisch und vor den Augen der Weltöffentlichkeit in Frage gestellt hat. Edward W. Said: *Culture and Imperialism*, New York 1993, deutsche Ausgabe: *Kultur und Imperialismus*, Frankfurt 1994, S. 379.

43 *Le Monde*, 14.12.2001 Supplement

44 Samuel P. Huntington: *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York 1996. Huntingtons Buch hat die Diskussion mehrere Jahre beherrscht und viele Theorien von der Unvereinbarkeit der Kulturen, vor allem des Islam und des Christentums als tiefere Ursache der gegenwärtigen globalen Auseinandersetzungen sind in seinem Gefolge formuliert worden. Dazu schreibt Gérard Chaliand: „Es handelt sich nicht um einen *Clash of Civilizations*. Dieser Schock hat schon im 19. Jahrhundert stattgefunden mit dem Einfall der europäischen Imperialisten in die afro-asiatische Welt. Es gibt keinen Konflikt mit der islamischen Welt. Es handelt sich um ultraminoritäre radikale Fraktionen von Islamisten, deren Fähigkeit, Schaden

von der Öffentlichkeit führen die USA schon seit Jahrzehnten einen erbitterten Kampf um die Privilegien, die sie bei der Verbreitung ihrer ‚kulturellen Güter‘ mit dem Aufstieg Hollywoods erobert haben. Neuere Versuche, etwa der UNESCO, einen gewissen kulturellen Pluralismus durch internationale Konventionen aufrecht zu erhalten, werden von den USA konsequent bekämpft, sowohl auf UNO-Ebene, als auch durch massenweise geschlossene bilaterale Vereinbarungen mit einzelnen schwachen Staaten. Diesen werden praktisch kaum relevante Erleichterungen beim Export von eigenen Produkten gewährt, wenn sie die ‚freie‘ Entfaltung des Imports von Kulturgütern (derzeit nicht so sehr Filme als Fernsehsendungen und Neue Medien) erlauben. Werkzeug solcher politischer Erpressungen ist die Motion Picture Association of America (MPAA), ein Zusammenschluß der wichtigsten Hollywood-Studios, dessen 2004 ins Amt gekommener Präsident Dan Glickman, zuvor Staatssekretär im Landwirtschaftsministerium unter Clinton, seine Mission kennt und auch offen formuliert: „Die kulturelle Pluralität darf nicht zu einer Entschuldigung werden, um neue Barrieren zu schaffen“. Und es ist dieser Lobby gelungen, die UNESCO-Konvention so auszudünnen, daß sie schließlich 2005 in einer Form verabschiedet wurde, die kaum mehr den ursprünglichen Zielen dient.⁴⁵

Hollywood – so mein letzter Beschreibungsversuch eines künstlerisch-geistig-politischen Syndroms – erzeugt weltweit Geisteshaltungen und Denkweisen, die in den USA unter den Bedingungen relativen Reichtums eine Tendenz zu einem regredierenden und auf die private Sphäre und öffentliche Konsumwelt beschränkten Bewußtsein fördert. „Wir haben uns zurückgezogen, um in unseren Werbespots zu leben“, schreibt der amerikanische Schriftsteller Christopher Isherwood:⁴⁶ Die Übertragung von aus Hollywood kommenden Plots auf das politische Leben ist denen, die die wirkliche Macht in Händen halten, extrem nützlich. Deswegen muß ein US-Präsident die genrekonventionell verinnerlichten Heldenposen zumindest simulieren können. Manche haben es als Beruf gelernt... George W. Bush ist ein Naturtalent, er ist so. Arnold Schwarzenegger ist in den Wahlkampf um den Gouverneursposten von Kalifornien bewußt ohne jegliches politische Programm gezogen. Er werde den Schweinestall, den sein Vorgänger angerichtet habe, ausmisten, war seine am häufigsten geäußerte Absichtserklärung. „Ich habe hundert Mal in meinen Filmen das Unmögliche erreicht, warum soll ich das in diesem Job

anzurichten, furchtbar ist, die aber, entgegen ihrer Selbsteinschätzung, nur eine sehr bescheidene historische Zukunft haben.“ – „Der Terrorismus ist der Preis, den der Westen, und besonders die USA, für ihre Hegemonie bezahlen.“ in: *Le Monde*, 18. September 2001.

⁴⁵ Vgl. *Le Monde*, 23. Dezember 2004

⁴⁶ zit. bei Zizeck, S. 14

nicht schaffen?“⁴⁷ Während der Wahlkampagne wurde der Kandidat strikt von der Öffentlichkeit abgeschirmt, diese durfte ihn nur in Talkshows der nationalen Kanäle sehen. Alle Mitglieder seiner Wahlkampf-Crew mußten einen „Vertrauens-Vertrag“ (Confidential Contract) unterschreiben, der es ihnen unter Androhung von abstrus hohen Geldstrafen verbot, auch nur die geringste unkontrollierte Information über den Kandidaten nach außen dringen zu lassen. Die Kalifornier sollten nicht Schwarzenegger wählen, sondern den *Terminator*,⁴⁸ was sie ja dann auch getan haben.

Daß das Umgekehrte, die Rückübertragung von *nine eleven* ins Kino, irgendwann versucht werden würde, war wohl unausweichlich. Zu groß war der Druck eines erhofften Publikumserfolges und kein Geringerer als Oliver Stone hat sich der Herausforderung gestellt, und zwar vielleicht auf die einzig erträgliche Weise: *World Trade Center* (2006) ist ein Film, der versucht, antispektakulär und antiheroisch zu sein, obwohl er die Geschichte zweier Feuerwehrleute erzählt, die nach normalen Maßstäben als Helden gelten müßten. Stones Strategie, dies zu erreichen, ist die konsequente Individualisierung der Handlung und der subjektive Blickwinkel seiner Bilder, was eine verengte Darstellung unter Ausschaltung jeglicher globaler Perspektive zur Folge hat. Stone hat versucht, die wahre Geschichte zweier geretteter Feuerwehrleute als Memorial für alle Opfer zu gestalten, aber es erschien ihm „ein wenig kühn, eine globale Sicht zu versuchen auf das, was sich da ereignet hat“. In der Tatsache, daß die beiden inmitten der Trümmer überlebt haben (ein durchaus für die reale story untypisches, ja ihr zuwiderlaufendes Schicksal), sah Stone eine „unglaubliche Metapher“. Die beiden hätten uns etwas zu sagen, und zwar: „Ihr Glaube und ihr Sinn für Heirat und Familie sind sehr stark“.⁴⁹ Stone versteht, alles in allem genommen, seine Vision der Katastrophe mit einem happy end auf der familiären Ebene, ein Verfahren, das Hollywood-konformer nicht sein könnte. Und doch ist er an ihrer Inkompatibilität gescheitert: Das Publikum hat die Unfähigkeit der Genremechanismen angesichts dieses Ereignisses und das falsche Pathos des Versuchs, sie trotzdem anzuwenden, durchschaut, Stones Film war in den USA ein Flop. Es ist aber nicht zu erwarten, daß dieser Scharfsinn, diese Sensibilität sich ausbreiten oder gar lange andauern wird.

47 *Le Monde*, 6. Februar 2007

48 Daß der *Terminator* inzwischen ein ökologisches Bewußtsein entwickelt hat, ist sicher verdienstvoll, muß aber unter dem Gesichtspunkt gesehen werden, daß Denkweisen, wie sie von Bush oder Cheney repräsentiert werden, inzwischen nicht mehr mehrheitsfähig sind. Was er als zweiter Hollywood-Schauspieler im Weißen Haus machen würde, ist nicht vorhersehbar.

49 Zitate von Oliver Stone aus *Le Monde* 20. September 2006

Pflicht und Versuchung

Der Medienwissenschaftler nimmt solche sich eröffnenden Abgründe mit gemischten Gefühlen zur Kenntnis. Manchmal überlegt er, wer sein gesellschaftlicher Auftraggeber ist. Sicher nicht die Herren Koch oder Cordts in Wiesbaden, nicht irgendwelche zuständigen Minister oder Präsidenten überhaupt. Trotzdem sind wir anscheinend in einer Art vorauseilendem Gehorsam bereit, auf bestimmte Fragestellungen weniger einzugehen, als es nötig wäre, was den erwähnten Personen und Instanzen gewiß recht ist. Würde man für eine Medienwissenschaft, die sich als kritische verstehen wollte, gesellschaftlich nützliche Erkenntnisziele aus den hier vorgestellten Gedanken ableiten wollen, so müßte sie Hollywood zu ihrem wichtigsten, ja einzigen Gegenstand erklären, aus dem einfachen Grund, weil seine verheerende Rolle in der neueren Geschichte der Menschheit, sein Einfluß auf die kulturelle Ökonomie menschlicher Selbstbildnisse, auf Ideale und Trugbilder in vielen Ländern und Völkern Not und Tod zur Folge hat. Sie müßte es zu ihrem wissenschaftlichen Auftrag erklären, die Köpfe und Geister zu entkolonisieren – durch Rat (bei der Ausbildung von Medienarbeitern), Tat (bei der Anleitung zum praktischen Arbeiten), und vor allem durch Aufklärung (bei der Behandlung und Interpretation ihrer Gegenstände, der Medientexte).

Aber wie wären derlei Absichten in den Studienbetrieb einzuführen, zumal in seiner degenerierten modularisierten Form, die wie geschaffen scheint, ihnen den Garaus zu machen? Und ich frage, aus der eigenen Erfahrung schöpfend, weiter:

Wo bliebe dann meine Freude am modernen französischen Film, an der Tiefgründigkeit der einfachen Geschichten von Eric Rohmer, an den geistigen Achterbahnfahrten, auf die man in den Filmen von Jacques Rivette geschickt wird?

Was ist mit dem intellektuellen Vergnügen an der Screwball-Comedy, an den großen melodramatischen Schinken wie Gone With the Wind mit seiner heiklen Firmität, seinen genialen Ungleichgewichtigkeiten der Zutaten und seiner generischen Fragmentierung?

Wohin mit meiner Begeisterung für Schauspieler, Regisseure, Kameraleute, die einen persönlichen, differenzierten Stil entwickelt haben und viele Filme damit prägen, deren Inhalte, Botschaften und Tendenzen, ohne die Aura dieses Ästhetischen betrachtet, oft banal, kryptisch, harmlos oder reaktionär sind?

Die Aufzählung, beliebig erweiterbar, soll nicht der Untermauerung von so etwas wie dem klassischen Gegensatz zwischen Pflicht und Neigung dienen, sondern zu einem anderen Gedankengang überleiten, der diesen Widerspruch



Sa Pa, Vietnam 2005



Sana'a, Jemen 2007

natürlich auch nicht auflösen kann. Denn dies ist, ebenso wie die Klassifizierung des Kinos in eine Dualität von ernsthaft, tief, differenziert auf der einen und kommerziell, massenorientiert und seicht auf der anderen Seite, eigentlich nicht verhandelbar, weil von der Realität vorgegeben. Die Frage ist, wie man damit umgeht.

Medienwissenschaft hat es, statistisch gesehen, zu 90 bis 95 % mit sogenannten „trivialen Massenprodukten“ zu tun. Aber so etwas ist geeignet, differenzierende Intellektuelle zu stören, weil in diesen Filmen unter der glatten Oberfläche kaum im wörtliche Sinn tiefsinnige Erkenntnisse ausgegraben werden können. Die Literaturwissenschaftler (von denen ich auch einer bin) haben es besser, weil das Ausgrenzen der Massensliteratur ihren Korpus nur unwesentlich einschränkt. Die in den 1970er Jahren geführte „Trivialliteraturdebatte“ hat aber gezeigt, daß man diese Ausgrenzung nicht ohne Verluste vornehmen kann.

War es damals der „Oberlehrer“ der die karikierende Zielscheibe für die Kritik am Ausgrenzen von massenhafter und trivialer Literatur hergeben mußte, die eine soziale oder soziologische Auswertung des Literarischen forderte, als notwendige Ergänzung zur sich als Mainstream-Literaturgeschichte etablierten ästhetischen Betrachtungsweise, so bin ich versucht zu sagen, daß die entsprechende Figur in der Medienwissenschaft vielleicht der Flaneur ist. Ich habe es an mir selbst festgestellt, eine wie große Versuchung darin besteht, Medienwissenschaft (Filmgeschichte, Filmanalyse) nach der Art des Flanierens zu betreiben. Die Gegenstände (Filme, Regisseure) erschienen mir in Momenten der Selbsthinterfragung oft wie Exponate in Schaufenstern⁵⁰, bei deren freier Auswahl ich mir jegliche Vorschriften verbitte. Trotzdem weiß ich natürlich, daß das Angebot nicht individuell auf mich abgestellt ist, sondern sich in ihm eine unreflektierte Gemeinschaft von Eingeweihten manifestiert, die einander verstehen und bestärken, einen Diskurs pflegen, der dem Selbstverständnis eher dient als der Aufklärung über massenhaft produzierte und verbreitete Kulturprodukte.

Die flanierenden Wissenschaftler praktizieren eine bis zu einem gewissen Grad zufällige, fast zerstreute Hinwendung zu Gegenständen, die ihrerseits ein nur gebrochenes Beziehungsgeflecht zur Realität repräsentieren. Sie schaffen eine Meta-Ebene der Verständigkeit, von Konventionen, die sich in sich selbst genügen und letztlich, undiplomatisch ausgedrückt, oft nichts weiter sind als

⁵⁰ Ich meine dies angesichts von Auslagen in Buchhandlungs-Schaufenstern oder Buchmessen-Ständen wörtlich. Mehr als sonst versuchen die in Filmbüchern enthaltenen wissenschaftlichen Forschungsergebnisse, nun zur Ware geworden, sich durch Namen und Bilder anzubiedern.



Addis Abeba,
Äthiopien, 1981



Austin, Texas, 1993

eine Fortsetzung der public relations der Filmproduzenten formuliert allerdings in einem elaborierten Stil.

Was wäre die oder eine Alternative? Da es in unserer liberal-libertären Gesellschaft keinen verbindlichen geistigen Auftraggeber für die Wissenschaft gibt – was hier keineswegs kritisiert werden soll –, müssen wir uns selbst diesen Auftraggeber generieren. Da böte sich einiges an:

Ist es das in die Kinos strömende oder vor dem Fernseher sitzende Publikum, das eine „Aufklärung“ in einem pädagogischen Sinn gar nicht wünscht? In „seinem“ Interesse zu sprechen, geben auch die großen Publikumszeitschriften vor, die einen bestimmten Jargon entwickelt haben (übrigens in Zusammenarbeit mit den Werbeagenturen der Verleiher), um jeden neuen Film nach einem zielgruppengerechten Kriterienkatalog als struktives Konsumobjekt zu beschreiben.⁵¹ In „seinem“ Interesse zu handeln, könnte aber auch heißen, diesen Zusammenhang offenzulegen und die Unfreiheit, die in ihm und durch es praktisch Raum greift, zu beschreiben. Dies würde das Aufbrechen eines sehr komplexen und interessendominierten Syndroms bedeuten, einen Vorgang, bei dem das Publikum, das aufzuklärende Objekt, mit seinen eigentlichen und anerzogenen Bedürfnissen im kritischen Kontext erscheinen müßte. Wie pädagogische Versuche in den 1970er Jahren, in der Schule die eigentliche Lektüre der Jugendlichen (Comics, Romanhefte, Fernsehserien) zum Gegenstand des Unterrichts zu machen, würde man auch hier auf erhebliche Widerstände stoßen.

Oder könnte eine geistige und gesellschaftliche Verantwortung tragende Community zu einem solchen Auftraggeber erklärt werden, der erst erdacht, oder eingebildet oder simuliert, notfalls sogar organisiert werden müßte, und vielleicht den Kontakt zu gesellschaftlichen Kräften oder Verbänden suchte? Auch einer solchen Orientierung stehen viele Widerstände und Hindernisse entgegen: allen voran die Konkurrenzsituation, in die immer mehr Wissenschaften und Wissenschaftler gedrängt werden. Dann auf der politischen Ebene eine Funktionszuschreibung für die Universitäten und Fachhochschulen, die solcherart Engagement durch rigide Vorschriften ausschließt.

Eine „panoramatische“ Medienwissenschaft scheint in solcher Situation nahe zu liegen. Mir selbst, muß ich gestehen, hat sich ein für mich erwünschter allgemeingesellschaftlicher Auftraggeber bislang nur in der Erscheinungsform

51 Dabei wird sehr wohl auch differenziert vorgegangen. „Ein ebenso abgründiges wie betörendes Melodram mit schrillum Humor, Figuren und Farben. Schonungslos, provokativ, sinnlich, verstörend. Einfach schön.“ Ein solcher Text (beliebig der alltäglichen Kinowerbung entnommen) hat, auf verschiedene Rezipientengruppen spezifiziert, genau dieselbe Funktion wie die Ankündigung eines „neuen Spielberg“ oder des x-ten Sequels eines Blockbuster-Actionfilms.



Ha Dong, Vietnam,
2006



Marburg 2005

eines latenten, periodisch störend aufsteigenden schlechten Gewissens manifestiert. Dann stelle ich mir die Frage, mit welchem Latein ich eigentlich am Ende bin beim Versuch der nutzbringenden Analyse von medialen Erscheinungen wie diesem Fernsehkanal, dessen gesamtes Programm aus einem einzigen Satz besteht: „Bitte rufen Sie an!“. Oder wie nähere ich mich wissenschaftlich jenen Filmen, die selbst- und gewaltverliebt Kino- und andere Konventionen aggressiv außer Kraft setzen, eine Botschaft unter die Haut plazieren, ihr Ziel der Skrupel-Losigkeit unter einem überschäumenden selbstreflektorischem Nebelsturm verbergen und geradezu dafür prädestiniert sind, von einer panoramatischen Medienkritik und -wissenschaft nobilitiert zu werden, die so einen leisen, inneren Verdacht zum Schweigen bringen kann, den nämlich der Harmlosigkeit?

Das Flaneurstum brauchen wir, weil wir seinen Trost brauchen, um bei Trost zu bleiben.



Tay Phuong Pagode,
Vietnam 1998



Sana's, Jemen 2007

Das Genre als *auteur*

Überlegungen zu einer Ästhetik des Hollywood-Studiofilms

In Hollywood-Filmen ist häufig von Hollywood die Rede. Es gibt die verschiedensten Formen der „Behandlung“ dieses Themas. Entweder die Handlung spielt in Hollywood und die auftretenden Figuren sind im Filmgeschäft tätig, oder es werden einzelne Genres parodiert. Dies geschieht meist in Komödien, ein „tragisches“ Hollywood-Schicksal, wie in Billy Wilders *Sunset Boulevard* von 1950 kommt allerdings selten vor. Indirekte Anspielungen sind, vor allem im Slapstick und in der Screwball-Comedy, nicht selten. Es findet ein Spielen mit Zuschauererwartungen statt, eine gewisse Distanz ist zu beobachten, ein Spür- und Sichtbarmachen der „Mechanik“, des „Funktionierens der Konventionen“. Manchmal wird der ganze Apparat kritisch vorgeführt, das industrielle Produzieren gezeigt und einzelne Typisierungen seiner Agenten karikiert. Vor allem der ewige Kampf zwischen Regisseur und Produzent, bzw. zwischen dem künstlerischen Personal und dem Finanz-Ressort gibt in solchen Filmen ein Feld der Auseinandersetzung, bei denen sich, ganz im Gegensatz zur realen Filmindustrie, schließlich der „wahre Künstler“ durchsetzt. Gerade diese Variante der Übertragung von Handlungsplots auf das Hollywood-Set trägt viel zur offiziellen Stilisierung Hollywoods bei, bei der versucht wird, das Studiosystem im Sinne einer populären Vorstellung von künstlerischer Kreativität zu deuten – einer Vorstellung, die auf traditionelle Muster zurückgreift und kaum Ähnlichkeit mit der Realität beanspruchen kann.

Wirklich „selbstreflexive“ Filme oder Motive, die demgegenüber die tatsächlichen Zustände aufgreifen und eine kritische Perspektive von außen zeigen, sind sehr selten. Was solche Filme angeht, die eine parodierende Haltung vorstellen, so spielen sie in der Regel mit den Konventionen einzelner Genres, thematisieren aber nicht die allgemeine Genrebezogenheit der Produktionen des Studiosystems. Eine Ausnahme, in der dies doch geschieht, in der aber auch alle beschriebenen anderen Haltungen aufzufinden sind, ist ein „kleiner Film“ aus dem Jahre 1941, den ich im folgenden zum Ausgangspunkt für allgemeine Überlegungen zum Genre nehmen möchte.

Sullivans Reise von Hollywood nach Hollywood

Der Film *Sullivan's Travels* (Regie: Preston Sturges) ist eine Komödie. Aber er beginnt mit einer Szene, die eher aus einem Gangsterfilm stammen könnte: Zwei Männer¹ kämpfen auf Leben und Tod auf den Dächern eines fahrenden Zuges, tödlich getroffen fallen sie von einer hohen Brücke ins Wasser. Dann die Einblendung „The End“. Dieser *show down* ist das Ende eines Films im Film. Denn nun geht das Licht an, wir sind in einem Vorführraum, der Regisseur John L. Sullivan hat seinen Studiobossen diesen Film vorgeführt, um ihnen sein nächstes Projekt schmackhaft zu machen. Denn er hat die Filme mit „Slapstickjagden, Badeschönheiten und Tortenschlachten“ satt, die er bislang gemacht hat, und will nun ein „sozial engagiertes“ Werk schaffen. Es folgt eine Diskussion über den Film an sich und seine gesellschaftliche Funktion. „Mein Film soll ein Kommentar zu den modernen Daseinsbedingungen werden“, wirbt der Regisseur für sein Projekt, „krasser Realismus, er soll Probleme zeigen, die den Durchschnittsbürger wirklich interessieren“, und „ein Dokument sein“, das „dem Leben einen Spiegel vorhält“. Sullivan wünscht sich, „daß dieser Film Würde ausstrahlt, er soll ein wahres Bild vom Leiden der Menschen zeigen“.

Es entsteht ein heftiger Streit, die Bosse behaupten, so etwas würde „nur Kommunisten“ interessieren. Diese Szene parodiert mit den üblichen Mitteln den Kampf zwischen Kunst und Geld im Filmgeschäft: klischeehafte Formulierungen, die Inszenierung der hektischen Eile, mit der Sullivan seine Argumente den durch die Büros eilenden Produzenten vorträgt sowie deren periodischer Einwurf: „mit ein bißchen Sex drin“. Das Streitgespräch ist, wie stets in solchen Komödien, nicht nur ein reichlich oberflächlicher Diskurs über die Aufgaben und Wirkungsmöglichkeiten des Films, sondern es etabliert zwei Klischeevorstellungen: auf der einen Seite den ein wenig spleenigen Regisseur, der sich einbildet, die Erfolgsrezepte Hollywoods außer Kraft setzen zu können, und auf der anderen seine Gegenspieler, die den ‘gesunden’ kommerziellen Menschenverstand vertreten und infolgedessen blind sind für die innovativen Ideen des ‘Künstlers’.

Der Film beginnt also mit einem doppelten scheinbaren ‘Fehlstart’. Einmal werden wir zunächst in bezug auf die Genrezugehörigkeit in die Irre geführt. Und zum andern fungiert die Auseinandersetzung im Dialog nicht nur durch ih-

¹ Später erfahren wir, daß in ihnen „Kapital und Arbeit“ verkörpert sein sollen. Alle Zitate, die nicht anders belegt sind, stammen aus den Dialogen des Films. Da es hier nicht auf einzelne Formulierungen des Dialogs ankommt, zitiere ich nach der deutschen Synchronfassung und rekurriere nur in wichtigen Fällen auf den Originaldialog.

ren Inhalt als Exposition des Films (Mit dem Vorwurf konfrontiert, er wisse ja selbst gar nichts über dieses Elend, das er da schildern wolle, beschließt Sullivan, sich als Landstreicher zu verkleiden und Erfahrungen 'im Milieu' zu sammeln). Sie ist zugleich schon selbst eine Komödienszene und hat also eine formale Eröffnungsfunktion, die ihren Inhalt nicht unberührt läßt. Denn für die Lösung der aufgeworfenen Fragen tritt die diskursive Ebene in den Hintergrund und der Erzähler verweist uns – so wie wir es gewöhnt sind – auf den Plot. Wir sind gespannt und zugleich sicher, daß wir erfahren werden, wer recht behält.

Von da an ist der Film so etwas wie eine Episodengeschichte oder *road movie* mit der Besonderheit, daß mehrmals bis zum Anfang 'zurückgefahren' wird: Sullivan braucht, zwischen den verschiedenen Versuchen seiner Annäherung an die Realität, immer wieder das Auftanken im gewohnten *high key*-Ambiente mit Pool, Tennisplatz und altenglisch stilisiertem Personal. Aber, ganz seiner Anfangscharakteristik als 'engagierter' Künstler entsprechend, gibt er nicht auf, und auch die Studiobosse machen aus der Geschichte, da sie sie nicht verhindern können, in ihrem Interesse das beste. Sullivans Abenteuerurlaub wird von der Publicity-Abteilung vermarktet. Eine Reportage mit dem Titel *Im Schattental der Mißgeschicke* wird entstehen. Sie wissen, daß es bei einem Teil des Publikums (vor allem dem europäischen) gut ankommt, einen Regisseur vorweisen zu können, der das Bild des für seine Ideale kämpfenden Künstlers verkörpert. Das gut verkäufliche Etikett dafür ist „Genie“.

Was für die Studiobosse eine wohlfeile Werbekampagne und für den so qualifizierten Sullivan die beharrliche Durchsetzung seiner künstlerischen Intentionen ist, ein selbstinszenierter Reifungsprozeß sozusagen, ist für den Film-erzähler eine sorgfältig rhythmisierte, auf Spannungssteigerung angelegte dramatische Konstruktion nach allen Regeln der Kunst Hollywoods, und natürlich mit unvermeidlichem Happyend. Auch wenn die von Sullivan so beharrlich gesuchte Elendsrealität auf dieser Ebene nur ein Bezugspunkt in einem Plot ist, der die 'Bekehrung' des in die Irre gehenden naiven Künstlers zur Reife des erfolgsbewußten Hollywood-Regisseurs zielstrebig ansteuert, so ist der 'Bildungsprozeß' des Protagonisten doch differenziert gezeichnet, nimmt die Intensität der Begegnung mit der Welt der Armen mit jeder 'Station' zu. Deswegen ist es sinnvoll, die Stationen näher zu berichten.

1) Der erste Anlauf, den Sullivan macht, die 'Realität' zu studieren, ist relativ schnell zu Ende: Wir sehen ihn die Straße entlang wandern, ein Bündel am Stock über die Schulter gelegt wie *Charlie the Tramp*. Es folgt ihm in Sichtweite ein großer Wohnwagen mit Küche, Dusche und viel Personal. Funker und Reporter arbeiten 'fieberhaft' an der Artikelfolge: „Und so beginnt diese

bemerkenswerte Expedition...“. Sullivan kann den lästigen Troß nur loswerden, indem er die Leute alle in Urlaub schickt, was ihn viel Geld kostet. Ein anschließendes Gastspiel als Hausangestellter bei zwei alten Jungfern bricht er, genervt von deren fürsorglichen Avancen, schnell ab und landet per Anhalter auf einem LKW zufällig-schicksalhaft wieder in Hollywood. Dort lernt er in einem Coffeeshop eine junge Frau kennen, die gerade ihre Versuche, zum Film zu kommen, aufgegeben hat.² Da sie ihm Spiegeleier mit Speck bezahlt hat, bringt er sie mit seinem Wagen (der angeblich einem Freund gehört) nach Hause. Sie geraten in eine Polizeikontrolle und landen im Gefängnis, da er sich nicht ausweisen kann und sein Wagen als gestohlen gemeldet worden war. Die Produzenten müssen kommen und ihn auslösen. Dabei erfährt auch das Mädchen seine wahre Identität und seine Absicht der „Realitätserkundung“ für einen neuen Film.

2) Den neuen Anlauf will das Mädchen nun mitmachen, weil sie „50 mal mehr von den Schwierigkeiten des Lebens im Elend weiß“ als er. Sie verkleidet sich als Junge und beide werden zum Güterbahnhof chauffiert,



Sullivan als Tramp ...



... aber Hollywood ist immer in Reichweite



Im Kino nur Sorgen und Tränen

² gespielt von Veronica Lake, langhaarig, blond, hübsch und nicht mundfaul.



Beim zweiten Trip schon nicht mehr allein:
„mit ein bißchen Sex drin“



Nachtasyl



Wie Gewalt entsteht:
Sullivan wirft den ersten Stein

aber die Tramps erkennen sie bald als „Amateure“, und schon die erste Nacht auf den kalten Waggons bringt ihm einen Schnupfen ein und sie flüchten wieder zurück in die gewohnte Zivilisation.

3) Sullivan will trotzdem weitermachen, und wir sehen jetzt die beiden im überfüllten Schlafsaal eines Obdachlosen-asyls übernachten, gegen Läuse kämpfen, in einer Kirche eine Predigt anhören und in einer Armenküche eine Suppe essen. Sie verdienen sich ein paar cents, indem sie mit Werbe-Sandwiches herumlaufen, als sie aber wirklich gezwungen sind, sich „ihr Essen aus Mülltonnen zu holen“ (das war einer der Slogans im Eingangsgespräch mit den Studiobossen gewesen), da haben sie genug und Sullivan erklärt, das Experiment sei ‘erfolgreich’ abgeschlossen.

4) Beim vierten Ausflug in die Welt von Armut, Gewalt und Not wird der pittoreske Trip vorübergehend zum echten Abenteuer. Nur kurz wollte Sullivan noch einmal unter die Brücken gehen, um den Armen Fünfdollarnoten auszuteilen (seine Vorstellung von Weltverbesserung). Aber er wird überfallen und ausgeraubt. Der Räuber wird von einem Zug überfahren, und da die Leiche unidentifizierbar

ist und Sullivans Sachen und Ausweis bei sich führt, erscheinen tags darauf die Zeitungen mit der Meldung vom Tod des großen Regisseurs. Sullivan, der nun seine Identität verloren hat, gerät in Streit mit einem Eisenbahnarbeiter, den er in einem plötzlichen Wutanfall schwer verletzt. Er wird zu 6 Jahren Zwangsarbeit verurteilt, kommt in eine Strafkolonie (*Chain Gang*) wo er angekettet und unter der Herrschaft eines brutalen Aufsichtsbeamten Fronarbeit leisten muß. Hier hat er nun sein zweites Bekehrungserlebnis: Die Gefangenen werden von einem mildtätigen Pfarrer in die Kirche zu einer Filmvorführung eingeladen, und als ein Micky-maus-Film gezeigt wird, muß er verwundert miterleben, daß die Gefangenen sich köstlich amüsieren und auch er nach einer Weile einen Lachanfall nicht unterdrücken kann.



Sullivans Bekehrung

Es gelingt ihm (natürlich), sich zu befreien, indem er sich des Mordes an dem Filmregisseur, also an sich selbst bezichtigt. Angesichts seiner triumphalen Rückkehr und Auferstehung als genialer Künstler ist das Studio begeistert und bereit, seinen gesellschaftskritischen Film mit dem Titel *O Brother, Where Art Thou* zu finanzieren. „Shakespeare wird nur noch unter ‘Vermischtes’ erwähnt werden!“, prophezeit man ihm. Aber nun sagt er ab und will eine Komödie machen, denn: „erstens bin ich zu glücklich, zweitens habe ich nicht genug gelitten, drittens sollten wir die Menschen lieber zum Lachen bringen. Das ist alles, was manche Menschen haben. Es ist nicht viel, aber es ist besser als nichts ...“

Happyend

Der Film endet mit einer ziemlich penetrant präsentierten Moral. Die einleuchtende Formel 'Der Künstler setzt sich der Realität aus und verarbeitet sie dann künstlerisch' wird scheinbar widerlegt, in Wahrheit aber eingelöst, und die zu Beginn aufgeworfenen Fragen nach der Berechtigung von „Musicals in einer Zeit, in der die ganze Welt Selbstmord begeht“ stellen sich als rhetorische heraus: Gerade in Zeiten von „Krieg und Mord und Totschlag auf den Straßen“ brauche man die Kompensation durch das Lachen im Kino. Sein Butler wußte es schon zu Beginn: „Die Armen wissen alles über die Armut und nur die morbiden Reichen würden sich von diesem Thema faszinieren lassen. (...) Reiche Leute und Theoretiker (und das sind ebenfalls reiche Leute) sehen die Armut (...) als Mangel an Reichtum, (...) Armut ist aber eine wahre Pest, zersetzendes Gift, ansteckend wie die Cholera. (...) Kein Objekt für Studienzwecke“. Und schon gar nicht für einen Film, der Kasse machen soll.

Der letzte Satz des Films heißt im englischen Original: „It isn't much but it's better than nothing in this cockeyed Caravan!“³ Was zunächst wie ein unübersetzbarer Slang-Ausdruck erscheint (*cockeyed* = „hahnäugig, windschief“, übertragen: „hirnrissig, absurd“; *Caravan* = „Wohnwagen“, kann auch „Karawane“, „Umzug“ bedeuten) stellt sich als eine gezielte Anspielung heraus: Der Wohnwagen ist ja im Film durchaus ein mit Symbolwert besetzter Gegenstand, der in zwei Episoden auftaucht. In ihm ist zeichenhaft Sullivans Herkunft und soziale Zugehörigkeit präsent, und zwar in karikativer Form. Die verbale Pirouette an exponierter Stelle – nämlich bei der Formulierung eines neugewonnenen Selbstverständnisses des Hollywood-Regisseurs am Ende, das wie eine Moral oder Quintessenz des Films zu lesen ist, verweist auf eine letztlich distanzierte ironische Haltung des Filmerzählers. Scheinbar sind am Ende – dies ist zunächst die im Komödiengenre übliche, ja in diesem Fall unausweichliche Verschränkung – die Meinungen vertauscht: Jetzt reden die Studioleute wie Sullivan zu Beginn, und dieser will Komödien machen. Aber die Entwicklung ist nicht eine einfache Umkehrung, Sullivan ist nicht auf die Position der Studiobosse eingeschwenkt. Für ihn haben sich die gegensätzlichen Argumente (sowohl Mitleid und Parteinahme für die in Not Lebenden, als auch die Verwirklichung dieses Engagements dadurch, daß er die Leute zum Lachen bringt) als integrierbar herausgestellt, das ist es, was er auf seinen Reisen gelernt hat. Wie genau der Film seine Botschaft unterfüttert, geht aus einem Detail hervor: Im Streitgespräch zu Beginn des Films stellt sich heraus, daß die beiden Produ-

³ Die Worte sind die letzten im Film gesprochenen.



Happyend

zenten eine arme Kindheit und Jugend hatten, im Gegensatz zu Sullivan, der College und Internat besuchen konnte. Sie sind also von ihrer sozialen Herkunft her 'näher' beim Publikum und verstehen deshalb seine Bedürfnisse besser als der 'Intellektuelle'. Am Ende repräsentiert Sullivan dann so etwas wie eine Synthese von Künstler und 'Volk'. Auf Grund dieses Bewußtseins am Ende einer ,Ent-

wicklung' ist Sullivan nun mit sich einig, und so erfüllt der Plot das Gesetz des Happy ends, das die Aufhebung jeden Widerspruchs fordert, perfekt (außerdem kriegt er das schöne blonde Mädchen, getreu der Maxime „und ein bißchen Sex“, was hier übersetzt werden muß mit „und ein bißchen Romantik“). Das ein wenig klappernde Funktionieren⁴ dieses Happy-Ends enthält also eine deutliche, ernst gemeinte Botschaft, die Komödie endet mit einer ,Moral'. Daß diese den spielerisch-leichten Ton des gesamten Films aufbricht, mag nur einem kritischen Zuschauer so erscheinen. Für ein ,normales' Hollywood-Publikum ist diese Botschaft eine so absolut fundamentale Selbstverständlichkeit, daß der Wechsel von der Komik und ihren Mechanisierungen zur ernsthaften These nicht also solcher empfunden wird. So wundert es nicht, daß der Regisseur und Autor dies bestätigt.

Die Botschaft

Preston Sturges sieht in seinem Film eine ernsthafte Parabel für das Künstlertum. Mit der Fähigkeit, zu lachen und andere lachen zu machen, habe Sullivan die „Würde seines Berufs“ wiedergewonnen („So, as a purveyor of laughs, he regained the dignity of his profession and returned to Hollywood to make laughter“⁵). Man ist versucht, von der „Berufung“ zu sprechen, so ähnlich ist

4 Sullivans Frau, die er als „Vampir“ bezeichnet, weil sie nur hinter seinem Geld her ist, hat sich freundlicherweise während seiner „Abwesenheit“ von ihm scheiden lassen.

5 Interview in der *New York Times* vom 1. Februar 1942. Auch James Curtis zitiert diese Sätze, aber in der für die Autobiographie vorgesehenen Form, und dort heißt es weiter: „SULLIVAN'S TRAVELS is the result of an urge, an urge to tell some of my fellow filmwrights that they were

das stilisierte Pathos dieses Satzes manchen klischeehaften Formulierungen im Film selbst. Für Sturges war es ein Film mit einer 'message', eine Charakterisierung, die sich bei näherer Hinsicht nicht so eindeutig bestätigt. Sullivans Bekenntnis zur kompensativen Funktion der Unterhaltung hat einen resignativen Unterton („It isn't much...“). Anders offenbar als der Regisseur und Autor⁶, der sie so glorifiziert, verhält sich der Filmerzähler offenbar durchaus distanziert zur Hauptfigur.⁷ Anfangs läßt er Sullivan als einen skurrilen Sonderling auftreten, dessen Aussagen angelernt, phrasenhaft sind, als wolle er uns vermitteln, daß er den Jargon der Intellektuellen sehr wohl 'drauf' hat. Demgegenüber erscheinen ähnliche Phrasen der Studioleute aus nachvollziehbaren kommerziellen Interessen heraus legitim, ein wenig zum Lachen, aber nicht lächerlich – genauso, wie ihr Bekenntnis zum 'engagierten Film' am Ende, als Ergebnis eines neuen, angepaßten kommerziellen Kalküls, ihre Glaubwürdigkeit als filmische Figuren nicht beeinträchtigt.

Sullivan hingegen ist als Charakter weniger homogen. Er äußert sein künstlerisches Credo am Ende nicht als ein begeisterter Künstler, der nun wirklich seine 'Berufung' gefunden hat, sondern eher als ein Mensch, der die Grenzen seines Tuns erkannt hat. Zwar macht der Filmerzähler beträchtliche Anstrengungen, die Vorgaben des Autors zur Geltung zu bringen: Nach dem zitierten letzten Satz Sullivans gibt es eine Rückblende, welche die lachenden Zuschauer in der zum Kino umfunktionierten Kirche⁸ zeigt, und anschließend folgt eine 'Vor'blende: ebenfalls lachende Zuschauermengen in, so ist zu vermuten, Sullivans nächster Komödie.

Als einen unzulänglichen Gesellschaftskritiker oder gar -reformer hatten Sullivan schon die ersten Kritiker erkannt und kritisiert. Gleich nach der Uraufführung legte Bosley Crowther, der den Film in der *Times* sehr positiv rezensiert hatte, in einem Brief an Sturges seine Bedenken dar, die er mit Rücksicht

getting a little too deep-dish and to leave the preaching to the preachers“. Between Flops, a Biography of Preston Sturges, New York 1984, zit. nach CineBooks' Motion Picture Guide Review in Microsoft Cinemania. Das engagierte Plädoyer gegen das Predigen gerät fast selber zur Predigt. Sturges hat seinen Film sehr wohl als ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Medium verstanden. Bestätigt wird dies durch Aussagen von Zuschauern der Vorpremiere: „Das Publikum will Scherze, nicht Predigten, und Sullivan's Travels predigt“ (Diane Jacobs: Christmas in July. The Life and Art of Preston Sturges. Berkely 1992, S 260)

6 Sturges hatte in den ersten Jahren seiner Ehe mit Louise die Angewohnheit, Obdachlose zu sich nach Hause zum Essen einzuladen, die manchmal wochenlang täglich ohne Einladung kamen, weil er nicht den Mut hatte, sie zu enttäuschen. (Jacobs S. 241).

7 Sturges selbst hatte sich in dem erwähnten Interview (*New York Times*) noch von Sullivan distanziert, später aber nicht mehr.

8 Eine aufschlußreiche Metapher zum Thema Kino und Predigt.

auf seinen Freund nicht öffentlich hatte äußern wollen: „Da kehrt ein Mann geläutert zurück in ein Leben und eine Welt, von denen er wußte, daß sie unecht, ein Schwindel ist (phony). Hätte die Ironie dieses Kompromisses nicht schärfer herauskommen müssen? Sullivan hatte wahrlich Grund, eher bitter zu lachen, und zwar über sich selbst.“⁹

Und Siegfried Kracauer schrieb 1950: „Sullivans Reisen haben etwas von einer Flucht; Indem sie dem Alltäglichen zugunsten des Spektakulären ausweichen, ähneln sie Touristenführungen in der Bowery. Zudem ist Sullivan kaum beeindruckt durch die vielen Unglücklichen, die er auf seinem Weg trifft. Vom ersten Moment an vermeidet er jede Verwicklung in unsere normale Arbeitswelt. Seine Weigerung, sich durch die Leiden des Menschen – durch jegliches Leiden übrigens – bewegen zu lassen, ist begleitet von der Überzeugung, daß die Dinge so sind wie sie sind und daß man nichts machen kann. Indem er die Gesellschaft als ‘absurde Prozession’ (eine weitere mögliche Übersetzung von „cockeyed Caravan“, s.o. gg) kennzeichnet, räumt er unausgesprochen ein, daß es unmöglich ist, gegen diese Unzulänglichkeiten vorzugehen. Sein Lachen läuft auf eine konformistische Haltung hinaus“¹⁰. Auch André Bazin sieht in der Zwiespältigkeit der Titelfigur eine mangelnde Konsequenz des Regisseurs, die sich, gleichgültig, ob sie aus Feigheit oder Unfähigkeit herrührt, auf die künstlerische Gestaltung negativ auswirkt: „Wenn es darum gehen sollte, daß Hollywood und die Realität einander gegenübergestellt werden, dann durfte die letztere nichts Hollywood-mäßiges an sich haben. Die Tragödie hätte dialektisch die Komödie zerstören, die Realität den Film überfluten müssen. Nur dann hätte die Rückkehr nach Hollywood wirklich jene Ironie gehabt, die den Zuschauer davon abgehalten hätte, sich am Ende mit den Weisheiten Sullivans abzufinden.“

Aufschlußreiche Widersprüche

Es gibt mehrere Möglichkeiten, die Widersprüche dieses Films zu deuten – diejenigen, die versuchen, sie als Ergebnis von Kompromissen zwischen Regisseur und Produzenten zu sehen¹¹, sind selbst da, wo sie sich auf Tatsachen

9 Bosley Crowther: Brief an Sturges vom 2. Februar 1941, zit. nach Jacobs, S. 260.

10 Siegfried Kracauer: Preston Sturges or Laughter Betrayed, in: *Films in Review*, vol 1 No. 1, Februar 1950, S. 11-13. Ich folge nicht der holprigen Übersetzung dieses Artikels in: Siegfried Kracauer: Kino. Hrg. Karsten Witte, Frankfurt 1974, S. 244.

11 Z. B. könnte man sich fragen, ob die Schrifttafel zu Beginn des Films: „Dem Andenken derer, die uns zum Lachen bringen, den Spaßmachern, Clowns und Komikern aller Zeiten und Völker,

stützen können, eher uninteressant und werden hier nicht weiter verfolgt.¹² Wichtiger sind mir als Indizien Stellungnahmen, die versuchen, das Phänomen für weitergehende Überlegungen aufzuschlüsseln.

Für André Bazin ist das Versagen Sturges' von filmhistorischer Signifikanz. Die amerikanische Komödie sei „das ernsteste Genre Hollywoods“ gewesen. In dem Maße jedoch, wie ein typisch amerikanisches, von der Komödie immer wieder bestätigtes Bewußtsein vom Zusammenhang zwischen Geld und Glück, Liebe und Politik, von Krieg und Frieden in seinen naivem Glauben an diese Mythen in Frage gestellt wurde, „welkte die amerikanische Komödie dahin und starb wie eine entwurzelte Pflanze“. Der Regisseur, obwohl betroffen von den Ereignissen in Europa, habe 1941 die Chance nicht genutzt, diesen Prozeß selbst zu gestalten, „...anstatt die Gesetze des Genres zu ironisieren, läßt Sturges im Nachhinein erst ihre Absurdität ins Auge springen. Wenn er sie dann schließlich wieder rechtfertigt, so erst nachdem er bewußt gemacht hat, daß sie Lügen sind und weil er die Lüge schließlich für das kleinere Übel hält“¹³.

Manny Faber und W.S. Poster haben in ihrem vielbeachteten Aufsatz die Diskussion aus der relativen Unfruchtbarkeit der Vergleiche zwischen Absicht und Ergebnis befreit, indem sie in der mißglückten Komödie nicht eine Kritik oder Apologie, sondern einen Ausdruck der amerikanischen Kultur sehen:

Die Schwächen eines Millionärs, die Häßlichkeit einer geschmacklos aufgeputzten Frau werden präsentiert und ausgebeutet mit denselben Ingredienzien und auf dieselbe Weise. Sie existieren nur einen Augenblick für sich selber und funktionieren dann nur noch wie Bruchstücke jener tumultuösen Zeichnung des Ganzen. Jedoch ist diese Zeichnung ein wahreres Konterfei der amerikanischen Gesellschaft als es irgendeine Satire oder irgendein Realismus sein könnten, die beide unfähig sind, jenes zurückhaltende Selbstbewußtsein und jene mangelnde Ehrerbietigkeit den eigenen schwankenden Institutionen gegenüber wirklich zu attackieren, welche das Markenzeichen der amerikanischen Gesellschaft sind –

die es verstanden haben, unsere Bürde zu erleichtern, ist dieser Film liebevoll gewidmet“ nicht vielleicht von den Produzenten eingefügt wurde. Sturges hat sich mit Buddy DeSilva, dem neuerbundenen Produktionsleiter bei *Paramount*, nicht gerade gut verstanden. DeSilva war „nicht interessiert an zeitraubender künstlerischer Filmmacherei“ (Jacobs S. 256) und hat Schnitte und Änderungen vor allem bei den Szenen des elenden Lebens gefordert und teilweise durchgesetzt.

12 Sie sind im übrigen von Penelope Huston schön auf den Begriff gebracht worden: „Als Apologie des Komödienregisseurs ist der Film bemerkenswert wenig überzeugend – und zwar deshalb, weil jeder Regisseur, der Komödien mit einer ‘message’ machte, ohne Zweifel sehr schlechte Filme produzieren würde, und weil, als ‘seriöser Film’ betrachtet, Sturges’ Film lächerlich ist, und zwar sowohl 1941 als zu jeder Zeit.“ Penelope Huston in: Richard Roud (Hrsg.): *Cinema. A Critical Dictionary, The Major Film Makers*. London 1980, S. 987.

13 André Bazin in *L’Ecran français* No. 150, 11 Mai 1948, S. 11

und die für ausländische Beobachter die amerikanischen Sitten faktisch für jegliche Satire unzugänglich werden lassen.“¹⁴

Es interessiere Sturges nicht die Frage nach dem Falsch oder Richtig, Wahr oder Gelogen, sondern seine Kritik gelte jener Qualität der amerikanischen Gesellschaft, die allein in der damaligen Situation noch der Satire zugänglich gewesen sei: der Geschwindigkeit, jener Art von Bewegung, die gekennzeichnet sei durch einen „Haufen bizarrer und hektischer Individuen“ und durch die „Gleichzeitigkeit von extravaganten Aktionen und Gesichtern“.¹⁵

Ich greife von dieser Interpretation nicht den Inhalt auf und versuche deshalb auch nicht, sie bezüglich ihrer Glaubwürdigkeit im Zusammenhang neuerer Geschwindigkeitstheorien zu bewerten, sondern ich nehme sie als ein Beispiel eines Perspektivwechsels, den Diane Jacobs so zusammenfaßt: „Sein Problem war, daß das Komödiengenre schwierig und gefährlich ist, und er wollte dies beweisen in einem Film, der bewußt mit der Form experimentiert“¹⁶. Eine solche Absicht würde der kritisierten Flucht ins Klischee am Ende des Films einen anderen Sinngehalt zusprechen, diese würde erscheinen als „eine gigantische Pirouette eher den Formen als der Substanz des Hollywoodschen Populismus gegenüber, der die Vernunft der Massen feierte; Man könnte sagen, es ist eine schwindelerregende Replik auf den ernsthaften Schluß von *The Dictator*, der ein paar Monate früher in die Kinos gekommen war“¹⁷. So wäre der Schluß von *Sullivan's Travels* als ein künstlerischer Offenbarungseid¹⁸ zu kennzeichnen, der die letzte Möglichkeit der Gestaltung von Kritik an nicht mehr brauchbaren künstlerischen Konventionen darstellt.

Sullivan und die Genres

Aus einer solchen Perspektive möchte ich die Interpretation des Films noch einmal neu aufrollen. Es fällt wohl schon beim ersten Anschauen des Films auf, daß die einzelnen Stationen der Reisen Sullivans auch eine Art Revue der gän-

14 Manny Faber und W.S. Poster: Preston Sturges: Success in the Movies, in: *City Lights*, 1954, dann in *Film Culture* No. 26, Herbst 1962, S. 9-16 und erneut abgedruckt in: Manny Faber: Negative Space, New York 1971.

15 Ebd.

16 Jacobs, S. 248. („His point was that comedy is hard and dangerous, and he was about to prove it in a film that consciously experiments with form“)

17 Lorenzo Codelli. De la genèse du génie. Notes sur Preston Sturges. In *positif* No 281/282, Juli-August 1984, S. 12-19

18 Vgl. dazu meinen Aufsatz über Charlie Chaplin in diesem Heft.

gigsten Hollywood-Genres bieten. Auch wenn es grundsätzlich richtig ist, daß Sturges, vor allem in der ersten Sequenz, bevor Sullivan überhaupt aufbricht, die Genres mischt, so lassen sich im weiteren Verlauf bestimmte Genres bestimmten abgeschlossenen Teilen der Handlung zuordnen, so daß Sullivans „Reisen“ nicht nur geographische, sondern auch ästhetische Abenteuer sind.

So wird in der ersten Episode nicht nur anhand des geschulterten Wanderbündels die Atmosphäre der Chaplinschen Kurzkomödien evoziert, auch in der Szene mit dem kleinen Jungen wird auf einen von Chaplins allerersten Filmen, *Kid Auto Races at Venice* von 1914, direkt angespielt. Am Ende entfernt sich dann Sullivan auf der ins Ungewisse führenden Straße genauso, wie es Charlie am Ende seiner Filme so oft tut. Die Verfolgungsjagd ist purer Mack-Sennett-Slapstick mit allen typischen Zutaten der Zerstörungs-Materialschlacht. Danach folgt die erste von zwei Szenen, die im Kino spielen: Mit den beiden Damen, bei denen er einen ersten Job gefunden hat, geht er ins Kino, und dies ist der Beginn des für Sullivan organisierten Lernprozesses: Es läuft, vor einem völlig desinteressierten, Popcorn mampfenden und lärmenden Publikum, einer jener 'realistischen' Filme, die statt (wie auf einem Plakat zu lesen ist) *Beyond These Tears* oder *The Valley of the Shadow* auch *Brother, Where Art Thou* heißen könnten. Auch der Abschied von den Damen, die ihn eigentlich „vernaschen“ wollen, ist wieder im Slapstick-Stil gestaltet: Hose zerreißt, Landung in der Wassertonne.

Mit dem Eintritt in den Coffeeshop, wo sich Sullivan von der Überraschung erholen will, wieder in Hollywood gelandet zu sein, sind wir in der *screwball-comedy* gelandet. Die beiden wichtigsten Merkmale dieses Genres sind die „wie Schlagbälle“ hin- und hergeschleuderten Dialogsätze und die (stets sich als vorläufig herausstellende) Umkehrung der Geschlechterrollen: Das Mädchen macht Sullivan an mit kecken Sprüchen, es bezahlt ihm die Spiegeleier. Daß dabei der Name Lubitsch erwähnt wird, ist mehr als ein verbaler Gag. Zusammen mit ihm und dem vorher schon erwähnten Frank Capra ist Preston Sturges der dritte Hauptrepräsentant der amerikanischen Komödie der 30er und 40er Jahre: War der zuweilen ätzend ironisierende Blick des skeptischen Europäers Lubitsch typisch für die Phase der kritischen Bestandsaufnahme der amerikanischen Gesellschaft in der Krise zu Beginn der 30er Jahre, so steht der Name Capra für jenen naiven Optimismus, der als führende ideologische Vorgabe des *new deal* Mitte der 30er Jahre folgte. Sturges gilt als ein beide Positionen zu einer neuen Einheit integrierender Drehbuchschreiber¹⁹, dessen Fil-

19 der für zwei herausragende Vertreter der klassischen Komödie arbeitete: William Wyler und Mitchell Leisen.

me als Regisseur dann schon in die neue Krise Hollywoods zwischen Isolatismus und Kriegsendagement, zwischen Eskapismus und ideologischem Engagement fallen. Auch hier fehlt nicht die Lektion, die für Sullivan einen Schritt weiter in Richtung seiner ‚Bekehrung‘ am Ende bringen soll und beim Publikum als ‚zukunfts-gewisse Vorausdeutung‘ fungiert: Befragt über Sullivans Filme, macht das Mädchen keinen Hehl daraus, daß ihr die von ihm derzeit noch verachteten Tortenschlachten-Komödien am besten gefallen, sie findet sie „blöd, aber wunderbar“.

Dieser Dialog findet während der Autofahrt nach Hause statt, und bei der nächsten Reise Sullivans, nun in Begleitung des Mädchens²⁰, wird das Motiv des *road movie* zu zweit wieder aufgegriffen, welches in Sturges' nächstem Film *The Palm Beach Story* (1942) ganz in den Vordergrund treten wird.²¹ Hier ist die Begegnung mit den ‚Tramps‘ ganz auf die Lächerlichkeit des Sullivan'schen Vorhabens hin inszeniert: Die Luxuslimousine fährt bis in Sichtweite der Landstreicher, und diese sehen ihre neuen ‚Kollegen‘ aussteigen. Später, beim Aufspringen auf den Zug, stellen sie sich besonders ungeschickt an, und sofort versucht Sullivan, Konversation zu machen und tritt damit selbst aus seiner Rolle heraus, wenn er wie ein Soziologiestudent oder *field worker* einen von ihnen fragt: „Wie denken Sie über die gegenwärtige Arbeitslage?“ Gleichzeitig wird die Romanze der beiden vorangetrieben. Während einer Nacht, die sie im Waggon auf dem für Schweinetransporte gestreuten Stroh²² verbringen, kommt Sullivan dem Mädchen wie ein Ritter vor, der auszieht, um Abenteuer zu bestehen, und er seufzt: „Es ist furchtbar, so mit einem Mädchen zu reisen“.

Bei der nächsten Station der Reise wechselt der Film ohne Übergang nun zunächst radikal seine Erzähl-Tonart: Im Stile einer Verfilmung von Gorkis *Nachtasyl*²³ werden wir in eine stilisierte Unterwelt versetzt. Auch hier ist die Distanzierung eingefügt: Das Studio hat überall Photographen und Kameraleute postiert, und es könnte ja auch sein, daß die ganze Szenerie auf dem Studio-gelände aufgebaut wurde, wo so komplizierte Kamerafahrten, wie sie hier verwendet werden, möglich sind. Was auf einer zweiten Ebene als Reportage erscheinen soll (das Studio dokumentiert die Ausflüge seines genialen Regisseurs

20 Das im Film keinen Namen hat, gemäß Sullivans Antwort auf die Frage des Polizisten, wer sie sei: „Im Film ist immer ein Mädchen dabei. Waren Sie noch nie im Kino?“

21 Und vielleicht eine Anspielung auf *Desire* (Frank Borzage, 1936, mit Marlene Dietrich und Gary Cooper) ist.

22 Einer der Filme Sullivans, von denen er sich zu Beginn temperamentvoll distanziert, hieß *Hey hey in the Hayloft*, etwa „Hallo, ihr da auf dem Heuboden“.

23 Sturges' Inszenierung erinnert stark an den ‚poetischen Realismus‘ à la Renoirs *Les bas fonds* (1936).

in die Realität), ist schon transformierte Kinowelt, mit vielen konventionellen Zügen und Anspielungen, wieder also eine ironisierte Selbstreflexion. Der Erzähler kommuniziert direkt mit den Zuschauern, und die Hauptfigur ist nicht Identifikationsangebot, sondern wird der witzigen Distanzierung ausgeliefert. Zur Relativierung des 'Realismus' dieser Szene trägt bei, daß komische Momente eingebaut sind, indem die das Leben der 'Armen und Unterdrückten' plagenden Zustände (z. B. Flöhe) bei unseren beiden Protagonisten als komische Effekte erscheinen. Und: Fast penetrant ist jene Mischung aus Komik und Sentimentalität präsent, mit der Chaplin seine späteren Komödien aus dem *slapstick* befreien und in die Sphäre der Tragödie versetzen wollte. Freilich fehlen die anarchistischen Elemente der Charlie-Figur, wenn etwa gezeigt wird, welche Anstrengungen die Öffentlichkeit zur Hebung der Moral der Landstreicher unternimmt (Predigt im Gemeindesaal), und unser Protagonist offensichtlich beeindruckt ist.²⁴ Auch hier fehlt nicht die Fortführung der übergreifenden, die Episoden mit der Haupthandlung verknüpfenden Romanze: In der Abenddämmerung, an einem See passieren erste zärtliche Gesten.

Die ganze Sequenz ist stumm mit Musikbegleitung, und sie könnte auch ein früher Aufklärungs- oder Werbefilm für das Sozialministerium sein. Es wird gezeigt, wie der Staat für die Armen sorgt: sie können duschen, bekommen zu essen und eine Schlafstatt. Die Episode verbleibt innerhalb der Grenzen dessen, was die Genrekonvention der Komödie an vorübergehenden Irritationen verkraften kann.

Mit dieser letztlich immer noch lächerlichen Exkursion Sullivans ist die ziemlich komplette Aufzählung verschiedener Typen der Hollywood-Komödie abgeschlossen. Sullivan bricht sein Experiment ab, sieg- und erfolgreich, wie wir aus dem Munde des Studio-Pressesprechers erfahren. Er hat sich – so unser, der Zuschauer Eindruck – mit dem zufriedengegeben, was die Hollywood-Genres ihm an Realitätsimitationen liefern können und ist einverstanden, daß bei seiner Suche nach der Wirklichkeit nur ein riesiger Werbefeldzug herausgekommen ist. Ein Wendepunkt im Film, der auch dadurch markiert wird, daß das Mädchen ihm zwar seine Liebe gesteht, aber gleichzeitig erfahren muß, daß er verheiratet ist, zwar 'unglücklich', aber ohne Aussicht auf eine Scheidung.

²⁴ Konventionelles Element der anarchistischen Haltung Charlies ist es, daß er diesen Bemühungen, für die meist die Kirche zuständig ist, und die lächerlich erscheinen, regelmäßig widersteht (z. B. in *Easy Street*, 1917). Weitere Anspielung auf Chaplin: Sullivan trägt Schuhe, die genauso aussehen wie die berühmten löchrigen Stiefel, die Charlie in *The Gold Rush* (1925) tranchiert und verzehrt.

Einbruch des „wirklich“ Wirklichen

Ein kurzer, nicht mehr studienhalber, sondern in humanitärer Absicht unternommener Besuch führt nun unerwarteterweise zu Sullivans erster, wirklicher Begegnung mit den Lebensbedingungen der Ärmsten. Viele Indizien deuten jedoch daraufhin, daß diese 'realistischere' Wirklichkeit sich trotzdem nicht von den Abenteuerspielplätzen unterscheidet, die Sullivan vorher aufgesucht hat. Erstens können wir uns darauf verlassen, daß er auch da heil herauskommen wird, und zweitens wird auch jetzt nicht die Ebene des Experimentierens mit Hollywood-Versatzstücken aufgegeben. Außerdem fehlt noch das wirkliche Schlüssel- und Bekehrungserlebnis, das in früheren Stationen sorgfältig vorbereitet worden ist. Ebenfalls bestehen bleibt jene Distanz zwischen dem reichlich naiven Bewußtsein Sullivans und den Erkenntnissen, die wir als Zuschauer ihm voraus haben. Das Arrangement dieser zweifellos interessantesten Episode ist darüber hinaus äußerst dicht gestaltet und erreicht sowohl mit seinen symbolischen Untertönen eine dem komischen Genre unangemessene Tiefe der Gestaltung, als auch eine neue Qualität der Handlung (*action*): Sullivan stirbt, für die Öffentlichkeit, in dem Augenblick, in dem seine Inkognito-Existenz, in Sichtweite der Hollywood-Zuflucht, in reale Hilflosigkeit mündet, und seine Wiedergeburt verdankt er einer typischen *deus-ex-machina*-Konstruktion, die er, ausnahmsweise mal als Sprachrohr des Erzählers, ironisch kommentiert: „Wenn je ein dramatischer Knoten eine Auflösung brauchte, dann dieser!“²⁵

Die Szenen in Gefängnis und Arbeitslager sind wieder eine Anspielung: Der Film *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (Mervin LeRoy, 1932) ist die erschütternde Geschichte eines Justizirrtums, deren filmische Gestaltung zum Dokument über die brutale Atmosphäre in den amerikanischen Arbeitslagern für Kriminelle wird und zur Anklage gegen korrupte Institutionen und wortbrüchige Politiker. Außerdem ist in dem Film das typische Schicksal eines arbeitswilligen und gesunden Mannes nachgezeichnet, der über Arbeitslosigkeit, feindselige soziale Zustände und Institutionen fast zwangsläufig (und, um die anklagende Wirkung zu erhöhen, unschuldig) zum Landstreicher und dann zum Verbrecher wird. Von diesem Film, der seinen Zuschauern auf eine damals sensationelle Weise das Happy end verweigert, hat Sturges wenigstens ansatzweise das Motiv der durch gesellschaftliche Ungerechtigkeit verursachten Gewaltbereitschaft übernommen, in einer Szene²⁶, mit der sozusagen die Quintes-

25 „Dramatischer Knoten“ ist die Synchronübersetzung des im Original benutzten Wortes „plot“.

26 Als ein Bahnpolizist ihn etwas unsanft von den Gleisen verscheuchen will, hebt Sullivan einen Stein auf und schleudert ihn dem Beamten an den Kopf. Über diesen Ausbruch von Gewalttätigkeit erschrickt er so, daß er ungläubig seine Hände betrachtet, die zu so etwas fähig sind. Be-

senz des Gangsterfilm-Genres evoziert wird.

Mehr jedoch als diese Reminiszenz bleibt nicht von der Radikalität der Darstellung von LeRoy übrig, auch hier ist die Sache mit einer vagen Evokation eines weiteren Hollywoodschen Realitätsmodells abgetan, die idyllischen Momente treten bald in den Vordergrund, und der Komödienplot wird weitergeführt. Sullivan gewinnt einen Freund unter den Wärtern, darf an der Filmvorführung in der Kirche teilnehmen, und hier hat er sein Bekehrungserlebnis.

Diese Szene ist mit auffälligem Pathos inszeniert. Für Diane Jacobs²⁷ markiert sie den Höhepunkt auch des den ganzen Film über präsenten Motivs der Gemeinschaft (congregation), das unterhalb der eigentlichen Handlung so etwas wie einen Bezugspunkt darstellt. Die Gemeinschaft (hier in der Form einer Kirchengemeinde, die den Gefangenen „ohne Hochmut“, wie der schwarze Pfarrer seine Gläubigen ausdrücklich auffordert, Gastfreundschaft gewährt) wird für Sullivan eine erneute, nun seine Einstellung bestimmende Begegnung mit dem Publikum, und als er bei der Vorführung eines Walt-Disney-Cartoons²⁸ – zu seiner eigenen Überraschung – mitlachen muß, ist er eins mit ihm geworden. Nun, da der Hollywood-Regisseur tot ist und Sullivan die Integration in sein Publikum gelingt, kann er als ‚geläuterter‘ Künstler wieder auferstehen. Aber damit ist keine Entwicklung im eigentlichen Sinn markiert, sondern nur ein Plot zum konsequenten Abschluß gebracht worden.

Trotzdem kann der Film, über die diegetischen Grenzen seines Plots hinaus, Erkenntnisse vermitteln: wie z. B. die, daß es in Hollywood für Künstler der Art, wie Sullivan zunächst einer sein will, offenbar keinen Bedarf gibt. Es gibt keine Existenzberechtigung für ein Hollywoodprodukt, dessen Gebrauchswert auf der barmherzigen Zuwendung beruhen würde, dafür gibt es effektivere staatliche Instanzen. Aber dadurch, daß die Sullivan-Figur, die solche Einsichten stellvertretend für das Publikum nachvollzieht, durchweg schwach und distanziert gezeichnet ist, kann der Film auch als Kritik an einem solchen, eher resignativen Befund rezipiert werden. Oder, anders ausgedrückt: Indem er in den Grenzen der Genrekonventionen bleibt, erweist er sich, erweist sich diese Konvention und erweist sich das Genresystem überhaupt als unbrauchbar, eine Antwort auf die Widersprüche und Ungerechtigkeiten der Gesellschaft zu finden. Da unterscheiden sich die Erfahrungen, die Sullivan auf seinen ersten Ausflügen in die Komödienlandschaft macht, nicht von denen, die der Film insgesamt an die Zuschauer weiterreicht. Andererseits zeigt Sturges' Film auch,

troffen erlebt er an sich selbst, wie Not zur Gewaltbereitschaft führen kann.

27 Jacobs, S. 250.

28 Es überrascht nicht, zu erfahren, daß für diese Vorführung zunächst ein Charlie-Film vorgesehen war. Chaplin hat aber die Verwendung eines seiner Filme nicht erlaubt.

daß das Genresystem transzendierbar ist und aus seinem exemplarischen Scheitern auch Erkenntnisse abzuleiten sind, die der Film nur indirekt vermittelt. Dieses demonstriert zu haben, ist sein Verdienst und der geistige Profit, der aus dem ganzen selbstreferenziellen Spiel gezogen werden kann.

Die Herkunft des Genre-Begriffs

Da die Diskussion nun auf den (Film-)Genrebegriff zugespitzt werden soll, müssen einige Vorbemerkungen zu dessen Geschichte gemacht werden. Denn in der internationalen Filmtheorie sorgt die Tatsache für Verwirrung, daß es zumindest im Englischen und Französischen kein eigenes Wort für den deutschen Ausdruck „Gattung“ gibt, sondern daß in beiden Sprachen als Übersetzung „Genre“ gilt, beide, Genre und Gattung also als identisch erscheinen. In der deutschen literaturwissenschaftlichen Tradition bezeichnen sie jedoch im System der Textarten durchaus Verschiedenes. Goethe zählt, bewußt alphabetisch sortiert, Genres auf: „Allegorie, Ballade, Cantate, Drama, Elegie ...“, und nennt sie „Dichtarten“, um dann auf die Gattungen zu sprechen zu kommen (bei ihm „echte Naturformen der Poesie“ genannt), nämlich: „die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: *Epos, Lyrik und Drama*“²⁹. Die Lehre von den drei Gattungen ist antike Tradition, ihr Ursprung wird von verschiedenen Autoren wechselnd fast allen bekannten Philosophen zugeschrieben (Aristoteles, Platon, Horaz usw.) und ist von ebensoviel neueren Philosophen und Schriftstellern wieder aufgegriffen worden (Joyce, Wellek/Warren, Todorov usw.)³⁰.

In variierenden, einander ablösenden Zuschreibungen werden diese drei Gattungen in der Literaturtheorie durch Unterscheidungsmerkmale definiert, die meistens das Verhältnis des Autors zum Text charakterisieren. Karl Vietor nennt sie „grundlegende Haltungen (Attitüden) der Formgebung“. Sie beschreiben eine „jeweils verschiedene Reaktion des Menschen gegenüber der Realität, welche ihm die Erfahrung eingibt.“ Die drei Gattungen entsprechen laut Karl Vietor³¹ dem in dreifacher Hinsicht geprägten Wesen des Menschen: durch Wünsche und den Drang zum Handeln (Drama), durch Bildung und den

29 Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des west-östlichen Divans. in: Werke, Weimarer Ausgabe, Band 8 des Neudrucks, S. 118, „Naturformen der Dichtung“

30 Vgl. dazu: Gérard Genette: Introduction à l'architexte, in: Gérard Genette, Hans Robert Jauss u. a. (Hrsg): *Théorie des genres*, Paris 1986

31 Vgl. Karl Vietor: Probleme der Geschichte der literarischen Genres, in *DVjS* IX, 1931.

Drang zur Kontemplation (Epos) und durch Gefühle und den Drang, sie auszudrücken (Lyrik).

Die Ununterscheidbarkeit von „Gattung“ und „Genre“ in englischen und französischen Texten ist ein Problem vor allem in literaturwissenschaftlichen Abhandlungen. Für die neueren Medien Film und Fernsehen hat sich die Einteilungskategorie „Genre“ unabhängig von dieser Tradition neu etabliert, und damit auch aus der Abhängigkeit von der Haltung des Menschen (und damit ist in der Regel der Autor gemeint) zu seiner Ausdrucksform befreit. Die drei Gattungen sind im Zusammenhang mit den modernen Medien kaum anzutreffen, vor allem nicht als anthropologisch definierte Kriterien, allenfalls als eine stilistische Färbung tauchen in Filmanalysen die Attribute „episch“, „lyrisch“ oder „dramatisch“ auf.³²

Im Prinzip ist aber der moderne Genre-Begriff nicht mehr gattungsbezogen, etwa als Bezeichnung für Untergruppen.³³ Vor allem werden Genres, wenn es um Filme geht, nicht mehr als subjektive, autorbezogene Kategorien gesehen, sondern als Strukturbezeichnungen für je unterschiedliche, am Text beschriebene Merkmale, als ein ästhetisches Konzept, das, wie etwa bei Barry Keith Grant, mit Begriffen wie „Repetition, Variation“ von bekannten Situationen und bekannten Charakteren charakterisiert wird.³⁴ Sehr bald aber begriff man, daß ein solcher Genre-Begriff mehr umfaßt als formale Merkmale eines oder einer Gruppe von Filmen. „Genre kann definiert werden als ein Muster, eine Form, ein Stilmerkmal oder eine bestimmte Struktur, die jenseits der individuellen Filme existieren, und deren Konstruktion der Filmemacher ebenso beherrscht (supervise) wie das Publikum ihre Rezeption (reading).“³⁵

Die hier implizit ausgesprochene Idee einer Art des Zusammenwirkens von Filmmacher und Publikum, ökonomisch gesehen eine Variante des kommerziellen Systems von Angebot und Nachfrage, führt dennoch weiter bei der Suche nach einem kreativen System jenseits des individuellen Autors, das konsequenterweise in allen Produkten der populären Massenkultur zu finden sein müßte. Aber bis Ende der 1960er Jahre war auch die Genrediskussion noch von Ar-

32 Bei Batteux, einem Literaturtheoretiker des 18. Jahrhunderts, taucht, angeblich von Horaz übernommen, tatsächlich der Terminus „drei Grundfarben“ für die drei Gattungen auf. Vgl. Genette, a.a.O. S. 93.

33 Man könnte sich eine ähnliche Ordnungsstruktur im Film vorstellen, wenn man einer „Gattung“ dramatischer Filme Genres wie Komödie, Melodram etc. zuordnen würde, etwa den Theatergenres entsprechend. Aber in wohl impliziter kollektiver Einsicht haben sich hierfür Ausdrücke wie „Subgenre“ u. ä. eingebürgert.

34 Barry Keith Grant in: *Film Genre Reader*, Austin 1986, Vorwort.

35 Tom Ryall: *Teaching through Genres*. In: *Screen Education* 17, 1975/76, S. 28

gumenten des *Auteurismus* durchsetzt. Als die Herausgeber und Autoren der Zeitschrift *Cahiers du cinéma* das US-amerikanische Kino entdeckten, versuchten sie, es mit der gerade entwickelten Vorstellung von der *politique des auteurs* zu erklären, um es bewundern zu können. Zu diesem Zweck wurde die kollektive und unpersönliche Art der Filmproduktion in Hollywood umgedeutet und als „dem Reich des individuellen und persönlichen Ausdrucks“ zugehörig erklärt.³⁶ Diese Personifizierung des industriellen Produktionsprozesses wurde auf die Person des Regisseurs bezogen. Aber seine Regiekunst und seine film-ästhetische Kreativität drückten sich für diese jungen Theoretiker nicht nur in Qualitäten der Filmkunst aus, wie sie international unzweifelhaft waren und einheitlich definiert wurden (Filmsprache, Bildgestaltung, Dramaturgie) oder in der Form eines außergewöhnlichen Einzelwerks, sondern gerade „in der Routine der Produktion“³⁷. Man ging, wie im klassischen Kunstwerk, von einer Oberflächenstruktur aus und einer Tiefenstruktur, welche letztere durch die Persönlichkeit des Regisseurs geprägt sei. Man räumte indessen auch ein, daß vorgegebene Kulturelemente und die industrielle Produktionsform, also das Genre, diesen Regisseur auch beeinflussen können. Beide zusammen konstituieren den Rang des *auteurs*.³⁸

Dieser Ansatz, der es erlaubte, auch die von Hollywood selbst verbreiteten Mythen vom Kampf des Künstlers gegen die Zwänge der industriellen Produktion in die Analyse eingehen zu lassen, verbreitete sich bald, weil er eine Möglichkeit bot, Hollywood-Produktionen aus anerkannten Positionen und mit festen Wertkategorien zu diskutieren und zu klassifizieren. Da er aber zur Konzentration auf einzelne Regisseure und damit unter anderem auch zu einem individualisierten Korpus von Filmen führte, war er nicht geeignet, den ganzen Umfang der Hollywood'schen Produktion zu erfassen. Und vor allem: „Er ermutigte eine Annäherung an Hollywoodfilme, die ihren institutionellen Status, ihre institutionellen Konventionen und das Publikum, an das sie sich hauptsächlich wendeten, entweder ignorierte oder leugnete.“³⁹

36 Vgl. Steve Neale: *Genre and Hollywood*, London 2000, S. 11

37 Vgl. ebd. und J. Hillier (Hrg.): *The cahiers du cinéma, The 1950s : New-Realism, New Hollywood New Wave*, Cambridge Mass., 1985

38 Es wird in den entsprechenden Artikeln und Texten kaum darauf eingegangen, wie dieser doppelte Gesichtspunkt zu gewichten wäre. Trotzdem wird dem Genre in diesem Modell bereits eine Teilhabe an der Autorschaft zugebilligt.

39 Neale, ebd.

Eine andere Tradition

Um solche Fehler zu vermeiden und einen neuen Zugang zu finden für ein vertiefendes Verständnis der Hollywood-Produkte, um die Wechselwirkung zu beschreiben zwischen Kultur, Publikum, Filmen und Filmemachern, mußte auf eine andere Tradition des Genre-Begriffs zurückgegriffen werden. Wenn wir heute von Massenkultur sprechen, dann verbinden sich mit der Charakteristik „generisch“⁴⁰ bestimmte Merkmale: voraussehbar, klischeehaft, was in einer Kunstauffassung, in der der Künstler frei zu sein hat, kreativ, individuell, zumeist eine Abwertung bedeutet, generische „Kunst“ ist demnach nicht möglich. Eine solche Auffassung spiegelt sich noch in dem Fachterminus „Genrebilder“, der eine nichtsubjektive romantisch-klischeehafte Darstellungsweise mit eingängigen künstlerischen Mitteln bezeichnet. Aber schon die Wörterbuch-Definitionen „charakteristische Szenen aus einem bestimmten Milieu“⁴¹ oder „typische Handlungen u. Begebenheiten aus dem täglichen Leben einer bestimmten Berufsgruppe od. sozialen Klasse“⁴² verweisen auf den Aspekt der gesellschaftlichen Kommunikation, die mit dem „Genrebild“ verbunden ist.

Wenn man also die Tradition einbezieht, in der der Genrebegriff steht, gibt es zwei Entwicklungsstränge, aus denen ein moderner Genrebegriff abgeleitet werden kann. Zum einen hatte in den jeweiligen klassischen Epochen verschiedener europäischer Länder jegliche Literatur genrebestimmt zu sein, war „individuelle“ Kreation eher ein Ausweis von künstlerischer Unfähigkeit gewesen. „Elemente des Generischen waren so eng mit dem verbunden, was als Literatur zu gelten hatte, daß sie offen und sehr bewußt sowohl das Lesen als auch das Schreiben beeinflussten (infected).“⁴³ Der andere Traditionszusammenhang stammt aus dem 19. Jahrhundert und ist eng mit dem Aufkommen der Industrialisierung, neuer Formen der gesellschaftlichen Kommunikation sowie eines Marktes für Literatur und andere Künste verbunden. Hier bezeichnet der Begriff Erscheinungsformen einer neuen Populärkultur und wies schon Bedeutungs- und Funktionselemente auf, die mit dem bald aufkommenden Medium Film ganz dominant wurden.

Daraus hat sich der Genrebegriff als Bezeichnung für ein heterogenes Syn-

40 Ich übernehme diesen Ausdruck aus dem englischen und französischen Sprachgebrauch, weil er mir besser gefällt als „genrehaft“ oder „genremäßig“, also nicht in dem Sinn, den er in der Genderdiskussion hat.

41 Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, S. 314

42 Duden, *deutsches Universalwörterbuch*, 4. Aufl. (2001)

43 G. Kress und T. Threadgold: *Towards a Social Theory of Genre*, in: *Southern Review* 21, 1988, S. 219.

drom, in dem der Film oder die Filme nur ein Element sind, stark weiterentwickelt. Genre bezeichnet nunmehr ein spezifisches System von Erwartungen und Hypothesen, die die Zuschauer ins Kino mitbringen und die mit dem gezeigten Film in eine komplexe Interaktion treten. Eine Genrefilm bietet eine wohlbekannte und definierte Welt, die intakt ist und bleibt. Variationen sind nur in dem vorgegebenen Schema möglich. Dabei gibt das Genre dem Publikum Anregungen zum Verständnis und zur Erneuerung und Festigung vorher schon im Kino gemachter Erfahrungen mit dieser Welt an die Hand. Durch diese vom Zuschauer eingebrachten Voreinstellungen gewinnt die Handlung des Films, gewinnt das Genre Wahrscheinlichkeit und Plausibilität. Dabei entsteht Wissen, das als ein allgemeiner „kultureller Text“ durch die Genres vermittelt wird und im Bewußtsein des Zuschauers in Konkurrenz oder in einen Ergänzungszusammenhang mit der von ihm direkt erlebten „realen Welt“ tritt. Ein Genre kann, im Prozeß seiner Konstitution, durchaus Träger von Veränderungen sein. Erst wenn seine Neuerungen in vielen Filmen immer wieder erneut verarbeitet werden, entsteht ein gewisses Gleichgewicht, ein räumliches, handlungsbezogenes und thematisches Spektrum vertrauter Aktionen und Beziehungen. Es ist ein kumulativer Prozeß.

Dabei ist die Wahrscheinlichkeit eines Genres immer eine „künstliche“⁴⁴, die aber wie eine reale Erfahrung erlebt und verarbeitet wird. Es erfolgt (oder nicht) eine zunehmende Angleichung zwischen generischen und soziokulturellen Wahrscheinlichkeiten. Es gibt Genres, die auf die Erschütterung dieses Gleichgewichts aus sind und die Tendenz haben, es neu auszutarieren, und solche, die es bestätigen und damit konsolidieren. Diese Wirkmechanismen spielen eine Schlüsselrolle in den Beziehungen zwischen Publikum, Genre, dem einzelnen Film und dem Produzenten/Regisseur. Dabei darf der institutionelle Zusammenhang nicht übersehen werden, der auf einem parallelen Bezugsgeflecht zwischen kommerziellen Interessen und Marktgesetzen beruht. „Eben weil sie als eine Institution existieren, können Genres als Erwartungshorizonte für ein Publikums fungieren sowie als „Modell für das Schreiben“.⁴⁵

Interaktionen

Sullivans „Reisen“ können vor dem Hintergrund dieser Überlegungen als eine Allegorie für das Funktionieren von Genres bezeichnet werden. Seine von ei-

44 J. Culler: *Structuralist Poetics*, London 1975, S. 140

45 Vgl. Neale, S. 35

nem naiven Kunstverständnis geprägten Versuche, die Legitimation der künstlerischen Kreation durch die Konfrontation mit der Wirklichkeit zu untermauern, sind eigentlich (gescheiterte) Bemühungen um ein neues künstlerisches Konzept für die Darstellung von neuen gesellschaftlichen Zuständen (die im Film, zwar ironisch gebrochen, mit fast absurden Statements, aber durchaus prägnant als eine Zeit bezeichnet werden, „wo die ganze Welt Selbstmord begeht“).

Nach traditioneller Kunstauffassung würde ein Genre von einem großen Kunstwerk entweder etabliert oder zerstört. Diese Vorstellung ergibt sehr wohl auch einen Ausgangspunkt für neue Überlegungen. „Genre“ könnte definiert werden als formale Entsprechung einer Tendenz künstlerischer Bewältigung der Realität, die vielleicht durch ein Künstler-Individuum beispielhaft vor- und eingeführt, dann aber zum Muster wird, eine Weile lang anerkannte Geltung besitzt, den Rang einer Art Regelpoetik genießt, oder auch zum Klischee erstarrt, von sekundären Talenten ausgebeutet. In jedem Fall würde, solange es ungebrochen ‘in Gebrauch ist’, mit seiner Hilfe eine spezifische Weise der künstlerischen Kommunikation praktiziert.

Während dieser Zeit tritt das Genre sozusagen an die Stelle eigentlicher, authentischer Kreativität und simuliert oder stimuliert diese vielleicht sogar. Der Vorgang hat etwas Statisches solange, bis ein neues, in Reaktion auf eine aktuellere künstlerische Verarbeitung der Realität entstandenes Kunstwerk diese Konventionen, diese Routine entkräftet und der historischen Überholtheit, des Anachronismus überführt. Ich habe bewußt Termini gewählt, die in der Filmwissenschaft zur Definition des Genres herangezogen werden. „Genre“ wäre demnach ein Set von Konventionen, die eine Kommunikationsbasis zwischen den Machern und dem Publikum garantieren. Es ist also etwas, was Zeit braucht, sich zu etablieren, und nach gängiger Auffassung auch veränderlich ist. Es gibt langlebige Genres, die auch gelegentliche Ausdifferenzierungen in „Subgenres“ aufweisen können, und kurzlebige, welche zwar die Bilder und Erklärungsmuster einer bestimmten gesellschaftlichen Situation verarbeiten, bei späterer Aktivierung aber auch für eine neue Situation tauglich sein können (Variation).

Das Genre wäre demnach, im Augenblick seines Entstehens, Träger eines neuen Verständnisses von Realität, und als solches etabliert es sich. Gleichzeitig bedeutet seine Etablierung aber auch die Überführung dieser neuen Sicht in konventionelle Kommunikationsmuster, die die Tendenz zur Erstarrung, zur formalen Verselbständigung aufweisen. Dies könnte man in bezug auf die Hollywood-Genres, auf das Studiosystem Hollywoods, also auch auf unseren Film, so zuspitzen: In *Sullivan's Travels* erkundet der fiktive Regisseur die Realität

mit dem Bestreben, Anregungen für ein neues filmisches Abbild zu erhalten. Gleichzeitig aber interpretiert der sich von ihm distanzierende Filmerzähler die Suche Sullivans als Erprobung der verschiedenen aktuellen Genrekonventionen auf ihre Eignung, ein Erklärungsmuster für die Realität zu bieten. Gleichsam programmatisch – und vielleicht tendenziell demonstrativ-distanzierend – läßt er ihn die Wahrheit dort finden, wo Hollywood sie immer schon gesucht hat: beim Publikum, sprich an der Kasse.

Das sagt viel aus über die Möglichkeiten und Grenzen von Innovation im Hollywood-Studiokino, die so andeutend wie folgt zu bestimmen wären: Die meisten Genres verdanken ihre Entstehung und Konsistenz nicht einem individuellen, kreativen Akt sondern entstehen aus einer kollektiven, kommerziell orientierten Suche nach ausbeutbaren Welterklärungsmodellen. Und zwar sowohl seitens der Produzenten, als auch seitens des Publikums. Das Publikum bringt in diesen Prozeß die aktuellen Parameter seiner gesellschaftlichen Existenz, das heißt hier, die damit verbundene Sensibilität für Mißstände und Nöte, zusammen mit einer unreflektierten Bereitschaft, Erklärungsmuster, Gegenbilder, Traumstrukturen, Phantasiefiguren zu akzeptieren und zu konsumieren, ein.

So ist etwa der Gangsterfilm entstanden. Ohne individuell kreative Vision in einem großen Einzelkunstwerk, ohne programmatische Vorgabe eines genialen Subjekts, das stellvertretend Einsichten in die geheimen Wirkkräfte der aktuellen Situation artikuliert und zugleich in eine Kunstform gegossen hätte, sondern durch kaum geplante, eher experimentelle Versuche der Etablierung von Erfolgsmustern an der Kinokasse.⁴⁶ Diese anonyme Kooperation zwischen Produzenten und Publikum produziert unkontrolliert eine fiktionale Konkretisierung von Ängsten, Träumen oder Alpträumen, das heißt, umgesetzt in meinen Argumentationszusammenhang, die genrekonventionelle Etablierung von sich verfestigenden fiktionalen Ereigniskettenmustern. So war die Gangsterfigur zunächst Bezugs- und Projektionsfläche einer in der Krisenzeit entstandenen zweideutigen Moral- und Werteskala. Ihr Schicksal war in den ersten Gangsterfilmen als zynischer Sieg der Legalität über die Legitimität (das Gangstertum erschien als moralischer im Vergleich zur Unfähigkeit und Korruption der traditionellen Instanzen der Moralität) inszeniert und wurde dann später, als die gesellschaftlichen Institutionen es für angebracht hielten, den Prozeß unter ihre Kontrolle zu bringen, d. h. im Vollzug der *new deal* Politik, umgedreht. Dieselben Schauspieler, die sich als Gangsteridole etabliert hatten, muß-

46 Man kann es, angesichts so vieler mißlungener Versuche, auch als „try and error“-System betrachten.

ten nun „G-men“⁴⁷ spielen.

Weiter zugespitzt und wieder auf der allgemeinen Ebene erscheint also das Genre als eine eigendynamische Kraft, mit der sich Teile des gesamtgesellschaftlichen Bewußtseins ohne Mitwirkung eines einzelnen, bewußten, kreativen Subjekts zu künstlerischen Strukturen kristallisieren, fermentieren und zu Konventionen erstarren. Das Genre wird zum *auteur*. Aber anders als dieser ist es eine öffentliche Angelegenheit ohne die Strukturen, die wir mit dem *auteur*-Konzept verbinden: Genialität, Individualität, Integrität als Person mit der Möglichkeit der Selbstaussage, der Selbstdeutung oder der Selbstverteidigung. Deshalb interessiert mich in diesem Zusammenhang nicht der *auteur* Preston Sturges⁴⁸, etwa seine Rechtfertigungen oder Argumente gegen Kritiker. Genres werden, das ergibt die historische Betrachtung, als etablierte Kommunikationsmodelle auf andere Weise zum Gegenstand der politischen und künstlerischen Auseinandersetzung als singuläre Werke. Sie werden zum Beispiel aktiv bekämpft, umfunktioniert, sie erfahren Spezifizierungen, Modifizierungen durch so etwas wie einen *Lubitsch-touch*, den *Screwball*-Mechanismus oder die *film noir*-Färbung. Sie können zu klischeehaften Strickmustern werden oder zu kindlicher Banalität tendieren. Sie können sich aber auch unter der Hand auflösen, zum Objekt der filmischen Infragestellung werden und damit zum Indiz für die Erosion bestimmter historisch überholter oder inopportun gewordener Kommunikationsmuster.

Der Genius des Genres⁴⁹ und seine Krisen

In *Sullivan's Travels* wird ein (fiktiver) Film von Sullivan erwähnt, mit dem Titel *Ants in Your Plants of 1939*⁵⁰. Die Erwähnung des Jahres dürfte, neben dem Hinweis, daß es eine erfolgreiche Filmserie war, auch eine Anspielung auf das Glanzjahr sein, in dem so viele Meisterwerke und Massenerfolge wie sonst

47 zeitgenössischer Ausdruck für Beamte des FBI, „Government-Men“

48 der in der Tat nicht nur alle seine Filme selber schrieb, sondern sich auch einen bemerkenswerten Einfluß auf die Postproduktion seiner Filme erkämpft hatte. Trotzdem mußte auch er immer wieder Schnitte und Änderungen von Produzenten hinnehmen, die, wie man es in Analogie zu meinen Ausführungen formulieren könnte, in der Regel 'die Interessen des Genres vertraten'.

49 Der Ausdruck stammt aus: *L'amour du cinéma américain*, (Heftitel) in: *CinémaAction*, Nr. 54, 1990. Er ist dort eine Kapitelüberschrift (S. 158).

50 Der Titel parodiert nebenbei die Praxis, Remakes von erfolgreichen Filmen durch Hinzufügen der Jahreszahl voneinander zu unterscheiden, z.B.: *Broadway Melody of 1929, 1936, 1938, 1940* oder *Gold Diggers of 1933, 1935, 1936*.

nie zuvor in Hollywood herausgekommen sind. Aber genau in ihnen ist die Krise schon erkennbar. Sie äußert sich auf der ästhetischen Ebene als Krise des Genrekinos. Das kann ich hier nur ganz grob an zwei Beispielen andeuten. *Gone With the Wind*, der erfolgreichste Film des Jahres und Sinnbild für großes opulentes und sentimentales Hollywoodkino, dürfte seine Beliebtheit vor allem der Tatsache verdanken, daß der Produzent Selznick versucht hat, die Genreattraktivitäten zu akkumulieren. Es ist ein Western, ein Kriegsfilm, ein Gangsterfilm und ein Melodram zugleich. Auch verschiedene Figuren dieses Films sind doppelt in Genrekonventionen verankert. Rhett Butler schwankt zwischen Gangster und G-Man, und am Ende weiß man nicht so recht, bei welcher Rolle er endgültig bleiben wird. Vor allem aber Scarlett ist aus den Frauencharakteristiken verschiedener Genres zusammengesetzt: der Komödie, des Western und des Melodrams. Sie ist sowohl *gold-digger* als auch Kurtisane, sie ist *Cinderella*-Typ, *working girl*⁵¹ und schließlich sogar die sonst Männern vorbehaltene Verkörperung der Pioniertradition des Westerns. Wir haben eine durchaus zweideutige Werteverteilung und ein Ende, das unentschieden zwischen *happy* und nicht-*happy* bleibt. Ich sehe darinein Indiz für das Scheitern des integrierenden Versuchs, auf der Basis von Genrethemen ein schlüssiges Ganzes zu konstruieren. Wenn überhaupt, dann ist die ästhetische Einheit dieses Films jenseits der gesprengten narrativen Genrelogik zu suchen.

Ähnlich verhält es sich bei dem zweiten spektakulären Erfolg von 1939: *The Wizard of Oz*. Es ist ein Märchen voller Widersprüche. Schon der Versuch, nur den Plottyp zu beschreiben, führt zu unlösbaren Fragen. Ist das eine Fabel für ungehorsame Kinder? Ist es eine Allegorie aufs Erwachsenwerden? Oder ein Ausdruck für die Sehnsucht nach dem Anderswo? Der Film hat deutliche Genreaffinitäten, aber auch ein deutlicher Widerstand gegen alle diese Konventionen ist zu spüren. Die schon zu Beginn auf geheimnisvolle Weise stilisierte Schwarz-weiß-„Realität“ der im Lied gefeierten Heimat und das naive, aber couragierte Kind behalten am Ende nicht Recht. „... eine perfekte Koexistenz von Widersprüchen, halb ausgeführten Motiven, unvereinbaren Rezeptionsangeboten und Deutungsfallen in einer glatten, leichten und unschuldig tänzerischen Handlung.“⁵²

Mein zweites Beispiel, das ich noch kürzer fassen muß, ist John Ford, der 1939 drei Filme gemacht hat.⁵³ Zwei von ihnen sind eindeutige Genrefilme. Der dritte (*Stagecoach*) ist ein Film, in dem ein Genre aufgrund innerer Span-

51 Komödienstereotype nach Roger Dooley: *From Scarlet to Scarface*.

52 Vgl. meine in Reclams Film Klassiker, hrg. von Thomas Koebner, Stuttgart 1995, Band 1, S. 400 veröffentlichte Analyse.

53 *Drums Along the Mohawk*, *Stagecoach* und *Young Mr. Lincoln*.

nungen zwischen einem starken Stilwillen und einem ebenso ausgeprägten kritischen Aufklärungskonzept aufgebrochen wird, was normalerweise als Emanzipation des *auteurs* John Ford gegenüber den Genrekonventionen oder den Vorstellungen der Studios interpretiert wird.⁵⁴ Ich sehe das anders. In *Stagecoach* hat Ford sozusagen die Genrekonventionen sich selbst, d. h. ihrer Tendenz zur Selbstzersetzung überlassen als Beweis dafür, daß die Welt nicht mehr im Rahmen der von ihnen repräsentierten Gesellschaftsmodelle gedeutet werden kann. Dieser Film enthalte Klischees und Verstöße gegen Western-Regeln und dazu noch keine einzige anständige Figur, hat die Kritik damals schon bemängelt. In der Konfrontation eines symbolischen und parabelhaften Plots mit realistischen Charakteren findet Ford die ästhetische Möglichkeit, eine Gesellschaft vorzuführen, die nach dem Prinzip der Zweideutigkeit funktioniert. Demgegenüber sind *Young Mr. Lincoln* und *Drums Along the Mohawk* nur schwer erträgliche genre-konventionelle Filme, die von einem kindlichen Glauben an vergangene Mythen geprägt sind.

Die Krise Hollywoods in dieser Zeit – so meine These – manifestiert sich als Krise der etablierten Genres. Die Studiofilme führen dies fast unreflektiert vor. Oberflächlich gesehen treten die Regisseure in Konflikt mit der Unglaubwürdigkeit, aber auch der kanonischen Macht des Genres. Einige setzen persönliche Akzente wie Orson Welles (*Citizen Kane* 1941), oder Chaplin (*The Great Dictator*, 1940⁵⁵). Dieses ist aber nur die eine Seite des Vorgangs. Gleichzeitig setzt eine weit folgenreichere Entwicklung ein, die Zersetzung der Genres von innen. So etwas wie ein *touch* 'infiziert' die Geschichten und entkräftet die Plots. Als eine der Ausprägungen dieser Entwicklung sehe ich den *film noir*, der erst nach dem zweiten Weltkrieg, in den fünfziger Jahren, seine Funktion der existentiellen Verunsicherung verliert, zu einem Plotgenerator umfunktioniert und als Genre etabliert wird.

Sullivan's Travels ist ein kleiner, schon halb infizierter Film, eine fast unschuldige Komödie, die auf ihre Weise und eher spielerisch die Korrosion der Konventionen an diesem Ausgang des großen Jahrzehnts markiert, weniger ein Monument des Scheiterns, eher eine subtile Selbstinterpretation des „Genius of the System“⁵⁶, die gerade mal 667.687 Dollar gekostet hat.

54 Aus dieser Interpretation leiteten die Kritiker der *politique des auteurs* ihr Bewunderung für Ford ab.

55 Vgl. Reclams Film Klassiker, Band 1, S. 419 und den Aufsatz in diesem Heft.

56 So der Titel eines Buchs von Thomas Schatz über „Hollywood Filmmaking in the Studio Era“ (Untertitel), London 1989, der auf einen Ausspruch von André Bazin aus dem Jahre 1957 zurückgeht: „Das amerikanische Kino ist eine klassische Kunst, aber warum sollten wir dann nicht das bewundern, was am meisten bewundernswert ist: Der Genius des Systems.“

Charlie und Chaplin

Der verlorene Sohn

Träume in Charlie Chaplins Filmen enden zumeist mit einem Guß Wasser - oder im Kino geht das Licht an, der Film ist zu Ende.

In einem seiner berühmtesten Filme (*The Kid*, 1921) führt das Schicksal Charlie ein Baby zu, das er zunächst gar nicht haben will, dann aber erst ungeschickt und schließlich pffiffig und aufopferungsbereit pflegt. Seine Liebe zu dem Kind wird so groß, daß er sich mit allen Mitteln dagegen wehrt, als es ihm wieder weggenommen werden soll. Denn die Mutter, die es ausgesetzt hatte, ist nun reich geworden und kann folglich ihre mütterliche Liebe wieder walten lassen. Sie setzt eine Belohnung aus für die Auslieferung ihres Sohnes. Der geldgierige Vorsteher des Obdachlosenasyls, in dem Charlie und sein Findelkind gelandet sind, nimmt kidnappt heimlich das Kind und kassiert das Lösegeld. Charlie geht traurig allein nach Hause und – träumt: Die Straße wird zum Paradies, alle Leute haben Flügel wie Engel, sind lieb freundlich zuvorkommend, und Essen und Trinken gibt es in Fülle. Der ebenfalls durch die Lüfte schwebende Polizist hat die Leute nur vor den Exzessen ihrer eigenen Lust zu bewahren. Aber Petrus, der alles liebevoll überwacht, paßt einen Augenblick nicht auf, und schon dringen die Teufel ein, säen Zwietracht und Eifersucht, und im allgemeinen Chaos fliegen die Federn nur so durch die Luft. Charlie wird von dem Polizisten mit einer Pistole erschossen und sinkt flügel- lahm und leblos nieder.

Doch nun ist es die Realität, die ihn erlöst. Charlie wird aus dem Alptraum von einem wirklichen Polizisten geweckt, der ihm Gutes will. Er versteht zunächst nicht, ist benommen und fassungslos. Man verfrachtet ihn in ein vornehmes Auto und fährt ihn zu einer vornehmen Villa, wo ihn „sein“ Sohn nebst Mutter erwartet. „So tritt Charlie am Ende des Films in ein Glück ein, das so lange dauert, wie die Träume dauern: bis zum nächsten Film.“¹

Charlie Chaplins Filme zeigen oft mit großer Eindringlichkeit die Lebens- realität der Armen und Unterdrückten, ihre Not, den täglichen Bedarf an Brot und Liebe zu befriedigen. Aber stets ist diesen Bildern die Vision des Gegen-

¹ Jean Mitry: *Tout Chaplin*, Paris 1972, S. 239



Charlie findet ein Kind ...



... und bald wird es ihm weggenommen



teils beigegeben, in Träumen, Idyllen, spontanen Transzendierungen der Realität, mit deren Bildern im Auge und Herzen der Zuschauer oft am Ende entlassen wird. In regelmäßigen Abständen ist Charlie aller Sorgen für eine Zeit lang enthoben. Dann strahlt er, räkelt sich im Luxus, kann tanzen und gar fliegen und genießt es, daß sich der Zufall und die Gesetze dieser Gesellschaft einmal nicht gegen ihn wenden, sondern zu seinen Gunsten wirken. „Nur daß Charlie, immer in der Defensive, diese Macht der Verwandlung nur zu seinem eigenen Vorteil nutzt oder allenfalls noch zugunsten der Frau, die er liebt“. So charakterisiert André Bazin die Komik Chaplins in Abgrenzung zu der des italienischen Stars Totò: „Totò weiß nicht, was er damit (dem Geist der Kindheit, gg) anfangen soll, außer den anderen zu helfen.“²

In *Modern Times* ist Charlie für kurze Zeit Nachtwächter und lädt seine Freundin (Paulette Goddard) ein, für eine Nacht ins Warenhaus zu kommen, das er bewachen soll. In der Spielwarenhandlung vollführt er tollkühne

² André Bazin: Was ist Film?, Berlin 2004, S. 369

Akrobatenkunststücke auf Rollschuhen. Der Tollpatsch, dem sonst jeder Blumentopf auf den Kopf fällt, der jede Ungeschicklichkeit und Dummheit begeht, wenn er für Geld arbeiten muß, segelt hier mit traum-tänzerischer Sicherheit elegant an allen Hindernissen und Abgründen vorbei. In *The Gold Rush* (1925) sitzt er allein vorm gedeckten und geschmückten Tisch, weil ihn die geliebte Georgia versetzt hat, und beginnt zu träumen: seine Gäste sind gekommen und er führt ihnen den berühmten Tanz mit den Brotstückchen vor. Der Glückstanz (eingebildet wird für Augenblicke eine wirkliche schöne Tänzerin) beschert Charlie die Gunst des Mädchens. Dieser Traum wird später von der Kino-Realität, in die Charlie zunächst unsanft erweckt, eingeholt. Nach einigen Abenteuern wird Georgia die Ehefrau des inzwischen auch gold-fündig gewordenen Charlie.

Das traumhafte Glück, inszeniert als tänzerisches Intermezzo oder ballettartiger Slapstick, verweist aber letztendlich nur auf behä-



Charlie schläft ein, ...



... träumt, kann fliegen ...



... aber das Erwachen ist *in Wirklichkeit* die Rettung

big-bürgerliches Eheglück. So elfenhaft-überirdisch die Träume inszeniert sind, sie enden stets in der bäuerlichen Hütte (*A Dog's Life*, 1918, *Modern Times*) oder der großbürgerlichen Aisance (*The Vagabond*, 1916, *The Kid*).

Ein weniger bekannter Film (*Sunnyside*, 1919) verbindet beide Konzeptionen in ironischer Brechung miteinander. Die dörfliche Idylle ist von Anfang an angelegt. Charlie arbeitet als "Mädchen für alles" in einem Hotel mit dem bezeichnenden Namen "Evergreen", und er ist – ganz ungewohnt – kein Faulpelz, sondern ein geschickter, anstelliger Angestellter. In romantischer Liebe ist er der Dorfschönen Edna zugetan und macht ihr treu scheu den Hof. Als sie ihm zu verstehen gibt, daß seine Werbung nicht ganz erfolglos ist, kommt er mit seiner Arbeit durcheinander. Als ihm die Kühe durchgehen und er beim Versuch, sie einzufangen, in einen Bach fällt, hat er eine Vision. Mit einer Gruppe von schönen griechisch gewandeten Nymphen führt er einen tänzerischen Liebesreigen auf, in dem sich Grazie mit Grotteske mischt, er aber trotz aller Ungeschicklichkeiten der Mittelpunkt bleibt. In einer späteren Szene wird noch einmal Charlies Drang in die weite Welt der Poesie in ironischen Kontrast gestellt zu seinen kleinstädtisch bescheidenen Ambitionen. Während die geliebte Schöne beim sonntäglichen Tête-à-tête auf der Couch vertrauensvoll ihren Kopf an seine Schulter lehnt, lauscht Charlie hingerissen mit dem gegenüberliegenden Ohr dem Meeresrauschen in einer riesigen Muschel.

Traum und Leben

Der stete, von keiner Regel als der des Zufalls und dem Rhythmus der Sequenzen diktierte Wechsel zwischen Glück (als poetische Vision, oder als einfältige Zweisamkeit unter Aufhebung jeglicher materieller Sorgen) und Not (Ungeschicklichkeit und Demütigungen beim brotlosen Umherirren oder bei der Fronarbeit für Geld) ist das Fundament der Chaplinschen additiven Dramaturgie selbst da, wo er sich nicht im Extrem von Traum und Wasserguß entfaltet. Auch die Feinstruktur der Filme, die also, wenn sie länger sind als zwei Rollen, im Grunde nach dem Muster des Serials funktionieren, ist nach diesem Prinzip organisiert, wobei die vormaligen, in den KEYSTONE und ESSANAY-Perioden dominierenden Slapstick-Sequenzen eher Intermezzo-Charakter haben. Vieles spricht dafür, daß nicht sie den Erfolg und Marktwert Charlies in dieser Zeit ausmachen, sondern die erwähnte Struktur des Wechsels von Traum und Leben, von Kino und Realität im Film.

Ein besonders interessantes Beispiel ist *City Lights* (1930), den viele für Chaplins schönsten Film halten. Hier hängt das Auf und Ab zwischen Glück

und Not, Zuversicht und Verzweiflung, Liebe und Einsamkeit direkt von den Zufälligkeiten des Alkoholkonsums eines Millionärs ab, der – ein Vorläufer Puntilas – immer, wenn er besoffen ist, Charlie mit Zuneigung und Geschenken überhäuft, in nüchternem Zustand aber nichts von ihm wissen will. Die formale Klammer des zweiten Handlungsstrangs, der Liebesgeschichte zwischen Charlie und dem Blumenmädchen, verdeckt ein wenig den Episodencharakter auch dieses Films. Charlie Chaplin, dem es in dieser Periode primär auf die melancholische oder tragische Zuspitzungen ankam (vgl. die Szene des Kennenlernens zwischen Charlie und dem blinden Mädchen, sowie die Schlußszene), genügt ein relativ banales Vorwands-Gefüge, um seine Grundkonstruktion zu etablieren. Dabei schert er sich wenig um psychologische Plausibilität oder dramaturgische Feinessen. Noch deutlicher wird dies in seinem ersten langen Film *Tillie's Punctured Romance* (1914). In ihm hat nicht Chaplin, sondern Mack Sennett Regie geführt und Charlie ist auch nicht der Star des Films, sondern Mary Dressler. Trotzdem ist die Charlie-Figur schon komplett präsent. In diesem Film gibt es keine übergreifende Entwicklung, er ist somit eine im Grunde unendliche Geschichte. Das vom Schicksal angezettelte Taumeln zwischen den beiden Frauen, die gegensätzliche Lebensentwürfe repräsentieren (Hausdrachen und romantische Geliebte, Spießbürgertum und kleinstädtische Idylle), kommt eher zufällig zu einem glücklichen Ende.

Es ist in der Literatur vielfältig hervorgehoben worden, wie sehr die Kunstfigur Charlie die genannten Gegensätze in sich selbst verkörpert. Nicht nur sein Erscheinungsbild, die berühmten Komponenten etwa seines Outfits, sind durch eine Mischung aus Armut und Insignien großbürgerlichen Dandytums geprägt, auch seine berühmten Gags beziehen meist ihren Reiz aus diesem Widerspruch. Die bekanntesten Beispiele sind die Szene aus *Gold Rush*, wenn Charlie einen seiner alten Schuhe mit den Gesten eines vornehmen Küchenmeisters kocht und serviert, oder jene Episode aus *City Lights*, in der er aus dem Rolls Royce springt, um im Straßengraben einen Zigarrenstummel aufzusammeln.

Charlie, die Kunstfigur, verkörpert diesen Gegensatz nicht nur, ihre Funktion als ständige Bezugs- und Identifikationsinstanz besteht auch darin, ihn immer wieder aufzuheben. Denn gerade sie, in der viele die personifizierte Absage an jeden autoritären Zwang, die „fundamentale Opposition gegen die organisierte Gewalt der sozialen Ordnung“ (Jacques Doniol-Valcroze), ein anarchistisches Idol also sehen, gerade Charlie benutzt doch jede Möglichkeit, durch die Gunst des Zufalls aufzusteigen, sich mit Eifer den von der Gesellschaft geforderten Verhaltensweisen bei diesem Aufstieg anzupassen. Dabei hat er dann nur noch einen stolzen und verachtenden Blick für jene, die noch vor kurzem seinesgleichen waren – ja er unterdrückt und drangsaliert sie, solange es die

Gunst der augenblicklichen Konstellation ihm erlaubt, bevor er wieder einer der Ihren wird. Seine Skrupellosigkeit ist gespeist von dem Wissen um sein eintöniges Schicksal, als den Gesetzen der Gesellschaft Unterworfenener ist er weder ein Außenseiter noch ein Aufbegehrender, er ist schlicht nur pffiffig und deshalb abwechselnd aufmüpfig und unterwürfig, wie es gerade paßt.

Ausgestoßener auf Zeit

Eigentlich unwohl fühlt er sich nämlich in der Gesellschaft, in der er oft kein Auskommen hat, nicht. Ihre Strafen für asoziales Verhalten stören ihn wenig, und nicht selten sind es ja Polizisten, jene sonst von ihm bekämpften strukturellen Feinde, die ihm zum Happy End verhelfen (*A Dog's Life*, *The Kid*), gelegentlich ist er sogar selbst einer von ihnen (*Easy Street*, 1917). Auch das Gefängnis, Symbol der Unterdrückung individueller Freiheit, erscheint Charlie in *Modern Times* als ein Zufluchtsort von solcher Anziehungskraft, daß er immer wieder versucht, dorthin zurückzukehren.

Ausgestoßener immer nur auf Zeit, stets pünktlich vom Schicksal durch überraschende Wendungen oder unwahrscheinliche Leistungen wieder integriert oder rehabilitiert, ist Charlie die Identifikationsfigur par excellence, das märchenhafte Element von Harmonie in der gezeigten widrigen Welt, einer der auf der Seite der Armen und Unterdrückten steht und es trotzdem - wenn nötig auf ihre Kosten - zu etwas bringt.

Charlie Chaplin hat sich nicht immer diesem Erfolgsmuster seines Kinos gebeugt. Bekanntere als es ihre geringe Häufigkeit legitimieren würde, sind jene offenen Schlüsse einiger seiner Filme geworden, oft beschrieben als melodramatisch-tragisches Element, das den primitiven Slapstick transzendiert und zum Bestandteil wirklicher Kunst macht. Der erwähnte Film *City Lights* ist ein interessantes Mischprodukt. Mit der Wende zum längeren Film hatte Charlie Chaplin sowohl der monotonen Dramaturgie des Slapsticks, als auch – nach seiner Meinung – einem seine schöpferische Phantasie einengenden Verharren auf der Oberfläche des einfachen Spaßes entrinnen wollen. Diese Flucht ging eindeutig in die Richtung des rührseligen Melodrams, und die erwähnten Schlüsse sind nur ein Element dieser neuen Ausrichtung. Das Schlußbild von *The Pilgrim*, wenn Charlie auf der Grenze zwischen den USA und Mexiko hin- und herhüpfend beiden Übeln zu entgehen sucht, ist ein genialer Gag und ein die beschriebene Slapstick-Handlungsstruktur hinreißend auf den Begriff bringendes Symbol dazu. „Nie lagen die Notwendigkeiten des Gesetzes und die Notwendigkeiten einer Moral dichter beisammen, und nie war der Widerspruch

zwischen beiden so konkret und offensichtlich.“³ Aber er bleibt demonstrativ ungelöst. Demgegenüber geht Charlie am Ende von *The Tramp* (1915) zwar enttäuscht und vertrieben, aber auch in souveräner Unabhängigkeit die Straße entlang in eine ungewiß-hoffnungsvolle Ferne. Angedeutet scheint eher ein Aufbruch in etwas neues, als die Perspektive der Wiederkehr des ewig Gleichen. In dem berühmten Remake dieser Schlußzene 20 Jahre später (*Modern Times*) wird er von Paulette Goddard begleitet. Der nun schon melodramatische Abgang führt nicht mehr in ein ungewisses Ziel, läßt der Phantasie keinen Spielraum mehr. In einer Traumszene kurz zuvor ist das Happy End des Tramp-Trips – die glückliche Ehe in der ländlichen Idylle – bereits festgelegt. Aber es ist nicht eine Eröffnung in eine Zukunft, sondern nur ein Genrebild.

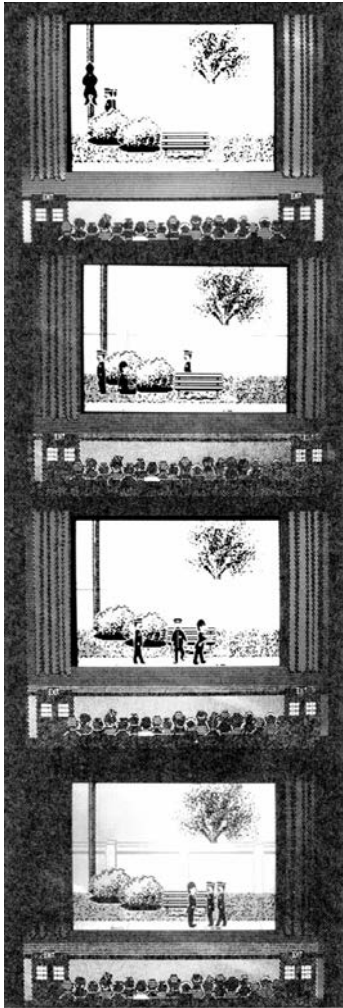
Auch in *A King in New York* (1957) entschwindet der von Charlie Chaplin gespielte König im Flugzeug allen Schwierigkeiten seiner amerikanischen Existenz, und es ist wieder keine ungewisse Zukunft, die ihn am Landeflughafen erwartet, sondern hier geht schließlich einer, der es nicht nötig hat, zu bleiben. Sich den Widrigkeiten der Gesellschaft entziehend, weiß er, daß ein höherer Platz in ihr ihm diese Widrigkeiten vom Leibe halten wird. Als König, der seine Schulden im Grandhotel macht und durch seine Publizität schließlich leicht begleicht, bekennt der Tramp Farbe und kann folglich nicht mehr Charlie bleiben. Er verstößt gegen das Gesetz seines Erfolges, das viele Leute Genie nennen: in diesem Film gibt es nur noch die Kinowelt, keinen Wechsel mehr zwischen ihr und der Realität, wie immer verklärt sie auch schon immer erschienen sein mag, kurz, es gibt keinen Grund mehr, Charlie zu lieben und keine Möglichkeit, seine Existenz als Traum mit nach Hause zu nehmen, bis sein Verblasen - immer wieder - der Auffrischung im Kino bedarf.

Die Geburt der Film-Kunst aus dem Geist des Slapsticks

Auf dem damals schon schnell expandierenden Markt für Computerspiele wurde Mitte 1988 ein Programm *Starring Charlie Chaplin* angeboten, angesichts dessen sich die (Computer-)Fachpresse nur Sorgen machte, ob das Medium Computerspiel einer Legende wie Chaplin gerecht werden könne.⁴ Dem Filmfan mußte dieses Spiel, das versprach, man könne mit ihm Charlie-Geschichten gestalten, schon beim ersten Laden von der Diskette jämmerlich primitiv vor-

3 Ebd.: S. 262

4 Es hat m.W. später keine Versuche mehr gegeben, mit den neuen Möglichkeiten ein weniger primitives entsprechendes Spiel auf den Markt zu bringen. Das erwähnte lief noch auf DOS-Basis!



kommen. Es werden im Menu fertige *scripts* angeboten, die zum Teil Originaltitel (*City Lights* oder *The Pawnshop*) tragen und aus jeweils vier in Reihenfolge, Personal, Ort und sogar Zwischentiteln festgelegten Szenen bestehen. Folgt man der Aufforderung, eine von ihnen zu „schießen“ (das allgemein übliche englische Wort für „drehen“), wird auf dem Bildschirm eine einfache Dekoration angeboten, die eine Zimmerwand, Park-ecke oder Straßenseite darstellt, und die Möglichkeit bietet, irgendeine Balustrade oder Gartenmauer, einen Balkon etc. als zweite Spielebene, einen Stock höher gelegen, ins Spiel mit einzubeziehen. Auch die Personen der Handlung befinden sich bereits auf dem *set*.

Nur die Charlie-Figur kann vermittels des Joysticks oder der Tastatur gesteuert werden, sie bewegt sich dann nach rechts, links, vor oder zurück. Dabei wird trotz der Grobheit des Bildpunkt-Rasters Charlies Gang recht erkennbar nachgeahmt, ebenso das Zwirbeln des Spazierstöckchens. Außerdem befinden sich noch weitere Personen auf der Szene, deren Bewegungen und Gänge jedoch von einem Zufallsgenerator-Programm gesteuert werden, also weder einfluß- noch berechenbar sind: Polizist, Betrunkenener, Mädchen etc., je nach gewähltem *script*. Diese Partner Charlies bewegen sich pausenlos, ohne Ziel und Sinn, in alle Rich-

tungen. Die vorgegebenen Handlungsraaster haben mit den Originalfilmen von Charlie Chaplin kaum etwas gemein. Vor allem sehen sie nicht das Erzählen einer Geschichte vor, denn auch die Zwischentitel sind so allgemein gehalten, daß sie zur Beförderung einer narrativen Struktur nicht taugen.

Insofern erlaubt das Spiel nur sehr einfache Effekte, denn auch die Charlie-figur hat nur sehr beschränkte Handlungsmöglichkeiten, *inszenierbar* sind mit ihr ausschließlich mehr oder weniger heftige, meist zufällige Zusammenstöße

mit den anderen Figuren. Die Folgen sind stets dieselben: entweder bekommt Charlie beim Rempeln einen Fußtritt oder Boxhieb, was ihn auf dem Hintern landen läßt, oder es gelingt ihm selbst, einer anderen Figur auf die Füße zu treten, was ein kurzes aufgeregtes Hüpfen derselben auf einem Bein zur Folge hat. In solchen *scripts*, in denen ein Hund auftritt, ist die Handlung dadurch aufgelockert, daß dieser sein Beinchen heben und einen Baumstamm, einen Treppenabsatz oder den Fuß einer der Figuren bepinkeln kann. In anderen, in denen ein Mädchen als Figur vorgesehen ist, scheint es auch noch den Kuß als Begegnungsmöglichkeit zu geben, er wird vollzogen in der Art des Anstoßens mit Weingläsern.

Alle diese diversen Berührungen bleiben stets ohne Folgen, nach längstens einer Sekunde gehen die billardartigen Läufe und Zusammenstöße weiter, als wäre nichts geschehen, und nach einer Minute ist die gewährte Drehzeit vorüber. Man kann sich danach die Szene in einem „editor“ anschauen (sogar das Projektorgeräusch ist zu hören), dabei aber nicht richtig schneiden, sondern nur entscheiden, ob man das Ganze vielleicht doch neu drehen will. Der eigentliche Zweck des für die Konkurrenz mehrerer Teilnehmer vorgesehenen Spiels ist denn auch weniger die Filmgestaltung, sondern die Lösung der Aufgabe, ein für die Produktion des Films vorgegebenes Kapitalbudget möglichst nicht zu überziehen. Und nur zur Ermittlung des box office-Erfolges stellt am Schluß eine anonyme Instanz nach unergründlichen Kriterien (Zahl der „Zusammenstöße“?) fest, ob der Film Erfolg hätte oder ein Flop würde. Auf dem Bildschirm erscheint dann eine stilisierte Titelseite des berühmten Entertainment-Magazins *Variety* mit dem Urteil als Schlagzeile. „If you have enough money, pressing the fire bottom will return you to SELECT SCRIPT, else pressing the fire buttom will return you to the beginning again“, heißt es abschließend in der Gebrauchsanleitung.

Das Prinzip der Folgenlosigkeit

Die Spielmacher haben, ob bewußt oder nicht, wesentliche Elemente der Chaplinschen Produktionsweise, zumindest der frühen Keystone- und Essanay-Filme, richtig erfaßt. Einmal war auch dort ein standardisiertes, jeweils nur wenig abgewandeltes Bühnenbild üblich. Der set für die Innenräume bestand in Charlie Chaplins Studio stets aus zwei Zimmern, die einander gegenüber an einem Korridor lagen und die wahlweise Salon und Küche darstellten, aber auch als zwei Hotelzimmer, Büros oder Praxisräume ausgestaltet werden konnten. Dazu gab es, meist im Obergeschoß, einen größeren Raum, der im Film als

Saal, Bar, Kino oder Foyer erscheinen konnte.

Zum anderen beruht der Slapstick tatsächlich auf der meist zufällig sich ergebenden Begegnung zweier oder mehrerer Figuren, die in der Regel in eine feindselige Konfrontation ausartet. Auch die Formen, in denen diese Zusammenstöße erfolgen, sind strikt typisiert, auch wenn die Variationsbreite doch erheblich größer ist als im Computerspiel. Oft wird die Auseinandersetzung durch eine genretypische Verfolgungsjagd zusätzlich hinausgezögert (was sich im Computerspiel mit ein wenig Übung vermutlich auch imitieren ließe), wobei Situationskomik und die Tücke der Objekte ins Spiel gebracht werden. Wichtig ist, daß die Fronten bei diesen Begegnungen dem Publikum spontan nachvollziehbar sind: der Eigentümer, dem etwas gestohlen worden ist oder allgemeiner der Polizist sind Figuren, deren böse Absichten in Bezug auf die Charlie-Figur unmittelbar auf der Hand liegen.

Auch die prinzipielle Folgenlosigkeit aller Zusammenstöße und Begegnungen gehört schließlich zum festen Ritual des Slapsticks. Nicht nur erholen sich alle Figuren, Charlie eingeschlossen, stets sehr schnell von jeglicher körperlichen Beschädigung durch Prügel, Stürze, Unfälle etc. ohne dauernde Folgen. Sondern auch in einem weniger mechanischen Sinn ist Charlie selbst stets an einer vorübergehenden, schnellen Lösung jedes Konflikts interessiert, die Kategorie „Zukunft“ ist nicht Teil seines Denkens. Sein Gedächtnis scheint, ausgenommen in Liebesdingen, immer nur so kurz zu sein wie die Szene, in der er eigentlich Erfahrungen sammeln könnte. Hat er einmal etwas gelernt, so stellt sich regelmäßig heraus, daß es wenig nützt, weil sich die Lage schon wieder verändert hat. Auch in den langen Filmen hat Charlie Chaplin seiner Tramp-Figur niemals eine Entwicklung zugestanden, stets hören die Filme da auf, wo sie angefangen haben, gelegentliche Happy Endings haben im Grunde nur die Funktion eines Schlußgags.

Hier enden die Parallelen zwischen Computerspiel und Slapstick, aber gerade sie haben sehr viel mit einer Art von Kino zu tun, der Charlie Chaplin im weiteren Verlauf seiner Karriere immer mehr zu entkommen suchte, ohne aufhören zu können, sich im Interesse des Erfolges unablässig auf sie zu beziehen. In dem Film *Circus* (1928) gibt es eine Szene, in der Charlie der Tramp in eine traumatische Situation gerät, die auch für Charles Chaplin den Künstler bezeichnend ist. Auf der Flucht vor dem Polizisten ist er zufällig in ein Zirkuszelt bei laufender Vorstellung geraten. Das Publikum findet die unfreiwillige Nummer komisch und pfeift anschließend die richtigen Clowns aus. Dem Direktor wird klar, daß er den drohenden Bankrott seines Etablissements nur abwenden kann, wenn er diesen anscheinend erfolgreichen Komiker ins Programm nimmt. Am darauffolgenden Tag findet also eine Probe statt: Charlie

wird in die Manege geschickt mit der Aufforderung „Nun los, seien Sie komisch!“ – und versagt jämmerlich. Seine Zirkuskarriere kann Charlie nur noch eine Weile fortsetzen, indem er (mit Unterstützung des Zirkuspersonals) stets dafür sorgt, daß sein Auftritt unfreiwillig und improvisiert erfolgt.

In seiner ersten autobiographischen Veröffentlichung (Charlie Chaplin's Own Story) beschreibt Chaplin ein ähnliches eigenes Erlebnis aus der Zeit, als er noch im *Casey's Court Circus* Theater spielte.⁵ Gegen die Anweisungen seines unfähigen Regisseurs habe er sich vorgenommen, in der Rolle des Doktor Body „eine wunderbare Charakterstudie hinzulegen“. Aber es sei anders gekommen: an der tragischen Gestaltung durch vielfältige Pannen gehindert, legte Chaplin durch das „Verpatzen“ der ernstesten Szene den Grundstein seines Erfolges als Theater-Komiker.⁶ Die Häufigkeit, mit der Chaplin immer wieder auf diese und ähnliche Geschichten oder Legenden (wie etwa auch die über die Entstehung seines weltberühmten Kostüms) zurückverwiesen hat, offenbart einen tiefen Glauben an die Geburt der Komödie aus dem unfreiwilligen Mißlingen der Tragödie. Aber es ist eine nachträgliche Stilisierung, an der insofern etwas Wahres ist, als sie ein plausibles Motiv für die Tatsache liefert, daß Chaplin erst im Film seine eigentlichen Fähigkeiten wirklich ausspielen konnte: die minutiöse Ausarbeitung jedes einzelnen Gags und seine ideale Rhythmisierung, weil nur dieses Medium die Möglichkeit bot, nach vielen Proben die endgültige, perfekte Version einer Szene zu fixieren.

Der Slapstick, den Chaplin bei Mack Sennett als das große Einmaleins des Kinos lernen mußte, schien dabei nur der erste Schritt zu sein, denn der Slapstick war zunächst nichts weiter als der Versuch, die Möglichkeit des neuen Mediums, bewegtes Leben abbilden zu können, maximal für die Erzeugung komischer Effekte zu nutzen. Ohne Drehbuch wurde in der Keystone-Factory eine möglichst ununterbrochene und schnelle Folge von Gags improvisiert, so daß sich für Chaplin eine seinem Bühnentrauma vergleichbare Situation ergab: kein Pardon, kein Zögern, sobald die Kamera lief. Bei der Produktion eines seiner ersten Filme etwa, *Kid's Auto Races at Venice* (1914), nutzte man, wie damals üblich, eine öffentliche Veranstaltung (ein Seifenkistenrennen in dem nahe Los Angeles gelegenen Seebad), um ohne Buch und Vorbereitung schnell einen Film zu drehen. Er handelt vom Versuch Charlies, sich vor einer Kamera zu produzieren, die nicht für ihn aufgestellt zu sein scheint – es entstand fast eine Art Dokumentarfilm über den Einfluß, den die Tatsache, aufgenommen

5 Indianapolis 1916. Zit. nach: Wilfried Wiegand: Über Chaplin, Zürich 1978, S. 23ff.

6 Auch diese Geschichte ist anscheinend eine Legende. Wie man u.a. bei David Robinson nachlesen kann, hat Chaplin von Beginn an konsequent auf das komische Rollenfach hingearbeitet. Robinson: Chaplin. Sein Leben, seine Kunst, 1985, dt. Zürich 1989, 93ff.

und so reproduziert werden zu können, auf das Verhalten von Menschen hat. Der Gegensatz zwischen Inszenierung und – im Extremfall, wie in *Circus* und vielen anderen Filmen vorgeführt – unfreiwilliger Improvisation, ist das Spannungsgefüge, aus dem später die melancholische Komik Charlies sich entwickeln wird.

Diese Grundspannung läßt sich auch an widersprüchlichen Befunden über Charlie Chaplins Arbeitsweise festmachen. In Gesprächen und Artikeln, nicht zuletzt in seiner Autobiographie hat er immer wieder erwähnt, wie sehr ihm die direkte Konfrontation mit dem Publikum, auf der Bühne des Theaters oder als Redner in öffentlichen Veranstaltungen, Angst eingeflößt hat. Dies führt ihn dazu, sich mit krampfhafter Intensität auf solche Auftritte vorzubereiten, bei denen der Erfolg – gemäß der Legende – sich aber nur einstellte, wenn die Improvisation das Konzept verdrängt. Ähnlich verfährt Chaplin in der mittleren Phase seiner Karriere, als er sich bewußt nicht mehr auf die ihm zu mechanischen Abläufe des Slapsticks verlassen wollte. Monatelange Vorbereitungen und Proben (die in der Regel alle auch gefilmt wurden, was darauf hinweist, daß er Angst hatte, eine perfekte „Zufallsversion“ zu verlieren, weil sie ein Element der Improvisation enthielt, das sich nicht reproduzieren ließ, s. u.), führen nicht zu einem Drehbuch, sondern nur zu einer Sammlung von „Vorschlägen“, die keinen Handlungsentwurf, sondern nur Ideen für einzelne Szenen oder Gags enthält.

Eine Konzeption für den ganzen Film gab es in der Regel nicht, jedenfalls nicht als Drehbuch oder niedergeschriebenes *treatment*. Sie entstand eher nebenbei. Die Hauptarbeit galt stets dem Arrangement der einzelnen komischen Zufälle und Begegnungen. Egon Erwin Kisch hat in einer Reportage über die Dreharbeiten zu *City Lights* anschaulich beschrieben⁷, wie sehr die Wirkung der Filme Charlie Chaplins auf den einzelnen Szenen beruht und nicht auf der dramaturgischen Architektur, bei der er nie die gängigen Muster des Melodrams verlassen hat. Über die mühselige Arbeit an diesem Film gibt es ungewöhnlich viele Berichte: ausführlich ist von ihr in der Autobiographie die Rede, und Kevin Brownlow und David Gill haben reichlich Material an Out-Takes gefunden und zum Teil veröffentlicht. Das Erstaunliche ist, daß bei diesen endlosen Proben, bei denen Chaplin oft in Verzweiflung über seinen Mangel an Ideen geriet (und das Team dann oft tagelang im Studio vergeblich auf ihn warten mußte), jeder einzelne der manchmal über 100 vergeblichen Versuche mit zwei Kameras aufgenommen wurde. Diese Verschwendung an Material kann nur dadurch erklärt werden, daß er diese Mischung aus Angst, jetzt vor

⁷ Egon Erwin Kisch: Arbeit mit Charlie Chaplin. 1930, in: Wiegand (Hrg.): S. 41ff.

den laufenden Kameras, wie vor einem Publikum nach geöffnetem Vorhang, sich produzieren zu müssen, und der Hoffnung, daß aus dem Imperativ des „Nun los, seien Sie komisch!“ die erlösende Idee hervorgehen würde, brauchte, daß diese Spannung sozusagen in die Gestaltung eingehen mußte, notfalls durch bewußtes Provozieren der unfreiwilligen Improvisation.

Schon damals hatte Chaplin erkannt: „Noch komischer als der Mann, der lächerlich gemacht wird (...), ist der Mann, der sich, nachdem ihm etwas Komisches zugestoßen ist, weigert, zuzugeben, daß irgend etwas Ungewöhnliches passiert ist, und versucht, Würde zu bewahren.“⁸ Man kann aus dieser Aussage ablesen, daß die Komik immer etwas mit dem Bewußtsein zu tun hat, dabei beobachtet zu werden. In der Tat kann ja Komik ohne Zuschauer nicht entstehen, denn selbst wer über sich selbst lacht, wenn ihm in der Einsamkeit ein komisches Mißgeschick passiert, tut dies mit der Vorstellung, daß jemand zugehört haben könnte. Chaplins eigener Stil, in Abgrenzung zum Slapstick, entstand und definiert sich in dem Versuch, der eindimensionalen Komik des Auslachens das Mitleid zuzugesellen. Die komische Figur verdoppelt sich sozusagen, tritt als ihr eigener Beobachter neben sich und wird melancholisch angesichts dessen, was sie sieht. Charlies alter ego ist aber – das Publikum.

Während seiner ganzen späteren Laufbahn blieb das sein Prinzip, er benutzte das Gerät (die Kamera, gg) als Mittel, eine direkte und offen eingestandene Beziehung zwischen sich und seinen Zuschauern herzustellen. Ja, man kann sagen, daß er sich mit diesem Film (*Kid's Auto Races at Venice*, gg) selbst zu *einem der Zuschauer* macht: Genau wie sie staunt er über dieses neue Wunder, genau wie sie will er damit fotografiert werden, und – diese Parallele schlachtete er später besonders stark aus – genau wie sie wird er jedesmal weggeschucht⁹

Damit sollte eine Reaktion des Publikums in der Gestaltung vorgegeben und diesem damit nahegelegt werden, die sich nicht auf Lachen beschränkte.

Die Mechanik der sozialen Verhältnisse

Die so aufgebaute Beziehung ist aber eine rein sentimentale, das immer noch dominante Lachen verhindert eine dauerhafte Solidarität. Das Stehaufmännchen Charlie taugt nicht zur Identifikationsfigur, es ist nur eine Personifikation der Verhältnisse. Die mechanische Komik des Slapsticks wurde nicht abgelöst, sondern nur ergänzt durch die Komik, die dem Widerspruch zwischen dem

8 Charles Chaplin, zit. nach Georges Sadoul: *Le cinéma devient un art*, Band 2 (= *Histoire générale du cinéma*, Band 4), Paris 1974, S. 89.

9 Walter Kerr: *The Silent Clowns*, 1975, zit. nach Robinson, S. 150, Hervorhebung im Original.

naiven Glauben an das Gefühl und der Mechanik der sozialen Verhältnisse entspringt. Dem Satz von Henri Bergson, den schon Pierre Leprohon auf Chaplins Komik bezogen hat: „Die Haltungen, Gesten und Bewegungen des menschlichen Körpers sind in eben dem Maß lächerlich, als dieser Körper uns wie eine einfache Maschine vorkommt“ könnte man als Charakteristik der ‚gemischten‘ Komik seiner langen Filme so umformulieren: Die Haltungen, Gesten und Bewegungen des menschlichen Individuums sind in eben dem Maß lächerlich, als sie ohne Erfolg die Mechanik des sozialen Lebens zu ignorieren versuchen. Hatte das Publikum in den Slapstick-Phasen den Komiker quasi als Ding unter Dingen belacht, so kann das von Charlie Chaplin angestrebte lachende Mitleiden jetzt nur noch im Rückgriff auf die eigene Lebens- und Realitätserfahrung entstehen.

Charlie Chaplins Arbeit, die 52 Jahre lang, also fast die Hälfte der Zeit, in der es den Film gibt, dessen Geschichte maßgeblich mitgestaltet hat, kann wohl als der intensivste und hartnäckigste Versuch eines Einzelnen bezeichnet werden, diesem neuen Medium zur Anerkennung als Kunst zu verhelfen. Nicht nur sein "Self-made Mythos" (José Augusto Franca) als klassische Künstlerfigur, mit dessen Ausgestaltung er sich in der zweiten Hälfte seines Lebens immer ausschließlicher beschäftigte, sollte diesem Zweck dienen. In dieser Zeit zeigte er sich mit jedem neuen Film überzeugt, das bislang größte *Kunstwerk* seiner Karriere hergestellt zu haben. Aus der Unschuld des Slapsticks führte er den Film aber schließlich nur in die des Melodrams, und es blieb, wenngleich auf höherer Stufe, der Makel aller kommerziellen Massenkunst bestehen: die Monotonie der Folgenlosigkeit. So wie Charlie der Tramp stets den Anschluß an eine Menschenwürde suchte, die aristokratisch geprägt und somit hoffnungslos anachronistisch war, hat Charlie Chaplin der Künstler das von ihm so beispielhaft praktizierte Medium in einen Kunstbegriff zu pressen versucht, der bürgerlich und besonders in diesem Medium anachronistisch schien. Ein Versuch, dessen Komik von Werk zu Werk weniger überzeugend wurde, dessen Tragik ihnen jedoch den Rang künstlerischer Dokumente eigener Art verleiht.

Es ist eine Tragik und auch eine künstlerische Arbeit gewesen, die sich am Geist und an den Gesetzen des Hollywood-Genrefilms abarbeitete, was schließlich zu jener Entfremdung führte, die ihn die USA fliehen ließ, um in der Schweiz eine von diesen unlösbaren Widersprüchen unberührtes Leben zu führen: Der König, den er in seinem vorletzten Film spielt, ist einer „in New York“, nicht „von New York“, er gehört einem europäischen Adelsgeschlecht an, dem in Amerika nur Unbill begegnet, ebenso wie der Künstler Charles Chaplin dann letztlich doch nicht nach Hollywood paßte.

Die „in die Welt geworfene Güte“¹⁰

Es lassen sich drei unterschiedliche Weisen unterscheiden, in denen das Bild von der Figur Charlie Chaplin öffentlich präsent ist. Einmal die aus verschiedenen Elementen zusammengesetzte und doch so einfache und eingängige Filmfigur *Charlie*, die im Lauf des Werks eine gewisse Entwicklung durchläuft vom proletarischen Underdog der einfachen Slapstick-Komödien in die Richtung des Tramps mit der fast modernen Gebrochenheit einer Road-Movie-Figur bis zum melancholischen Künstler in den langen gemischten Melodramen mit sentimental-tragischen Handlungsplots.

Zum zweiten der *auteur* *Charlie Chaplin*, der sich zeit seines Lebens darum bemüht hat, von der Gag-Anhäufung des Mack-Sennett-Stils wegzukommen und große Kunstwerke zu schaffen. Diese Größe wurde von ihm im Sinne einer durchaus klassischen Vorstellung des individuellen Werks verstanden, also eines eigentlich dem Filmmedium in der zeitgenössischen Auffassung widersprechendes Konzepts.

Drittens schließlich der teils gezwungenermaßen, teils freiwillig sein Leben öffentlich und damit symbolisch führende und gestaltende *Charles Spencer Chaplin*, der – nach eigener Selbststilisierung – in fast jedem Augenblick seiner Karriere gegen Kleinmut, Kleinkarierteit, Neid und Mißgunst kämpfende Humanist und Künstler, der das Hollywood-System verachtete und der seine relative Unabhängigkeit von ihm doch nur durch die Regeln dieses Systems – den Erfolg an der Kinokasse – behaupten konnte. Der Underdog noch als Millionär, der unter seinem Ruhm genau so litt, wie er ihn genoß.

Wichtig zu verstehen, aber schwer interpretatorisch am Produkt nachzuvollziehen ist, daß sich alle drei genannten Stilisierungen sowohl auf die Filmfigur des Charlie, als auch auf den historischen Menschen Chaplin beziehen, und daß der Komiker, will man ihn filmhistorisch fassen, als eine Symbiose von kinematographischer und öffentlich-realer Inszenierung zu verstehen ist. Alle ihre relevanten Facetten hat er gestaltet *und* gelebt, und oft über Kreuz: die Filmszenen in unendlichen Wiederholungen durchlebt und durchlitten, sein Leben mit leichtfüßiger Sorgfalt inszeniert.

10 Bazin, S. 366

Ernst gemeint

The Great Dictator (1940) ist vielleicht Chaplins einziger wirklich ernst gemeinter Film. Das heißt hier, es ist Chaplins einziger Film, der von der Konzeption her nach dem Willen seines Autors (und hier haben wir es im allerstrengsten Sinn mit einem Autorenfilm zu tun) nicht *allein* als Spiel, als Fiktion, Unterhaltung, Komödie oder Märchen aufgefaßt werden soll. Und doch muß gleich konstatiert werden, daß er dies alles zugleich auch ist und sein soll. Dieses wiederum heißt, daß in diesem Film alle drei Figuren vorkommen: der Tramp als kleiner jüdischer Frisör, die tragische Künstlerfigur als Hynkel, und schließlich Charles Spencer Chaplin als Erzähler, Schlußmonologist und Prophet.

Ernst genommen hatte Chaplin allerdings schon seit seiner Wendung zum Langfilm, die eine seine Karriere begründende erste Phase des Slapsticks abschloß, alle seine Filme. Aber im fertigen Produkt durfte die innere Spannung, mit der er sie stets gestaltet hat, nie anders als in der Form einer leichten melodramatischen Färbung erscheinen. Dieser neue, verhalten tragisch gefärbte Ton veränderte nicht nur die Handlungskonzepte (am deutlichsten in *City Lights*) sondern beeinflusste auch die Komik der Figur direkt.

1918, noch in der Phase des Slapsticks, machte er schon die ersten Versuche, diesen zu transzendieren. Der Komiker wurde, wie bereits erwähnt, quasi zum Ich-Erzähler, der sich selbst zugleich spielt und beschreibt. Wie immer beim Ich-Erzähler, wird der Rezipient zugleich eingeladen, diese Selbstbeobachter-Position zu teilen und die Melancholie mitzuempfinden. Das Bangen um das Schicksal des Unangepaßten impliziert eine Position, die den Begriff ‚Würde‘ gesellschaftsbezogen faßt und letztlich nur die Bekehrung zu den unangetasteten Normen wünscht, ein Bedürfnis, dem alle Filme Chaplins letztlich doch Rechnung tragen.

Den hier herausgearbeitete Widerspruch finden wir in den beiden Mythen wieder, aus denen Chaplins Komiker-Konzeption zusammengesetzt ist: der Tramp, der Unangepaßte, Ausgestoßene und Unverstandene ist der eine, der ‚verlorene Sohn‘ der andere. André Bazin hat den Unterschied auf den Begriff gebracht: Charlie sei keine antisoziale, sondern eine asoziale Figur, die sich nämlich im Grunde anpassen, die hinein möchte in die Gesellschaft. Truffaut zitiert in Bezug auf diesen Ausspruch das wissenschaftliche Unterscheidungskriterium zwischen einem schizophrenen und einem autistischen Kind: „Während der Schizophrene versucht, sein Problem zu lösen, indem er sich aus der Welt zurückzieht, zu der er gehörte, kommen unsere (autistischen, gg) Kinder langsam zu dem Kompromiß, vorsichtig von einer Welt zu probieren, in der sie

von Anfang an Fremde waren.“¹¹

Nur zusammen konnten das Gefühl der Isolation und das Bedürfnis nach Integration die Charliefigur zu einem so allgemeinen Ausdruck modernen Menschseins werden lassen, daß sich darauf ein dauerhafter kommerzieller Erfolg gründen ließ. Nur im Zusammenhang mit dieser unausweichlichen Konsequenz konnten die Aufmüpfigkeit und das Außenseitertum Charlies zum gut verkäuflichen Gebrauchswert werden.

Was konnte danach noch kommen? „Nachdem er der berühmteste und reichste Künstler der Welt geworden ist, veranlassen ihn Alter oder Scham oder jedenfalls die Logik, die Figur des Vagabunden aufzugeben, aber zugleich ist ihm bewußt, daß ihm die Rolle des 'Etablierten' verwehrt bleibt.“ Chaplin wird zum Museumswärter seiner eigenen Vergangenheit als Komiker, bis an sein Lebensende werkelt er an seinen Stummfilmen herum, vertonte sie und komponierte Musik dazu. Bei den wenigen Neuproduktionen dieser Zeit jedoch muß er, so Truffaut: „den Mythos wechseln, aber mythisch bleiben. Darauf bereitet er einen NAPOLEON und ein LIFE OF JESUS CHRIST vor und dreht THE GREAT DICTATOR.“¹²

Die drei Projekte, von denen nur das letzte verwirklicht wurde, sind indessen nicht vergleichbar. Was die historischen Figuren angeht, die da im Zentrum stehen sollten, so zeigt *The Great Dictator*, daß Adolf Hitler tatsächlich tendenziell unter jenes kinoübliche Klischee (Genie und Opfer) fällt, für das die beiden anderen historischen Personen in den bereits damals zahlreichen Verfilmungen ihres Lebens mehrfach zum Prototyp geworden waren. Von der Anlage her aber mußte *The Great Dictator* anders werden, und dies nicht nur, weil Adolf Hitler 1939, als Chaplin begann, den Film zu konzipieren, noch gar keine historische Figur war. Der Unterschied ist, daß sich Chaplin etwas niemals vorher oder danach Versuchtetes vorgenommen hatte: einen im modernen Sinn engagierten Film zu drehen, der die gezielte politische Denunziation und die Veränderung der konkreten historischen Situation zum Ziele hatte.

Eine neue, teleologische Dramaturgie

Chaplins ‚politische‘ Filme im und zum ersten Weltkrieg (*Shoulder Arms*, *The Bond*, beide 1918) waren durch die mit Komik stets verbundene Distanz gekennzeichnet, er identifizierte sich nicht besonders intensiv mit ihrer politi-

11 Vorwort von François Truffaut zu: André Bazin (u.a.): Charlie Chaplin, Paris 1973.

12 Beide Zitate: Truffaut, a.a.O.



Doppelgänger: Der jüdische Friseur ...



... und Hynkel, der Diktator

schen Botschaft, der Propagierung des amerikanischen Kriegseintritts. Nun aber strebte er bewußte Parteilichkeit an. Das hatte zunächst zur Folge, daß dieser Film, im Gegensatz zur grundsätzlich additiven oder kreisförmigen Dramaturgie seiner übrigen Filme, eine Handlung im Sinne einer Entwicklung aufweist. Bestand in seinen frühen Filmen am Schluß dieselbe Situation wie am Anfang, war der Tramp bereit zum nächsten Abenteuer bzw. Film, so wird am Ende von *The Great Dictator* der Diktator gestürzt, die Menschheit geläutert werden. Die Veränderungen, die im Verlauf der Geschichte passieren, sind irreversibel.

Chaplin bedient sich dabei der klassischen Parallel-

montage. Nach einem Vorspiel im Stil von *Shoulder Arms*, einer Militärparodie, die wie ihr Vorbild im ersten Weltkrieg spielt, wird die Geschichte der beiden so entgegengesetzten und doch ähnlichen Protagonisten erzählt, die des Diktators Hynkel und die des armen namenlosen Friseurs. Chaplin benutzt dabei weitere typische Hollywood-Erzählmuster: Die Einblendung von Zeitungsschlagzeilen zur Überbrückung von Zeitsprüngen, die fiktive Radioreportage mit Off-Kommentar¹³, die sorgfältige Gestaltung der Übergänge, die den Eindruck einer logisch aufgebauten und, was die Handlungselemente angeht, lückenlos erzählten Geschichte erwecken sollen – etwa wenn die Auswirkungen eines Beschlusses von Hynkel, die Judenverfolgung auszusetzen, um Kredit

13 Eigentlich handelt es sich um fiktive Wochenschaun oder (historisch vorgreifend) Fernsehnachrichten, die aus der regierungsoffiziellen Sicht Tomaniens formuliert sind, vom Bild aber denunziert werden.

vom Bankier Epstein zu erhalten, direkt anschließend im Ghetto durch die Familie Jeckel im Dialog aufgegriffen werden.

Daneben gibt es, um das Erzählgeflecht noch geschlossener zu gestalten, vielfältige symbolische Bezüge zwischen den beiden Handlungssträngen – etwa ein lang eingeblendeter Käfig mit einem Kanarienvogel, während die beiden Liebenden Hanna und Charlie¹⁴ als Quasi-Gefangene auf dem Dach Zukunftspläne machen, die Parallelsetzung der beiden tänzerisch-musikalischen Einlagen, des symbolischen Spiels mit der Weltkugel und der Rasur im Takt des "ungarischen Tanzes" im Friseurladen, die unmittelbar aufeinander folgen, oder Bildklammern wie Kopf und



Kopf und Globus: Klammerfunktion der Bildgestaltung



Globus (s. Bild). Mehr also als sonst hat sich Chaplin in diesem Film der klassischen Hollywood-Erzählmuster bedient, die stets zum Ziel hatten, durch die Geschlossenheit und Eindeutigkeit der Handlungsstruktur eindeutige Wertungen zu vermitteln.

Es gibt allerdings im Aufbau der beiden Parallelhandlungen auch Elemente der früheren, offenen Chaplin-Dramaturgie, die sich stets solcher Wertungen, jeglicher "Moral" also, enthalten hatte: etwa wenn die Bewohner des Ghettos sofort positiv auf die vorübergehende Unterbrechung der Judenverfolgung reagieren: Der faschistische Sturmtrupp wird als „Freund und Helfer“ akzeptiert, und Charlie kauft Hynkel-Plaketten. Selbst die Existenz der KZs wird zum aus-

14 Der von Chaplin gespielte "jüdische Frisör" (Vorspann) hat, im Gegensatz zum Diktator Hynkel, keinen Namen. Da er alle Attribute der Charlie-Figur aufweist, benutze ich hier diesen Namen.

lösenden Element einer komischen Handlung: Als Charlie den Rat bekommt, sich auf die weibliche Kundschaft einzustellen, „weil die Männer alle im KZ sind“, versucht er zunächst, Hanna zu rasieren. So erscheinen die Unterdrückungsmaßnahmen der Diktatur als slapstickhaft folgenlos: die gutmütigen Ghettabewohner, die, wie ihre filmischen Vorbilder aus den Kleinstädten der Pionierstaaten der USA, dort eigentlich gerne bleiben würden, ließe man sie nur in Ruhe, sind sofort versöhnt und entwickeln umstandslos staatstreue Gefühle, wenn die Verfolgung nachläßt.

Daß dies kurze Momente komischen Aufatmens sind, die sofort zu Ende sind, wenn Hynkel es sich anders überlegt hat, gehört schon wieder zur neuen, *The Great Dictator* eigenen Dramaturgie. Ihr wichtigstes Element ist die am Ende erfolgende Zusammenführung beider Handlungsstränge und die tendenzielle Aufhebung der beiden Identitäten Hynkel und Charlie in einer Figur, die keiner von beiden mehr ist. Mit dieser Auflösung des schon vorher angedeuteten Doppelgängermotivs wird sowohl ein konventionelles Hollywood-Erzählmuster zum vorgezeichneten Ende gebracht, als auch seine radikale Aufhebung vollzogen. Der „Clown, der sich in einen Propheten verwandelt hat“¹⁵, läßt den narrativen Diskurs in die predigende Verkündigung übergehen.

Hilfloser Antifaschismus?

Es ist leicht, die Oberflächlichkeit der Faschismusanalyse und die Naivität zu belegen, mit der der Widerstand gegen den Faschismus in diesem Film wiedergegeben wird. Obwohl der Film zwischen Dezember 1938 und Juli 1940 entstanden ist, zu einer Zeit also, als sowohl das Ausmaß der Kampfhandlungen als auch die Dimensionen der faschistischen Judenverfolgung vor allem in der amerikanischen Öffentlichkeit noch nicht so bekannt waren¹⁶, kann einem heutigen Betrachter die Darstellung des Faschismus als wenig adäquat erscheinen.

So haben die von den Gestapo-Cops durchgeführten Razzien eher den Charakter von Schlägereien der Sennett-Komödie, nach denen die Beteiligten unverletzt wieder aufstehen. Das KZ erscheint als ein Gefängnis, in dem es sich gelegentlich besser leben läßt als draußen und aus dem man auch relativ leicht ausbrechen kann. Das Judenghetto ist eine nur vorübergehend gestörte Klein-

15 So formuliert im ersten Treatment von Chaplin. David Robinson: Chaplin, S. 566.

16 Es war in der Zeit der Politik der Nichteinmischung. „Damals dachte man allgemein, daß dieses Ungeheuer doch nicht so fürchterlich war, wie es aussah“. So D. L. James, Freund der Familie Chaplin, der täglich bei den Dreharbeiten von *The Great Dictator* anwesend war. Robinson hat ihn interviewt. Robinson, S. 564.

stadtdylle, die Gestaltung von Grausamkeit und Gewalt wird vermieden, das Leiden unter der Diktatur zumeist verbal und sehr pauschal vermittelt.

Vor allem aber muß das Bild des Widerstandes unangemessen wirken. Ihm wird durch die Inszenierung des Lebens im Ghetto sogar ein politisches antifaschistisches Konzept explizit abgesprochen: „Wir haben anderes zu tun, als Hynkel zu töten und den Palast in die Luft zu sprengen“, sagt Hanna, und ihr Pflegevater, der alte Jeckel, fährt fort: „Unser Platz ist bei der Familie. Wir sollten uns nur um unsere Angelegenheiten kümmern.“ Dieser Dialog steht am Ende einer Szene, in der die Widerstandsgruppe in traditioneller Chaplin-Manier genauso für komische Effekte benutzt wird wie die Sturmtruppe, gegen die man mit Bratpfannen offenbar durchschlagende Erfolge erringen kann. Die Widerständler drücken sich der Reihe nach vor dem Heldentum eines eher anarchistischen Vorgehens gegen die Unterdrücker, und sie behalten Recht daran. Weitere Beispiele für die mangelnde historisch-politische Fundierung der chaplinschen Parteilichkeit lassen sich leicht anfügen. Die daraus resultierende Kritik ist aus späterer Sicht gewiß gerechtfertigt und relativiert den künstlerischen Rang des Films ohne Zweifel auch dann, wenn hinzugefügt werden muß, daß seine aktuelle Wirkung erheblich war. Diese unzweifelhaften Mängel aber einer übergroßen politischen Naivität Chaplins anzulasten, erscheint mir indessen nicht angebracht. Sie sind viel eher Ausfluß der Unvereinbarkeit der im Grunde ungeeigneten ästhetischen Mittel, die in diesem Film zur Anwendung kommen, und Chaplin war derjenige, der sich dessen wohl am meisten bewußt war.

Er hat sich gegen Kritiker, die die letzte Szene unpassend fanden, mit politischen Argumenten gewehrt, aber auch solchen, die den ganzen Film wegen dieser Szene ablehnten, erklärt, es sei „nur eine Komödie“. In der Tat: Allein von der Schlußszene her ist die Parteilichkeit des Films zu fassen; diese bildet daher einen aufschlußreichen Gegensatz zur sonst vorherrschenden ästhetischen Komödienkonzeption.¹⁷

Denn der da am Schluß dieses Films redet, tritt nicht nur aus seiner Rolle als Hynkel oder als jüdischer Friseur heraus, und er kommentiert hier auch nicht mehr als Autor, Regisseur oder Erzähler die Handlung. Der Mensch Charles Spencer Chaplin tritt sozusagen nach der Vorstellung vor den Vorhang

¹⁷ Freunde hatten ihn gewarnt, die Schlußszene würde ihn Millionen von Dollar kosten, weil der Film dadurch beim Publikum nicht ankäme. Chaplin hat sich in solchen Fällen stets zu einem engagierten Künstlertum bekannt. Als dann jedoch die USA in den Krieg eintraten (nach Pearl Harbor), kamen ihm Bedenken wegen dieser Abweichung von der von ihm sonst bevorzugten indirekten, durch Komik vermittelten Darstellung und Kritik. Faktisch engagierte er sich jedoch gerade in dieser Zeit sehr offen, z. B. im „Komitee für die Unterstützung des russischen Krieges“ Vgl. Chaplin: Geschichte meines Lebens, Kapitel 25 und 26.



Die Stimme des Charles Spencer Chaplin ...



... ertönt vom Himmel

und spricht nur noch für sich selbst.¹⁸ Auch wenn durch das Schlußbild der Versuch gemacht wird, sie aufrecht zu erhalten: zu nachhaltig ist die Kinokonvention durch diese Szene gestört, als daß das zuhörende Mädchen anders aufgefaßt werden könnte denn als Inkarnation eines abstrakten Adressaten, der erst im Kino als Publikum konkret anwesend sein wird.

Diese ungewöhnliche Weise, einen Film zu beenden, ist konsequent, zugleich aber auch das Eingeständnis, daß der Versuch, das antifaschistische Engagement mit den Mitteln des chaplinschen dramaturgischen Konzepts zu gestalten, gescheitert ist. Eine Fülle von Details belegt, daß Chaplins Bemühen, die eigene Tradition nicht aufzugeben, das Vorhaben, die

Welt ehrlich und realistisch wiederzuspiegeln, sabotieren mußte. Der unausweichliche Widerspruch zwischen Komödienstruktur und inhaltlichem Engagement wird nicht nur an der Schlußszene deutlich, oder an den erwähnten Diskrepanzen in der Dramaturgie, sondern vor allem in der Konzeption der beiden von Chaplin verkörperten Protagonisten.

Dabei ist zunächst einmal das Doppelgängermotiv eigentlich eine konsequente Ausfaltung von in der Charlie-Figur stets schon angelegten widersprüchlichen Elementen. Es ist insofern nicht erstaunlich, daß Chaplin in die-

18 Pudowkin hat gesagt: „Es ist die Geste eines Künstlers, der ganz klar das noble Ziel nennen will, das er verfolgt“. Zit. nach J.-A. França, Charles Chaplin, le 'self-made Myth', Lissabon 1954. Und André Bazin: „Diese Sequenz, die Negation des künstlerischen Ausdrucks, bezeichnet den pathetischen Moment, in dem der Mythos aus seinem Symbol heraustritt und der Geist erscheint, den er vermitteln wollte.“ Zit. nach Pierre Leprohon: Charles Chaplin, S. 329

sem Film die beiden Figuren (z. B. durch gemeinsame äußere Kennzeichen wie den Oberlippenbart) eher, in einer überdimensionalen Parallelmontage, als Repräsentanten einander ergänzender menschlicher Verhaltenstypen gestaltet denn als Antagonisten. Hinter der Großspurigkeit und dem lächerlichen Imponiergehabe Hynkels erscheinen das negative



Aber das letzte Wort hat die Idylle.

Bild korrigierende Elemente, Einblicke in tiefere Schichten einer Psychologie und Biographie, die ihn andeutungsweise als Opfer erscheinen lassen: seiner Triebe, schlechter böswilliger Ratgeber, des Schicksals. „Ich will jedem Gutes tun“, sagt Chaplin, „denn die Welt ist groß und hat Platz für uns alle. Sogar für Diktatoren“¹⁹.

Der jüdische Friseur ist ähnlich angelegt: schwankend zwischen Naivität, Angst und zornigem Mut, auch er mit Momenten, in denen sein Wesen die Schranken der Alltäglichkeit durchbricht. Bis zum Ende ist er weder ein wirklicher Gegner für Hynkel (einen solchen gibt es gar nicht), noch ein wirkliches Opfer. Stets erscheint neben der Unterdrückung in der Diktatur die eigene Ungeschicklichkeit als Grund für widrige Erlebnisse. Zusätzliche Elemente, die ihm ohne handlungsökonomische Not zugeordnet werden, verstärken diesen Eindruck: seine anfängliche Amnesie, seine Begriffsstutzigkeit, seine Traumseeligkeit.

Allgemein wirkt die Schlußszene auch deshalb so isoliert und schockierend, weil sie keiner der beiden Figuren im Sinne einer psychologischen oder sonstigen Entwicklung glaubhaft zugeordnet werden kann.

Chaplin hat jahrelang an Lösungen gearbeitet, die den Widerspruch dramaturgisch vermeiden oder auflösen könnten. Darunter befinden sich solche, die bis zum Schluß das Komödienkonzept beibehalten hätten. In einem von ihnen wird Charlie von einer Frau aus dem Palast des Diktators, dessen Nachfolger er geworden ist, befreit. Schlußbild: Beide entfernen sich, von hinten gesehen, auf einer Straße, die in die Schweiz führt. Aber, so fragt Payne: „Wie kann man eine Mythologie, und zwar die Charlies, dazu benutzen, der Maske des Bösen,

¹⁹ Zit nach Robert Payne: Der große Charlie, Frankfurt 1979, S. 219

das ja auch mythologischen Ursprungs ist, entgegenzutreten?“²⁰

Eine andere Konzeption sah eine pazifistische Apotheose à la Griffith vor:

Während Chaplins Rede allmählich in das Bewußtsein der Menschen eindringt, wirft ein spanisches Exekutionskommando die Waffen weg; ein japanischer Bomberpilot weiß nicht, wie ihm geschieht, denn plötzlich hageln Spielsachen an Fallschirmen auf die chinesischen Kinder hinab statt Bomben; eine Parade im Stehschritt marschierender Soldaten verfällt in Walzerschritt; und ein Nazi-stürmer riskiert sein Leben, um ein kleines jüdisches Mädchen vor einem heran-nahenden Auto zu retten. Man brachte einige Tage damit zu, Material für diese Sequenzen zu drehen, das aber verworfen wurde.²¹

Chaplin hat, wie es Robert Payne formuliert hat, seinem Hitler „die Würde der Komödie“ zuteil werden lassen. Das ist die zugespitzte Beschreibung eines ästhetischen, nicht eines politischen Dilemmas, das Chaplin am Schluß offen zutage treten läßt. Da gesteht angesichts des Faschismus' der Mensch Charles Spencer Chaplin ein, daß der Künstler Charlie Chaplin gescheitert ist, und das ehrt beide. Später schreibt dieser Mensch in seine Memoiren: „Hätte ich damals von den tatsächlichen Schrecken der deutschen Konzentrationslager gewußt, hätte ich *The Great Dictator* nicht machen können; ich hätte mich über den mörderischen Wahnsinn der Nazis nicht lustig machen können“²². Da klingt die Erkenntnis mit, daß *er* sich darüber *in einem Film* auch nicht hätte ernst machen können. Was zugleich als Offenbarungseid und Befreiungsschlag erscheint, ist auch eine Allegorie für das Scheitern eines ästhetischen Konzepts, dem des Genrefilms à la Hollywood.

20 ebda. S. 215

21 Robinson, S. 578

22 Robinson, S. 559

Gegen die „Klatschmäuler, Made in USA“

Vom Futurismus zum Kinoauge

Das sowjetische Revolutionskino kann als ein Beispiel dafür gelten, wie an einem bestimmten Zeitpunkt der Geschichte des Mediums und an einem bestimmten Ort vor dem Hintergrund einer gesellschaftlichen Umwälzung von bis dahin unbekanntem Ausmaß ein Kinowesen und eine Filmkunst zu entwickeln versucht wurden, die sich nicht nur durch die Abwesenheit von kommerziellen Motiven von Hollywood unterschieden, sondern auch dadurch, daß sie in direktem Zusammenhang mit aktuellen europäischen Kunstströmungen entstanden sind. Es war der Versuch, das neue Medium sowohl als eine neue Ausdrucksmöglichkeit in den Kanon der Künste einzufügen, als auch ihm eine neue Popularität zukommen zu lassen, als Alternative zum im 19. Jahrhundert entstandenen Schisma zwischen „hoher“ und „niedriger“ Kunst. Es war auch der Versuch, eine Massenkunst zu entwickeln, die nicht allein auf Marktgesetzen beruht und jedes reale oder vermeintliche Bedürfnis bedient, gleichgültig, welche Konsequenzen seine Befriedigung haben könnte.

Wenn dieser Versuch im Rückblick als gescheitert angesehen werden muß, so nicht nur wegen der Eingriffe, die sowohl bedingt durch wirtschaftliche Prioritäten in der damaligen jungen Sowjetunion (NÖP), als auch aus politisch-ideologischen Gründen durch den Stalinismus erfolgten. Letztlich und global gesehen war es ein Sieg Hollywoods. Hier interessiert mich, was da besiegt wurde. Deshalb konzentriert sich diese Darstellung auf Dsiga Vertov und auf seine Verankerung in Kunstrichtungen der Jahrhundertwende ebenso wie auf seine Visionen von neuen Kommunikationsformen des Mediums. Vertov fand als „Feind“ nicht in erster Linie Produktionen aus Hollywood vor, sondern die Formen eines kapitalistischen Kinos, die sich im Rußland der Zarenzeit nach dem Muster Hollywoods entwickelt hatten. Daß er daraus eine verallgemeinerte Verachtung für den Spielfilm entwickelt hat, soll hier nicht im Mittelpunkt stehen, ist aber bezeichnend als Hinweis darauf, wie sehr das Filmmedium bereits durch die Narrativisierung geprägt war.

Ein neuer Aufbruch im Zeichen der Technik

Als ich zum ersten Mal eine Filmkamera in der Hand hielt, war ich sehr aufgeregt, denn ich fühlte, daß ich ein Mittel in den Händen hielt, das eine ganz besondere Bedeutung hatte. Es handelte sich nicht nur darum, daß ich mit ihr Gegenstände festhalten konnte, sondern (...) darum, diese aufgenommenen Gegenstände zusammenzufügen, die Kamera als ein technisches Mittel zu benutzen, das die Kräfte des Menschen verhundertfachen kann. Ich hatte dabei immer den Erfinder des Teleskops im Kopf, der sich seines Apparates bediente, das Wissen des Menschen zu bereichern, ferne Welten zu entdecken. Ebenso hat das Mikroskop seinen Wert darin, das unendlich Kleine zu entdecken. Aber die Kamera: sie erlaubt uns nicht nur, die Dinge zu sehen, sondern vor allem, sie zu fixieren, und sie dann Millionen von Menschen zu zeigen, und nicht nur, sie zu zeigen, sondern auch ein Denken in Bildern zu organisieren, mit ihrer Hilfe die kinematographische Sprache zu sprechen, eine Sprache, die jeder überall versteht, und die eine unendliche Ausdruckskraft besitzt.¹

Der dies sagt, ist ein Kameramann. Er heißt Michail Kaufmann und ist der Bruder des Denis Kaufmann, der besser bekannt ist unter seinem selbstverliehenen Künstlernamen Dsiga Vertov, „der sich ständig Drehende, Rotierende“. Die beiden Brüder haben eng zusammengearbeitet, und ihr gemeinsames Vertrauen in die Sprache des Kinos und in das technische Instrument der Kamera, die diese Sprache aufnehmen und wiedergeben kann, war groß und ging über ein Konzept der politischen Erneuerung und revolutionären Erziehung, wie sie in der jungen Sowjetunion üblich waren, weit hinaus. Nicht nur eine inhaltlich-politische, sondern auch eine künstlerische Revolution war gemeint, und sie richtete sich gegen die bis dahin entwickelten Formen des Kinos. Ein Freund der beiden Brüder, Majakowski, hat es in einem Gedicht mit dem Titel *Kino und Kino*² so formuliert:

Für euch ist das Kino ein Schauspiel
 Für mich ist es fast eine Konzeption der Welt
 Das Kino ist Mittel der Bewegung
 Das Kino ist Erneuerer der Literaturen
 Das Kino ist der Zerstörer des Ästhetischen
 Das Kino ist Unerschrockenheit (...)

Aber das Kino ist krank. Der Kapitalismus hat ihm goldenen Sand in die Augen gestreut. Geschickte Unternehmer führen es an der Hand durch die Straßen. Geld sammelnd und die Herzen rührend mit kleinen väterlichen Geschichtchen.

1 Zit. nach Georges Sadoul: Histoire générale du cinéma, Band 5: L'art muet, Paris 1975, S. 310

2 erschienen in der Zeitschrift *Kino-Fot*, August 1922. Diese von A. Gan herausgegebene Zeitschrift gilt als Sprachrohr für Vertovs Filmideen, zumindest in der Zeit ihres Erscheinens 1922-1923.

Das muß ein Ende haben.

Der Futurismus muß das strahlende Wasser der Trägheit und der Moral zum Sieden bringen und verdampfen lassen. Wenn nicht, dann werden wir auf ewig mit Klatschmäulern Made in USA herumlaufen oder mit den ewig tränenden Augen Musjukins.³

Es hatte allerdings wenig dramatisch angefangen. Die Atmosphäre der Zeit, in der die ersten eigenständigen neuen Massenmedien Photographie und Film entstanden, trug zwar nicht idyllische, aber doch eher enthusiastische denn revolutionäre Züge. Der *Futurismus*, auf den Majakowski hier anspielt, war in ganz Europa verbreitet und kann als die allgemeinste Ausprägung eines neuen künstlerischen Aufbruchs gelten, der geeignet schien, die Apathie der Wirkungslosigkeit klassisch-bürgerlicher ästhetischer Konzepte zu überwinden. Die Avantgardisten des Futurismus begegneten den technischen Errungenschaften einer durch die Industrialisierung geprägten Zeit ebenso hoffnungsvoll wie sie auch die Kommunikationsmöglichkeiten neuer Medien als Chance ansahen, in neue Dimensionen des Ausdrucks vorzustoßen. Die kulturrevolutionäre Attitüde ist das erste an der Oberfläche erscheinende Band zwischen den jungen sowjetischen Filmemachern und den (anti-)bürgerlichen Futuristen. In beiden Fällen haben wir es mit einer Avantgarde zu tun, die sich nicht in die Esoterik und Abgeschlossenheit ästhetischer Zirkel zurückzog, sondern hier wurde Aufruhr gepredigt, die Zerstörung jeglicher überkommener Kultur angedroht und – vor allem – Aufsehen erregt. So heißt es in einem der zahlreichen Manifeste: „Das Buch, absolut überholtes Mittel, Gedanken zu konservieren und weiterzugeben, ist seit langem ebenso zum Untergang bestimmt wie die Kathedralen, die Türme, die Burgzinnen und die pazifistischen Ideen.“⁴

Das erste *Manifest des Futurismus*, dem viele weitere folgen sollten, war am 20. Februar 1909 im *Figaro* erschienen und enthielt eine Mischung aus sehr verschiedenen, teils einander widersprechenden Absichtserklärungen und Positionsbestimmungen, aus denen als leitende Tendenzen vor allem die Abwendung von jeglicher etablierter Kunst und deren Produkten, sowie die pathetische Hinwendung zu den Errungenschaften der Technik und des Massenzeitalters auffallen:

10. Wir wollen die Museen und die Bibliotheken zerstören, den Moralismus, den Feminismus und alle opportunistischen und nutzbringenden Feigheiten bekämp-

3 Ivan Musjukin, berühmter Star des zaristischen Kinos, floh mit seiner ganzen Truppe, koffern voller Gold und ein paar unveröffentlichten Filmen 1918 nach Paris und machte dort eine zweite, weniger erfolgreiche Karriere mit antisowjetischen Filmen.

4 Manifest der futuristischen Kinematographie vom 11. Sept. 1916, zit. nach Georges Sadoul: *Dziga Vertov*, Paris 1971, S. 31

fen. So mögen sie jetzt also kommen, die Brandstifter mit den verkohlten Fingern. Da sind sie! Da sind sie! Und daß Ihr mir das Feuer unter den Regalen der Bibliotheken gut anfacht. Leitet die Wasser der Kanäle um, damit sie die Keller der Museen überschwemmen. Oh! wie sie dahintreiben auf dem Wasser, diese glorreichen Leinwände!

3. Wie die Literatur bisher die nachdenkliche Unbeweglichkeit, die Ekstase, den Schummer gepriesen hat, so wollen wir die aggressive Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den gymnastischen Schritt, den gefährvollen Sprung, die Ohrfeige und den Faustschlag preisen.⁵

Vergangenheitsverachtung und eine noch kaum mit Vorstellungen erfüllte Zukunftsgläubigkeit sind die hervorspringenden Elemente dieser Rhetorik. Sie ist von dem Bewußtsein geprägt, „auf der äußersten Plattform des Jahrhunderts zu stehen“, was nicht nur als der Anbruch einer neuen Epoche empfunden wird, sondern auch als das Aufhören einer im Rhythmus der bisherigen Epochenfolge wie selbstverständlich angenommenen Chronologie. „Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben schon im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Schnelligkeit geschaffen.“

In der unentwirrbaren, nicht zum Aufbau einer stringenten Argumentation bestimmten Montage von Ausrufen des Überdrusses und einem verbalen Vitalismus zeichnen sich deutlich zwei Bezugspunkte ab, die in relativ kohärenten Bildern abstrakte Glaubensbekenntnisse artikulieren: Dem Stillstand wird die Bewegung entgegengesetzt, der Ruhe, ob aus Resignation, Saturiertheit oder Angst herrührend, der Aufbruch, die Aggressivität, das Wagnis:

11 Wir werden die großen Massen, bewegt durch die Arbeit, das Vergnügen, die Empörung preisen; die vielfarbigen, die vielstimmigen Brandungen der Revolutionen in den modernen Hauptstädten; die nächtliche Vibration der Lager und Bauplätze unter ihren gleißenden, elektrischen Monden; die gefräßigen Bahnhöfe voll rauchender Schlangen; die mit Rauchfäden an die Wolken gehängten Fabriken; die gymnastisch hüpfenden Brücken über die teuflischen Messerschmiede der sonnenflimmernden Flüsse; die abenteuerlichen Dampfer, die den Horizont wittern; die breitbrüstigen Lokomotiven, die auf den Schienen stampfen wie riesige, gezügelte Stahlrösse, gehalten mit langen Röhren, und den gleitenden Flug der Aeroplane, deren Schraube knattert wie eine im Winde wehende Flagge und die Beifall klatscht wie eine begeisterte Menge.

Dieser letzte Abschnitt des Manifests ist untypisch für die in seinem Gefolge entstehende futuristische Poesie. Er arbeitet mit Vergleichen, mit einer ex-

5 Filippo Tommaso Marinetti: Manifest des Futurismus. in: Giovanni Lista: Marinetti et le futurisme (Cahier des avant-gardes), Lausanne 1977 (Die Seiten mit den reproduzierten Manifesten sind nicht paginiert). Die folgenden Zitate stammen auch aus diesem Dokument. Die Manifest-Texte werden hier nach den französischen Fassungen zitiert, weil sie von Marinetti selbst entweder in dieser Sprache geschrieben oder in sie übersetzt worden sind.

pressiven bis expressionistischen, bildhaften Sprache und einer stark emotionalisierten und zugleich verkürzenden Ausdrucksweise. Inhaltlich lassen sich ihm aber besonders deutlich jene beiden wesentlichen Elemente des Futurismus entnehmen, die seinen globalen Einfluß im weiteren Verlauf der europäischen Kultur- und Kunstgeschichte ausmachen werden: seine Absicht, die Massen anzusprechen und sein Anspruch, sich gerade mit denjenigen Erscheinungen der modernen Welt zu identifizieren und sie aus einem Impetus des Widerspruchs heraus sogar zu glorifizieren, die die etablierte Kunst verdrängte oder an denen andere moderne Künstler verzweifelten.

Die Auflehnung gegen die muffige Behaglichkeit der bürgerlichen Salons und ihrer dekorativen Kunst, der freche und überdosierte Vergangenheitsprotest ist als aggressives Gegenwartsbewußtsein verbunden mit der Verherrlichung eines unscharfen Zukunftsbildes, das aus der Hinwendung zum abstrakten Prinzip der Bewegung und des Kampfes konkret in die ideologische Propaganda der italienischen Kolonialkriege und später der faschistischen Bewegung mündet. Fast nahtlos geht die Technikschwärmerei in Kriegsbegeisterung über. Die große verbal-pathetische Zerstörungswelle schwemmt mit verkrusteten einengenden Kunstregeln, bürgerlichen Konventionen und Zeugnissen vergangener Kultur auch fortschrittliche Ideen, die zu zahm, zu bescheiden, zu bieder erscheinen, hinweg:

7. Es gibt keine andere Schönheit als der Kampf. Kein Meisterwerk ohne aggressiven Charakter.

9. Wir wollen den Krieg preisen - diese einzige Hygiene der Welt -, den Militarismus, den Patriotismus, die zerstörende Geste des Anarchisten, die schönen Gedanken, die töten, und die Verachtung des Weibes.

Die Sprache der Dinge

Ich möchte die politischen Analyse nicht fortsetzen, sondern mich einer speziellen Tendenz des Futurismus zuwenden, die für den hier zu behandelnden Zusammenhang wichtiger ist. Ich meine den besonderen Zugriff auf die Realität, den seine verschiedenen Manifeste fordern und den die bekannten Produkte der verschiedenen künstlerischen Gattungen belegen können. Im „Manifest der futuristischen Musiker“⁶, das von Balilla Pratella 1910 formuliert wurde, heißt es:

... wir wollen die musikalische Seele der Massen ausdrücken, der großen Produktionsstätten der Industrie, der Eisenbahnzüge, der Ozeandampfer, der Pan-

6 Sadoul: Dziga Vertov, S. 19f.

zerkreuzer, der Automobile und der Flugzeuge (...) den Heldengesang der Elektrizität.

Und in seinem „Technischen Manifest der futuristischen Literatur“ von 1912 schreibt Marinetti:

Den Motoren zuhören und ihren Diskurs reproduzieren. Die Materie ist immer von einem zerstreuten, kalten, mit seinem Selbst zu sehr beschäftigten Ich betrachtet worden, voller Vorurteile, voller Weisheit und menschlicher Besessenheit.⁷

Es sollte den Gegenständen selbst das Wort erteilt und die poetische Sprache dadurch befreit werden. Dichtung und Musik sollten eine Folge physischer Eindrücke sein: „Wir benutzen (statt der verbalen Symphonie mit harmonischem Ausgleich) im Gegenteil die ausdrucksvollen Schreie des von Gewalt erfüllten Lebens um uns herum“. Die oft extrem antiintellektuelle Attitüde dieser Manifeste diene eher der Akzentuierung der statt dessen geforderten Alternative des Sich-Hingebens an die Dinge, genauer gesagt an die Spitzenerzeugnisse der fortgeschrittenen Industrialisierung und an den Prozeß ihrer Produktion. Diese Hinwendung ist als Unterwerfung angelegt, das künstlerische Produkt zeichnet sich durch verbale Nachahmung zum Beispiel von Geräuschen aus, durch eine nur die äußeren Sinne ansprechende Klangimitation: „der futuristische Dichter kann endlich die Onomatopöie benutzen, wie zum Beispiel die kakophonistischsten Töne, die die unzählbaren Geräusche der in Bewegung befindlichen Materie reproduzieren können.“⁸

Marinetti hat Gedichte geschrieben, die eine Realisation solcher Rezepte darstellen, eines soll zur Verdeutlichung kurz zitiert werden:

SCHLACHT
LAST + GERUCH

Heldentum Avantgarden : 100 Meter Maschinengewehr
Gewehrfeuer Ausbruch Violinen + Blechbläser pim pum
pap pa rim tum Maschinengewehre taratata

Avantgarden: 20 Meter Ameisen-Bataillone Spinnen-
Kavallerie Straßen-Furt General-Inselchen Heuschrecken-
Patrouille Sand-Revolution Granaten ...⁹

Dieser Text besingt den Libyen-Feldzug der italienischen Kolonialtruppen.

⁷ Ebd., S. 20

⁸ Ebd. (Supplement) S. 22

⁹ aus dem Supplement, in: Lista

Im ersten Weltkrieg haben deutsche Autoren ähnliche Gedichte unter dem unmittelbaren Eindruck des Stellungskrieges geschrieben (August Stramm etwa), sie unterscheiden sich von diesem Text radikal dadurch, daß sie einen äußersten Grad der Entfremdung, der Sinnlosigkeit reflektieren, während bei Marinetti der Versuch vorliegt, mit solchen Mitteln die dem Krieg zugeschriebene große reinigende Kraft und Atmosphäre einer neuen heldisch-anarchischen Existenz im Kampf als Erlebnis und Schicksal zu besingen. Deutsche Autoren, die einer solchen Auffassung nahestanden, haben während und nach dem ersten Weltkrieg eher konservative künstlerische Mittel angewendet.

Wohl am weitesten in der Richtung einer oberflächlich-intensiven Annäherung an die sinnlichen Reize der neuen Zeit gingen damals, in Theorie und Praxis, wohl die Musiker: Schon 1907 hatte Ferruccio Busoni in seinem „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ den Einsatz elektronischer Musikinstrumente gefordert, um atonale Tonfolgen produzieren zu können. In dem futuristischen Manifest „Die Kunst der Geräusche“ formuliert Luigi Russolo, ein Maler und Komponist, 1913 den geplanten Entwicklungsweg der Musik.

Gehen wir zusammen durch eine große moderne Hauptstadt und öffnen wir nicht so sehr die Augen, sondern die Ohren. Wir werden die vielfältigsten Vergnügungen unserer Sensibilität erfahren, wenn wir das Glucksen des Wassers, der Luft und des Gases in den eisernen Röhren unterscheiden lernen, die Blähungen und das Aufstöhnen der Motoren, die mit einer unzweifelhaften Animalität atmen, das Klopfen der Ventile, das Hin und Her des Kolbens, die schrillen Schreie der Kreissägen, die Geräuschsprünge der Straßenbahnen auf ihren Schienen, das Klatschen der Peitschen, das Schlagen der Fahnen.¹⁰

Die futuristischen Musiker versuchten tatsächlich, in ihren Konzerten solche Geräusche zu produzieren. Darin lag sicher zunächst ein bewußter Affront gegen die herkömmliche Musik und Konzertpraxis, wie ein Musikbeispiel von Antonio Russolo belegen mag, in dem zu einer klavierbegleiteten Singstimme Geräusche gemischt werden, die eine wohl ausschließlich desillusionierende und destruktive Funktion haben.

Das Interessante ist jedoch, daß bei allen diesen Versuchen einer Nachahmung von Maschinen- und Straßengeräuschen man die Ebene der Re-Kreation, der Onomatopöie beibehielt, und nie auf den Gedanken kam, die damals schon bekannten Grammophone zu benutzen, um Geräusche aufzunehmen und zu reproduzieren. Man erfand und entwickelte statt dessen technische Klangerzeuger, die wie Musikinstrumente konzipiert wurden. Die Klangfamilien des neuen futuristischen Orchesters wurden nicht nach den von ihnen zu imitierenden Realgeräuschen (Auto, Flugzeug etc), sondern ganz im herkömmlichen Sinne

10 Zit. nach Sadoul: Dziga Vertov, S. 26

nach der Art der Erzeugung der Töne definiert (wie etwa Schlag- oder Blasinstrumente). Nach Russolo setzt sich das futuristische Orchester aus 6 Geräuschfamilien zusammen, unter denen sich ebenso „Geräusche, die durch das Schlagen auf Metall, Holz, Leder, Steine, Terrakotta usw. entstehen“ wie „Tier- und Menschenstimmen: Rufe, Schreien, Stöhnen, Gebrüll, Geheul, Gelächter, Röcheln, Schluchzen“¹¹ befinden sollten.

Abgesehen von den menschlichen Stimmorganen (im weitesten Sinne allerdings) wurden Geräte oder Geräuschmaschinen benutzt, wie sie auf den großen Bühnen während des ganzen 19. Jahrhunderts schon in Gebrauch waren oder wie sie in den Kinos benutzt wurden, um die stummen Filme bei der Projektion mit einem Ton zu versehen (das Donnerblech, die Kieselsteine in einem Holzgefäß etc.). Ein Konzertprogramm aus dem Jahre 1913 kündigt die Aufführung von Luigi Russolos Komposition *Vier Geräuschnetze* an und gibt auch die Besetzung des *bruitistischen* (so der selbstgeprägte Name für diese Musikrichtung) Orchesters an, dem 15 Geräuschmacher angehören, und zwar:

- 3 Brummer
- 2 Explosionisten
- 1 Donnerer
- 3 Pfeifer
- 2 Rauscher
- 2 Gluckser
- 1 Schmetterer
- 1 Kreischer
- 1 Brüller

Wir können diesen Angaben entnehmen, daß man nicht nur technische Hilfsmittel benutzte, um in der Realität vorkommende Geräusche nachzuahmen, sondern daß auch der Mensch als ‚Geräuschemacher‘ fungierte. Die Bezeichnungen lassen die Vermutung zu, daß es um die Produktion nicht nur von bestimmten, der Realität zuzuordnenden Vorgängen oder Gegenständen ging, sondern auch um abstrakte Geräusche. Ausrufe oder kurze Sätze waren wohl nicht vorgesehen, doch sehr wohl Töne, die als Äußerungen menschlicher Gefühle gelten können. Jedoch war offenbar eine zu genaue Identifizierung der Geräusche nicht intendiert:

Auch wenn die Charakteristik der Geräusche uns brutal an das Leben erinnern soll, darf die Geräuschkunst nicht auf eine einfache imitative Reproduktion beschränkt bleiben.

¹¹ Luigi Russolo: *L'arte dei rumori*, Milano 1916, zit. nach Pontus Hulten (Hrg.): *Futurismo & futurismi* (Ausstellungskatalog) Milano 1986, S. 567. Dort auch die folgenden Zitate, soweit nicht anders belegt.

Das neue Orchester wird die komplexesten und neuesten Klangimitationen erzeugen können, aber nicht durch eine Folge imitativer Geräusche, die das Leben reproduzieren, sondern durch eine fantastische Zusammenfügung dieser verschiedenen Klangfarben.

Es sollen dabei offenbar so etwas wie ‚Geräuschnetze‘ entstehen, abstrakte Musik also und nicht Montagen von realen Geräuschen oder ihren Nachahmungen,

keine einfachen impressionistischen Reproduktionen des Lebens, das uns umgibt, sondern bewegende bruitistische Synthesen. Durch eine geschickte Variation der Töne verlieren tatsächlich die Geräusche ihren akzidentellen, episodischen und imitativen Charakter, um abstrakte Kunstelemente zu werden.

Beim Hören der harmonisierten und kombinierten Töne der *Pfeifer* und *Glucker* dachte man kaum mehr an Autos, an Lokomotiven oder an fließende Gewässer, sondern verspürte ein großes Gefühl futuristischer Kunst, das absolut unerwartet und nur sich selbst ähnlich war.

Der Futurismus und das Kino

Die Titel hingegen, die die hier so beschriebenen Geräuschstücke trugen, scheinen eher auf eine zwar globale, aber doch platte Identifikation der Geräuschsynthese mit solchen Situationen des täglichen Lebens hinzudeuten, die in der damaligen Zeit bevorzugte Themen des – *Kinematographen* waren:

- Aufwachen der Hauptstadt
- Treffen von Automobilen und Flugzeugen
- Essen auf der Terrasse des Casinos
- Gefecht in der Oase

Diese Nähe zu dem gerade entstehenden und zum wirklichen Massenmedium sich entwickelnden Filmmedium war den Futuristen sehr wohl bewußt. Marinetti schrieb in einem in England publizierten Manifest mit dem Untertitel: *Der Futurismus preist die Music Hall*¹²:

4. Die Music Hall allein bedient sich heute des Kinematographen, der es um eine unschätzbare Zahl von (auf der Bühne) nicht realisierbaren Visionen und Schauspielstücken bereichert (Schlachten, Aufstände, Verfolgungsjagden, Auto- oder Flugzeugrundfahrten, Überseereisen, die Tiefe der Städte, der Provinz, der Ozeane und des Himmels.)

Die letzten Worte dieses Zitats verweisen auf eine geringe Vertrautheit mit dem Kinematographen oder auf eine sehr abstrakte Vorstellung von seinen

12 veröffentlicht im *Daily Mail* vom 21. November 1913, zit. nach Lista

Möglichkeiten und seiner zeitgenössischen Erscheinungsform. Sie lassen darauf schließen, daß Marinetti und die anderen Futuristen, obwohl sie auch ihm ein Manifest gewidmet haben, im Film nicht das erkannten, was seine wichtigste Errungenschaft war: die Möglichkeit der genauen Reproduktion von Dingen und ihrer neuen Zusammenfügung. Ein weiteres Zitat aus dem technischen Manifest der futuristischen Literatur bestätigt diese Vermutung:

Der Kinematograph bietet uns den Tanz eines Dings, das sich zerteilt und wieder zusammensetzt ohne menschliches Eingreifen. Er bietet uns den Rücksprung eines Tauchers, dessen Füße aus dem Meer herauskommen und heftig auf den Sprungturm zurückschnellen. Er bietet uns die Fahrt eines Menschen mit 200 Stundenkilometern. Alles Bewegungen der Materie außerhalb der Gesetze der Intelligenz.¹³

Marinetti sah im Kino, das zu dieser Zeit schon längst keine ausschließliche Jahrmarktattraktion mehr war, nur die im Theater, auf der Varieté-Bühne eine Rolle als exotisches Beiprogramm spielende Möglichkeit, besondere „Tricks“ im Sinne von Georges Méliès vorzuführen, die die Theatermaschinerie nicht erlaubte, die aber in den Grenzen ihrer Funktion der bloßen Verblüffung des Publikums verblieben. Dies ist um so erstaunlicher, als der Kinematograph ja damals die vorher nicht gekannte Möglichkeit bot, Bewegung aufzuzeichnen und wiederzugeben, also eine Erfindung war, welche die Futuristen eigentlich nutzen hätten müssen. Offensichtlich lag jedoch ihrer emphatischen Betonung der Dynamik als Grundprinzip aller Geschehnisse, als bestimmende Kraft des Zeitalters ein abstrakterer Begriff von Bewegung zugrunde. Das Kunstwerk sollte, trotz aller Bekenntnisse zur Hinwendung an die Realität und trotz aller Verdammung der alten ideengeprägten Kunst, das Ergebnis einer Transformation, einer Abstraktion sein. Dies trifft für die Musik, aber auch für die Malerei zu.

Nur in den frühen bruitistischen Experimenten (Literatur und Musik) und in der französischen futuristischen Literatur hat sich jener von heute aus gesehen progressive Ansatz, den der Futurismus – wie übrigens etwa zehn Jahre zuvor das Kino der Brüder Lumière und der englische *Schule von Brighton* – entwickelt hatte, eine Zeitlang halten können, nämlich die Entdeckung der Ästhetik des Alltags, um es mit einem modernen Ausdruck zu charakterisieren. In einem 1914 geschriebenen Zeitungsartikel mit dem Titel „Unsere futuristischen Freunde“ knüpfte Guillaume Apollinaire an das Konzept Marinettis von den „befreiten Worten“ an und beschreibt Versuche französischer Autoren mit „simultaneistischen“ Texten. Jules Romains hatte schon 1909 Versuche mit von

¹³ Zit. nach Lista

verschiedenen Sprechern gleichzeitig gesprochenen Gedichten gemacht, um so der chronologischen Folge der Worte und Eindrücke in den herkömmlichen Gedichten eine neue Dimension hinzuzufügen, die der Simultaneität. Apollinaire schildert eine Demonstration im Hause von Jules Romains :

Die Stimmen der vier Rezitatoren erhoben sich manchmal allein, manchmal zusammen, sprachen verschieden Strophen und bildeten so eine wahrhafte Polyphonie. (...) Der horizontalen Poesie, die deswegen nicht aufgegeben werden soll, fügt sich nun eine vertikale oder polyphone hinzu, von der man starke und ungewöhnliche Werke erwarten kann.¹⁴

Solche Versuche wurden nicht weiter verfolgt, interessant ist indessen an ihnen, daß man schon damals an eine Fixierung solcher ja nur in der akustischen Wiedergabe realisierbarer „vertikaler Strukturen“ durch den Phonographen dachte. An die Stelle dieser Art des Zusammenklangs von immerhin vorher geschriebenen und geformten Texten trat bald bei Apollinaire die Niederschrift aller in einer bestimmten Situation rezipierter Sinneseindrücke in der zufälligen Konfiguration, in der sie sich real darboten. „Notieren was man sieht und was man hört“ – dieses Prinzip hatte einen Simultaneismus zur Folge, der zudem die immer nur nacheinander mögliche Konzentration auf gleichzeitig sich anbietende Eindrücke nachvollzieht. Um wenigstens annäherungsweise die Augenblickshaftigkeit der Rezeption nachzubilden, entsteht das, was man einen ‚Telegrammstil‘ nennen könnte, entstanden durch die Reihung von scheinbar zusammenhanglosen Notaten. Apollinaire versucht gelegentlich, durch graphische Anordnung auf der Buchseite die „vertikale“ Dimension nachzubilden.

Sein berühmtes Gedicht *Lundi rue Christine* gibt zufällig in einem Café aufgefangene Bruchstücke von visuellen und auditiven Eindrücken wieder. Ich will keine Debatte darüber eröffnen, ob nicht auch bei dieser „Stenogramm-Montage“ (nach einem Ausdruck von Georges Sadoul) durch eine eventuell doch vorgenommene, aber unkontrollierbare Auswahl schon der Charakter der reinen Aufzeichnung beeinträchtigt erscheinen muß. Daß das Gegenteil zumindest intendiert war, läßt sich aus Überlegungen schließen, die Apollinaire im Hinblick auf eine mechanische Aufzeichnung angestellt hat: „Warum sollte der Dichter nicht sein Gedicht direkt vom Phonographen aufnehmen lassen, und mit ihm gleichzeitig die natürlichen Geräusche, oder andere Stimmen, in einer Menge oder bei seinen Freunden.“¹⁵ Die Rolle der Maschine wird schon hier weiter gefaßt als in der damaligen Zeit üblich: Nicht eine künstlerische Aufnahme von Tönen – in der Regel als Ergebnis einer sorgfältigen Probenarbeit –

¹⁴ *Les soirées de Paris*, 15.6.1915, zit. nach Sadoul, S. 36

¹⁵ Ebd., S. 43

sollte ihr Zweck sein, sondern die Aufzeichnung der zufälligen Einmaligkeit von komplexen Geräuschen, von denen das Gedicht nur eines ist. Da dies aber mit den damals verfügbaren Grammophonen nicht möglich war – für die Aufnahme mußte man direkt aus kürzester Entfernung in den großen Schalltrichter singen oder deklamieren, denn das Mikrofon wurde erst 1922 eingeführt –, war damals nur an eine getrennte Aufnahme und nachträglich Mischung zu denken. Ein direktes oder gar unbemerktes Aufnehmen war ausgeschlossen. Solchen Beschränkungen war der Dichter, der seine Eindrücke chronologisch notierte nicht unterworfen:

Montag Rue Christine (Auszug)

Stapel von Untertassen Blumen ein Kalender
 Bim Bam Bim (...)
 Um 20 Uhr 27 fahr ich ab
 Sechs Spiegel schauen einander immer noch ins Gesicht
 Ich glaube wir kommen in immer größere Schwierigkeiten
 Verehrter Herr
 Sie sind ein Weichei¹⁶
 Diese Dame hat eine Nase wie ein Bandwurm
 Luise hat ihren Pelz vergessen
 Ich habe keinen Pelz und ich frier auch nicht
 Der Däne raucht seine Zigarette und studiert den Fahrplan
 Die schwarze Katze durchquert das Café
 Diese Pfannkuchen waren vorzüglich
 Der Brunnen rauscht
 Schwarzes Kleid wie ihre Fingernägel
 Das ist vollkommen unmöglich
 Hier mein Herr
 Der Ring aus Malachit
 Der Fußboden ist voller Sägespäne
 Es ist also wahr
 Die rote Serviererin wurde von einem Buchhändler entführt
 Ein Journalist, den ich übrigens nur sehr flüchtig kenne
 Hör mir zu Jacques was ich dir sage ist sehr ernst
 Compagnie de navigation mixte¹⁷

16 „un mec à la mie de pain“

17 Guillaume Apollinaire: Oeuvres poétiques, Bibliothèque de la Pleiade, Paris 1956, S. 180

Der größte Teil des Gedichts besteht aus Gesprächsfetzen von den Tischen in der Nachbarschaft, dazu kommen mit den Augen wahrgenommene Bilder oder Szenen, bis hin zu Fragmenten aus Reklameschildern. Diese sind jedoch nicht nur, wie die Bruchstücke aus fremden Konversationen, einfach zusammengefügt (montiert), sondern zugleich Zeugnisse einer distanziert-ironischen Haltung, bereits durch das Ich des Spechers gefilterte Eindrücke. Das Prinzip der reinen Reproduktion ist nicht durchgehalten, und die Reflexionen über die visuellen Wahrnehmungen haben sogar eine stark gliedernde Funktion. Gelegentlich erlauben längere Stücke einer Konversation die Rekonstruktion kleiner alltäglich-typischer Situationen oder Geschichten, die durchweg nicht nur aufgrund der Verkürzung einen banalen Charakter haben. Insgesamt haben die Gesprächsfetzen einen karikierenden Effekt, während die visuellen Eindrücke aus der Haltung eines eher liebevollen Beobachters oder nachdenklichen Flaneurs heraus formuliert sind. Im Gegensatz zum Manifest-Futurismus der Italiener wollen französische Autoren wie Apollinaire und Mallarmé nicht die mitgeteilten Bruchstücke zu einem abstrakt bleibenden Gesamteindruck zusammenfügen.

Ungeachtet solcher Erwägungen bleibt die Tatsache einer konsequent betriebenen oder möglicherweise nur unfreiwillig fingierten Auslieferung an die Eigendynamik der Dinge das zentrale Element dieser Art von „Kalligrammen“¹⁸.

Dsiga Vertov

Vertov könnte mit dem Futurismus in den Jahren 1916/17 in Berührung gekommen sein, und zwar über eine kleine Gruppe junger Künstler um Majakowski in Petrograd, als er dort Medizin studierte und Gedichte schrieb. Man kann davon ausgehen, daß diese jungen Poeten die frühen Manifeste der Italiener damals schon gekannt haben, wahrscheinlich aber nicht die Entwicklung in Frankreich. Wolfgang Beilenhoff charakterisiert die sogenannte *Linke Front der Künste* (LEF), in der sich die Revolutionskünstler eine Plattform geschaffen hatten, als eine Gruppe von „Futuristen, Konstruktivisten und Produktionskünstler(n)“¹⁹. Für Beilenhoff geht der entscheidende Einfluß auf Vertov von den „Konstruktivisten“ aus, mit ihrem Konzept der „Faktographie“. Dieses hinwiederum kann als ein futuristisches gekennzeichnet werden. Georges Sa-

18 So der Titel der Gedichtsammlung, aus der dieser Text stammt.

19 Wolfgang Beilenhoff: (Hrg.): *Dziga Vertov. Schriften zum Film*, München 1973, S. 138

doul verneint demgegenüber jeglichen direkten Einfluß des Futurismus auf Vertov und geht von der bekannten Vorstellung aus, daß

eine Idee, zu einem bestimmten Zeitpunkt, „in der Luft“ ist und in verschiedenen Ländern die Forscher zur selben Entdeckung führt, gleichzeitig, obwohl sie gegenseitig ihre entsprechenden Arbeiten nicht kennen. Dieses „Gesetz“ gilt auch für die ästhetischen, künstlerischen und kulturellen Entdeckungen.²⁰

Ich möchte diese Frage nicht vertiefen. Jedenfalls ist bekannt, daß Vertov 1916-1917 in einem durchaus futuristischen Sinn mit Tonaufnahmen experimentierte und sogar ein „Laboratorium des Gehörs“ gegründet hatte. Mit Edison-Phonographen, die damals sowohl für Aufnahme als auch für Wiedergabe ausgerüstet waren, nahm er verschiedene Geräusche auf (Kreissägen, Drehbänke, Maschinen aller Art, Geräuschkulissen in öffentlichen Orten) und stellte sie, mit „Stimmen“ vermischt, zu Klangkollagen zusammen, die er „Montagen von Stenogrammen“ oder „Wortmontagen“ nannte. Wir wissen von deren genauer Beschaffenheit fast nichts – auch nicht, ob die hinzugefügten „Stimmen“ im Sinne von mit dem Mund erzeugten Geräuschen oder als deklamierte Texte oder Gedichte zu verstehen sind. Da Vertov in den Jahren 1912-1915 in Bialystok am Musikkonservatorium studiert hatte, ist es auch möglich, daß diese Experimente von ihm als musikalische gedacht waren. Aus seiner Autobiographie ist eine Aussage überliefert, die beide Varianten belegt, so daß demnach davon auszugehen wäre, daß Vertovs Interesse auch den dokumentarischen Aspekten dieser Experimente galt:

In meiner Jugend begann mein Interesse für die verschiedenen Mittel zur Aufzeichnung der hörbaren Welt, für die Montage stenographischer Aufzeichnungen u. a. In meinem „Laboratorium des Gehörs“ machte ich sowohl dokumentarische Kompositionen wie auch musikalisch-literarische Wortmontagen.²¹

Vertov hat dieses ‚Phono-Projekt‘ bald wieder aufgegeben – wohl vor allem wegen der technischen Mangelhaftigkeit der zur Verfügung stehenden Apparate. Es bezeugt jedoch über die Absichten von Russolo und Apollinaire hinausgehende Vorstellungen von der Verwendung mechanisch reproduzierter Realitätselemente in einer Montage im eigentlichen Sinn.

Erst fünf Jahre später hat er sich wieder solchen Ideen zugewandt, nun aber mit einem anderen Medium. Dazwischen liegt seine Einarbeitung in die Kinetik. Als enthusiastischer Parteigänger der Oktoberrevolution hat er seine Aufgabe darin gesehen, auf den Schlachtfeldern des Bürgerkriegs und in den befreiten Zonen Dokumentarfilme zu drehen, er war einer der ersten Schüler

20 Zit. nach Sadoul, Dziga Vertov, S. 44

21 Aus der „Autobiographie“ Vertovs, zit. nach Beilenhoff, a.a.O., S. 158

der gerade eröffneten Filmhochschule in Moskau. *Kinonedelja* (Kinowochenschau) nannte er seine Berichte, die etwa ein Jahr lang, bis zum Juni 1919, zuletzt wegen Rohfilmangel in verknapptem Umfang, in den Kinos liefen. Aus dem Material stellte er dann lange Dokumentarfilme zusammen, welche die Geschichte und die Errungenschaften der Revolution zum Thema hatten. Später nahm Vertov seine Reportertätigkeit wieder auf und betrachtete die Arbeit an der neuen *Kinoprawda*, die 1922-1925 unregelmäßig erschien und jeweils zwei oder drei Themen ausführlich und mit deutlich didaktischem Ansatz behandelte, ebenso als einen direkten Dienst an der Revolution wie die Wochenschauarbeit vorher. Die Anlage dieser *Aktualitäten*, wie man dies damals im westlichen Europa, nannte, ist eher konventionell und sie unterschieden sich kaum von den Produkten der westlichen Firmen *Pathé* oder *Gaumont*, denen sie nur eine politisch-inhaltliche Alternative entgegensetzten.

Erst allmählich begann Vertov, diese konkrete Arbeit nicht nur inhaltlich, sondern auch formal-ästhetisch als etwas Revolutionäres zu betrachten. Er verachtete das Kino als eine Institution, die für ihn ausschließlich durch den Spielfilm repräsentiert war, und hatte noch 1919 die Forderung aufgestellt, daß das „theatralische Kino“ zu „entwaffnen“ sei und die Kinotheater geschlossen und in Arbeiterclubs umgewandelt werden müßten. Wegen seiner Ausrichtung und auch wegen der politischen Positionen seiner industriellen und kommerziellen Repräsentanten betrachtete er das etablierte Kino als ein konterrevolutionäres Element in der neuen Gesellschaft.

Tatsächlich hatte die Revolution aus den Kreisen der in Rußland bereits weit entwickelten und etablierten Filmindustrie keine Unterstützung erfahren. Im Gegenteil: Viele Schauspieler und Autoren, die für das zaristische Kino gearbeitet hatten, verließen das Land, um in Westeuropa und den USA ihre Karrieren fortzusetzen. Die Produzenten und Verleiher boykottierten die Kinos, versteckten Kopien und vor allem noch vorhandene Vorräte des knappen Rohfilms, der in Rußland immer noch importiert werden mußte, weil es keine eigene Fabrikation gab. Obwohl die Revolutionsregierung nur eine Meldepflicht für Rohfilm und technisches Gerät eingeführt und den Verkauf verboten, Requisitionen und Beschlagnahmungen aber ausdrücklich als Mittel zur Durchsetzung dieser Vorschriften ausgeschlossen hatte, sah sie sich einer radikalen Verweigerungsfront gegenüber. Aus politischen Gründen gingen diese Kinobesitzer und Produzenten eher das Risiko des finanziellen Untergangs ein und unterstützten, solange der Bürgerkrieg noch im Gang war, die konterrevolutionären Kräfte, als daß sie sich auf eine Zusammenarbeit mit den neuen Autoritäten eingelassen hätten. So ging in den Jahren 1918 bis 1920 die Spielfilmproduktion auf Null zurück.

Die Proteste Vertovs und seiner Freunde bezogen sich denn auch auf eine ab 1922 schon wieder veränderte Situation. In der Phase der *Neuen ökonomischen Politik* (NÖP) wurde das dokumentarische Kino zwar weiterhin als Bildungs- und Agitationsinstrument hoch geschätzt und gefördert. Im Spielfilm indessen sah die Partei- und Staatsführung eher eine Geldquelle zur Verbesserung der Staatsfinanzen und sogar einen Exportartikel. Damals schrieb Trotzki:

Das Kino ist das beste technische Propagandainstrument gegen den Alkoholismus, und gleichzeitig ein großes Geschäft. Die Zarenregierung hat es verstanden, sich in wenigen Jahren ein Vermögen von einer Milliarde Goldrubel zu erwirtschaften, nur durch den Handel mit Schnaps. Warum sollte die Arbeiterregierung nicht dasselbe erreichen mit dem Kino? Es ist eine Konkurrenz nicht nur für die Kneipen und Weinhändler, sondern auch für die Kirche.“²²

Die neue Öffnung brachte eine Filmindustrie langsam wieder in Gang, die sich zwar in den Inhalten, nicht aber in den Formen und künstlerischen Mitteln vom bürgerlichen Kino in anderen Ländern und im vorrevolutionären Rußland unterschied. Auch kamen jetzt die Produkte des zaristischen Kinos wieder zum Vorschein. Außerdem mußte man nach den Bestimmungen des Vertrages von Rapallo²³ den russischen Markt wieder für die ausländischen Firmen aus Westeuropa (vor allem Deutschland) und den USA öffnen, um im Tausch an Rohfilm zu kommen. So gab es zu Beginn der zwanziger Jahre in der jungen Sowjetunion eine regelrechte Opposition, die sich gegen die Konsequenzen von Maßnahmen der eigenen revolutionären Regierung wandte.

Kinoglaz – eine Montagetheorie

Im Zeichen dieser Widersprüche zwischen den Ideen und der Praxis der revolutionären Führung einerseits und im Zuge des futuristischen Kampfs gegen die etablierte Form des „sechsstufigen Dramas“ auf der Kinoleinwand andererseits stand von nun an die weitere Dokumentarfilmarbeit Vertovs, deren Ergebnisse jetzt einen neuen Namen trugen: *Kinoglaz*²⁴ (Kinoauge). *Kinoglaz* war aber mehr als nur ein Sammeltitle für eine neue Folge von Kurzdokumentarfilmen, die sich von den früheren Wochenschauen nur dadurch unterschieden, daß sie jeweils nur ein Sujet behandelten und nunmehr ausschließlich eigene Aufnah-

22 Artikel aus dem Jahre 1923 mit dem Titel *Der Wodka, das Kino und die Kirche*, zit. nach Sadoul: *Histoire générale*, a.a.O., S. 246

23 vom 16. April 1922 zwischen Deutschland und der Sowjetunion, der für Deutschland nach dem verlorenen Weltkrieg einen ersten Schritt aus der Isolation bedeutete.

24 gesprochen mit stimmhaftem „s“.

men enthielten. *Kinoglaz* war ein revolutionäres filmästhetisches Programm, das die Erneuerung des Mediums konsequent aus der Eigenschaft des Films ableitete, die Realität unter Vermeidung der Subjektivität des menschlichen Auges aufzeichnen und zu einer Montage zusammengefügt wiedergeben zu können. Und es war ein Kampfprogramm gegen den Spielfilm, der in Form des NÖP-Kinos, der zaristischen Filme und der Muster aus Hollywood wieder den Markt beherrschte.

Unter dem Zwischentitel *Weg frei für die Maschine* formulierte Vertov in seinem wohl wichtigsten programmatischen Text (*Resolution des Rats der Drei* vom 10.4.1923) das Manifest des *Kinoglaz*²⁵:

Der Ausgangspunkt ist: *die Nutzung der Kamera als Kinoglaz, das vollkommen ist als das menschliche Auge, zur Erforschung des Chaos von visuellen Erscheinungen, die den Raum füllen.* Kinoglaz lebt und bewegt sich in Raum und Zeit, nimmt Eindrücke auf und fixiert sie ganz anders als das menschliche Auge.

Hatten die italienischen Futuristen die „Befreiung des Wortes“ gefordert, so wird mit Vertovs Aufruf zur Befreiung der Kamera eine futuristische Attitüde und ein Bekenntnis zur Maschine übernommen, aber in einem veränderten Sinn. War die Technikbegeisterung der Bruitisten und technischen Poeten primär als die Hinwendung zu einem neuen Objekt der Gestaltung formuliert und nur beiläufig auf die technischen Hilfsmittel übertragen worden, so erhält hier die Maschine die Qualität eines *künstlerischen* Produktionsmittels zugesprochen, das von der Begrenzung auf die Funktion als *Werkzeug* befreit erscheint.

Vertovs Kameratheorie ist in Wirklichkeit von der Montage her formuliert, wobei, streng genommen, die Kamera zur Metapher wird. Wenn man bedenkt, daß die sperrigen, mit der Handkurbel betriebenen Apparate der damaligen Zeit ans Stativ gebunden und zumindest an Beweglichkeit dem menschlichen Auge weit unterlegen waren, wird deutlich, daß Vertov bei der Formulierung der Prinzipien des *Kinoglaz* den fertigen, *montierten* Film vor Augen hatte. Das kann man an Einzelheiten seiner Beschreibung nachweisen: In einer Ballettszene etwa, so formuliert er, „bugsirt“ die Kamera „die Augen des Filmzuschauers von den Händchen zu den Beinchen, von den Beinchen zu den Äuglein in der vorteilhaftesten Ordnung und organisiert die Details zu einer gesetzmäßigen Montageetüde“. Dieses „Bugsieren“ bezeichnet jedoch „Bewegungen“ der Kamera, die erst bei der Montage entstehen, während sich diese bei der Aufnahme nicht bewegt.

Kinoglaz, wenn es wie hier mit der Kamera gleichgesetzt wird, meint also

25 Zit. nach: Wolfgang Beilenhoff, S. 13 ff. Alle folgenden, nicht anders belegten Zitate aus diesem Dokument. Hervorhebungen jeweils im Original.

nicht nur den konkreten Apparat, sondern ein abstraktes Syndrom, von dem jener nur ein Teil ist. Vertov preist nicht die Mobilität des Kinoauges, sondern seine, erst in der Montage entstehende *Ubiquität*. „Das System der aufeinanderfolgenden Bewegungen bringt eine Zeit und einen Raum hervor, die ganz filmisch sind.“ „Bewegung“ meint hier den (bei Vertov stets schnellen) Standortwechsel der Kamera.

Ich bin in ununterbrochener Bewegung. Ich nähere mich Gegenständen und entferne mich von ihnen, ich krieche unter sie, ich klettere auf sie, ich bewege mich neben dem Maul eines galoppierenden Pferdes, ich rase in voller Fahrt in die Menge, ich renne vor angreifenden Soldaten her, ich werfe mich auf den Rücken, ich erhebe mich zusammen mit Flugzeugen, ich falle und steige zusammen mit fallenden und aufsteigenden Körpern.²⁶

Die hauptsächlich interessierende Bewegung ist nicht die der gefilmten Objekte, sondern die durch die Montage fingierte der Kamera, die überdies durch paralleles Begleiten (Verfolgungsschwenk oder -fahrt) die Objekte als stillstehend erscheinen läßt („ich renne vor angreifenden Soldaten her, ..., ich erhebe mich zusammen mit Flugzeugen“). Sowohl die ersten Filmpioniere als auch die Futuristen hatte die Geschwindigkeit der Materie oder das bewegte Leben fasziniert, aus diesen Worten aber spricht eher die Faszination durch die unbegrenzten Möglichkeiten der *Montage*. „Dies ist mein Weg zur Schaffung einer neuen Wahrnehmung der Welt. So dechiffriere ich aufs neue die euch unbekannte Welt.“

„Ich bin Kinoglaz. Ich bin ein mechanisches Auge“. In welcher Weise entspricht dem abstrakten Instrument, für das die Kamera und mehr noch der Schneidetisch steht, ein ebenso konstruiertes Ich, ein „Autor“ oder „Erzähler“? Vertov verwendet hierfür den Begriff *Kinok-Pilot*, womit oberflächlich der Kameramann und Cutter gemeint ist, der nicht nur die Bewegung des Apparats lenkt, sondern ihm auch bei Experimenten im Raum vertraut die aufgenommenen Bruchstücke organisiert. Der *Kinok-Pilot* ist also auch das menschliche Gehirn, der „Autor“ ist in dieser konstruktivistischen Kunsttheorie der Strategie einer Organisation von durch die Apparate aufgenommenen Elementen, der, mit Vertovs Worten, „Ordner von Prozessen“, deren Sinn und Ziel nicht weiter erläutert werden. Das Ziel dieser Tätigkeit wird nicht spezifiziert, aber es ist sicher nicht ein individuelles, unabhängiges Subjekt damit gemeint. Vertovs Manifeste wurden in einem politischen Kontext veröffentlicht, in dem die Ziele der Kunst (noch) keine Streitpunkte waren, sondern Selbstverständlichkeiten. Ein Blick auf die Filme selbst soll nun die abstrakte Erörterung ergänzen.

26 Auffällig sind die Parallelen dieser Visionen mit Vorstellungen Marinettis.

Argumentation statt Narration

Georges Sadoul referiert seinen Eindruck von einer *Kinoprawda* (Bericht über ein Rennen in Moskau vom 25.6.1922) folgendermaßen:

Man sieht zunächst die Zuschauer, wie sie mit ihren Bussen ankommen. In diese Aufnahmen sind Naheinstellungen von technischen Details der Wagen und ihrer Motoren eingeschnitten. Dann sieht man in einer Sequenz die Wettenden und ihre Unruhe. Großaufnahmen von Fingern, die nervös mit Geldscheinen hantieren, angespannte Gesichter, mit unbemerkter Kamera aufgenommen, und dann, sehr nah, die Angst in den Gesichtern während des Rennens.²⁷

Selbst dieser in Details vielleicht ungenaue Bericht läßt die Tendenz erkennen, mit der der *Kinok-Pilot* die Wahrnehmungen der Zuschauer durch die Montage steuern will. Die Zuschauer und die Wettenden werden als Gruppen einander gegenübergestellt, den einen werden die Kraft und die Schnelligkeit der Maschinen zugeordnet, sie erscheinen als in Bewegung befindliche Masse, während den Wettenden, die sich auf ein ungewisses Abenteuer und auf die schmarotzerische Hoffnung einlassen, ohne Arbeit viel Geld zu machen, die Angst und die Unruhe als Bewegungselemente und die Großaufnahme des Gesichts als isolierender Bildausschnitt zugeordnet wird.

„Für mich war die *Kino-Prawda* die Wahrheit des Lebens, auf moralischer Basis das Verständnis des Lebens wie es ist, in Wirklichkeit, die Wahrheit des Herzens, die Wahrheit bis ins Herz hinein“, sagt Michail Kaufmann²⁸. Wahrheit und Verständnis sind die Leitbegriffe, denen die Organisation der filmischen Reize untergeordnet ist. Diese Elemente selbst, aus deren sinnvoller Konfiguration die „Wahrheit bis ins Herz hinein“ entspringen soll, sind allerdings mit einem mechanischen Auge erblickte und festgehaltene Partikel der äußeren Wirklichkeit. Bei ihrer Produktion wurde das Prinzip des „übertummelten Lebens“ angewendet, und die beiden Brüder haben viel Mühe darauf verwendet und sich viele Tricks ausgedacht, damit die Unbefangenheit der gefilmten Menschen nicht durch die Anwesenheit des beobachtenden Apparats zerstört werde. Auch dieses Prinzip, das in der Praxis nicht immer durchzuhalten gewesen sein dürfte, ist eine konsequente Anwendung ursprünglich futuristischer Vorstellungen.

Das Neue, mit dem Vertov aus diesen Vorgehensweisen, in einem anderen und neuen politischen Kontext, eine den futuristischen Abstraktionen völlig entgegengesetzte Anwendung einer ursprünglich gemeinsamen Methode ent-

27 Sadoul: *Histoire générale*, S. 288

28 Zit. nach Sadoul: *Dziga Vertov*, S. 93

wickelt, ist also die Montage (ich erinnere daran, daß dies ein Begriff ist, der aus der Technik stammt).

Zur Verdeutlichung der Vertov'schen Montagestrategie möchte ich einen Ausschnitt aus dem Film *Schestaja tschast mira* (Ein Sechstel der Erde, 1926) näher betrachten. Es ist der Beginn des Films, direkt nach dem Vorspann. Der Film ist zum Teil aus bereits vorliegendem *Kinoglaz*-Material zusammengesetzt, vieles aber wurde neu gedreht. Er umfaßt sechs Teile, die sozusagen eine komplette ausführliche Lektion über die Sowjetunion darstellen. Es werden die wichtigsten Aspekte des neu entstandenen Sowjet-Reiches, das flächenmäßig ein Sechstel der Erde umfaßt, vorgestellt. Es handelt sich von der Anlage her um einen Lehrfilm oder Agitationsfilm, dessen Hauptziel nicht das Erzählen einer Geschichte oder die Dokumentation eines Gegenstandes oder Ereignisses ist. Der Film ist vielmehr so etwas wie eine illustrierte Rede, ein von Bildern begleitetes Plädoyer, teils aus einer Haltung des Stolzes über die Errungenschaften der Revolution formuliert, teils gegen verschiedene Angriffe von außen gerichtet. Die Bezeichnung *Rede* erfaßt ziemlich korrekt die „Sprechperspektive“ des „Erzählers“, der sich per Zwischentitel direkt an das Publikum richtet, z. B. mit den Worten „Ich sehe ...“ – und es folgt im Bild, was er sieht und den Menschen zeigen will.

Die sechs Teile behandelten nacheinander die Themen:

- Die kapitalistische Welt,
- Die sozialistische Welt, repräsentiert durch die Sowjetunion,
- Die Arbeiter und Bauern in den verschiedenen Teilen der Sowjetunion (ethnische Minderheiten)
- Den verstaatlichten Handel
- Die Überwindung der alten ökonomischen Strukturen.

Im Kino soll das Publikum zugleich schauen (Bilder sehen) und denken (lernen), und zwar angeleitet durch die Inserts, denen eine ganz neue Rolle zufällt. Sie sind nicht mehr, wie im ‚klassischen‘ Stummfilm, Hinweise zu den Szenen (Orts- und Zeitangaben, expositorische Informationen) oder Wiedergabe von Dialogen, sondern sie stellen einen in sich stringenten Argumentationsstrang her. Die Bilder erhalten von daher die Funktion von Belegen, indem sie den Zuschauern bekannte Dinge zeigen, die aber nun in einen rhetorischen Zusammenhang eingefügt sind. Diese sollen sie wiedererkennen und zugleich einzuordnen lernen, um sie in der Realität, in ihrem eigenen Alltagsleben richtig deuten zu können. Daß dies aber nur die Oberfläche der Erscheinungsform dieser neuen Filmsprache ist, soll an diesem Beispiel – präsentiert als ein zusammenfassendes Protokoll – erläutert werden.



1. Im Land des Kapitals



2. Schwenk Luftaufnahme aus Flugzeug



3. Ich sehe



4. Fortsetzung von 2



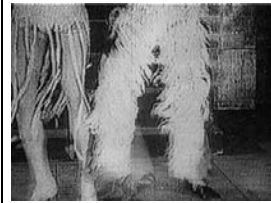
5. Die goldene Kette des Kapitals



6. Geld wird kassiert



7. Foxtrott



8.



9.



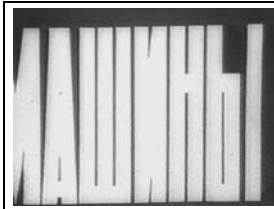
10.



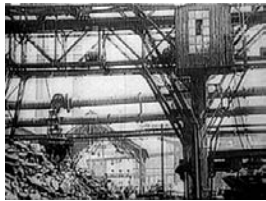
11.



12. mehrfache Wiederholung von 8-12



13. Die Maschinen



14.



15. Und Sie



16.



17.



18. noch Mehrfacher Umschnitt zwischen 16 und 17



19. Ich sehe



20. Und Sie



21.



22.



23. mehrfacher Umschnitt zwischen 21 und 22



24.



25. Und Sie



26.



27.



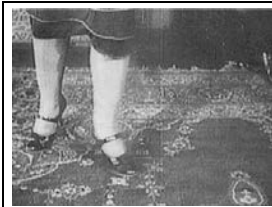
28. mehrfacher Umschnitt



29. Und Sie



30. Sie tanzt



31.



32. mehrfacher Umschnitt, er steht auf



33.



34.



35.



36.



37. Mehrere Einstellungen der Tänzenden, teilweise nah, dazwischen die Frau



38.



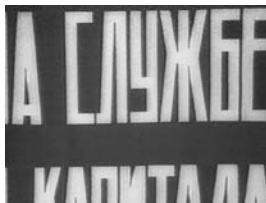
39.



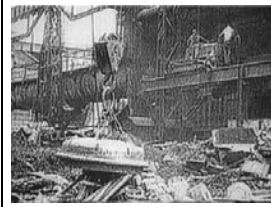
40. Ich sehe Sie



41.



42. Im Dienste des Kapitals



43.



44.



45.



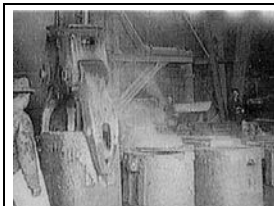
46.



47. mehrfache schnelle Umschnitte zwischen 44 und 47



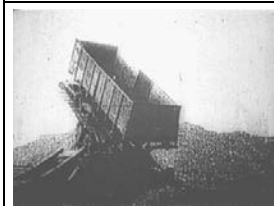
48. Mehr Maschinen



49.



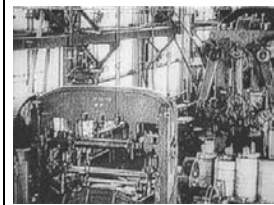
50. Noch mehr



51.



52. Noch mehr



53.



54.



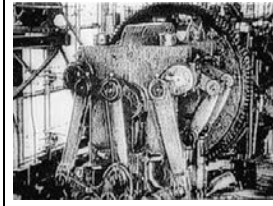
55.



56.



57.



58. mehrfacher Umschnitt zwischen 56 und 58



59. Und dem Arbeiter geht es wie immer.

Das „Denken in Bildern“ (Boris Kaufmann) ist ein Lernen mit Schrift und Bild. Durch die hier besonders auffällige didaktische Anlage kann sich eine eigenständige Wirkung der Bilder kaum entfalten. Die durchgängige Entgegensetzung von Bildern aus der Industrie und solchen aus einer dekadenten Vergnügungsatmosphäre, mit gezielten Wiederholungen, erinnern zunächst an eine gängige Form der Parallelmontage, die Gegensätze aneinanderreihet, um die Unterschiede deutlich zu machen und anzuprangern, wie sie schon bei Griffith zu beobachten ist.²⁹ Aber dort hatten solche Sequenzen primär eine die Handlung (den plot) unterstützende Funktion, während hier die Erkenntnis der sozialen Zustände und ihre vergleichende Betrachtung im Vordergrund steht, ohne das Versprechen einer Auflösung. Diese dient der Aufklärung über Klassenunterschiede, weswegen die Bilder, die den kognitiven Lernprozeß begleiten und unterstützend zugeordnet sind, von selbst einen paradigmatischen Charakter haben und dann durch Variation und Wiederholung zu Symbolen werden.

Der Kapitalismus wird (in diesem Ausschnitt) als widersprüchliche Gesellschaftsform gezeigt, geprägt durch die Klassenauseinandersetzung zwischen den Unternehmern und den Arbeitern. Überraschenderweise treten die letzteren zunächst gar nicht auf, und überhaupt werden die beiden Bilderbereiche in durchaus gegensätzlicher Weise behandelt. Auf der einen Seite wird die Industrie ausschließlich in Totalen gezeigt, in denen Arbeiter nur in der Ferne schemenhaft zu sehen sind (Dies ändert sich nach diesem Ausschnitt). Dem entgegengestellt wird ein Innenraum, ein gesellschaftlicher Ort, in dem sich Menschen bewegen. Schon in Einstellung Nr. 7³⁰ wird die Darstellung des Lebens in der kapitalistischen Welt auf eine seiner Erscheinungsformen reduziert, den Foxtrott als Tanz, der in den Vergnügungsetablissemments Westeuropas damals Furore machte. Die Bilder konnotieren den Zusammenhang zwischen Reichtum und Sittenlosigkeit. Konfrontiert werden sie mit fast abstrakten Bildkompositionen von Maschinen und Industriearchitektur. Der Zwischentitel in Nr. 42 „Im Dienste des Kapitals“ versucht eine argumentative Klammer und wird gefolgt von einer besonders schnell geschnittenen Sequenz, in der die Bilder aus den beiden Bereichen wie in einer Engführung miteinander zu verschmelzen scheinen (Nr. 43-47). Eine Entwicklung in der kapitalistischen Welt wird angedeutet: immer mehr Industrialisierung, Technisierung, aber „dem Ar-

29 wie z.B. *A Corner in wheat* (Eine Spekulation in Weizen) von 1909

30 Die Numerierung der Einstellungen bezieht sich nicht auf den Film, sie soll nur der Orientierung in dem protokollierten Ausschnitt dienen. Zudem wurde auf die Dokumentation von schnellen und gleichförmigen Wiederholungen verzichtet, so daß die Nummern auch nicht zur exakten Analyse dieses Ausschnittes dienen können, d. h. der Ausschnitt hat mehr Einstellungen als hier ausgewiesen sind.

beiter geht es wie früher“ (Nr. 59). Die Darstellung dieser Entwicklung ist stark dynamisiert durch die gleichen Zwischentitel „noch mehr“ in Nr. 50 und 52. Während die Bilder des Industriebereichs scheinbar zufällig ausgewählt erscheinen (allenfalls hat man versucht, möglichst spektakuläre Bauten und Maschinen aufzunehmen), bieten die Passagen aus der Welt des Vergnügens ein schon fast differenziert gezeichnetes Personen-Ensemble. Es gibt eine ältere Frau (vielleicht eine Puffmutter), einen eleganten und zynisch lächelnden Mann (Zuhälter, Freier?) und eine junge Frau, die am Tanzen Vergnügen findet und von dem Mann bedrängt oder ‚gekauft‘ wird (so legt es Nr. 39 nahe).

Wichtiger noch als diese vage Andeutung einer psychologischen Typologie und narrativen Struktur sind die einmontierten Detailaufnahmen (nackte Beine, Zigaretten, Teppiche), die durch Wiederholung zu Metaphern der gezeigten ‚Szene‘ (im gesellschaftlichen Sinn) werden. Es sind, kunstwissenschaftlich gesehen ‚Genrebilder‘, und als solche können sie in die diskursive Struktur des Filmaufbaus integriert werden.

Sicher trägt der Schulfibelcharakter, der durch diese Montageform entsteht, auch der Tatsache Rechnung, daß in den ländlichen Gebieten manchmal weder das Filmmedium, noch die Kunst des Lesens verbreitet waren. Insofern der Film also auf den ersten Blick eine Bilderargumentation auf dieser primitiven Ebene bietet, entspricht er den Methoden traditioneller Bilder-Lehrgeschichten, wie sie in Buchform oder gemalten, bzw. mit der *laterna magica* projizierten Bildern verbreitet wurden.

Darüber hinaus gibt es bei Vertov (in diesem Ausschnitt allerdings nur andeutungsweise) aber Sequenzen, die man als genau ausgearbeitete rhythmische epische Gedichte bezeichnen könnte. Am Ende seines Films *Schagai, soviet* (Vorwärts, Sowjet, 1926) werden Aufnahmen verschiedener gesellschaftlicher Tätigkeiten und Erscheinungen ineinandergeschnitten, und die Parallelisierung von Bildern und den dazugehörigen Bezeichnungen in Schrifttafeln wird aufgegeben. Die dabei erfolgenden Gegenüberstellungen, nun nur im Bild, etwa von Küche und Abendschule, von Bar und Arbeiterclub, von Asyl und Nachtpoliklinik haben nun schon für sich selbst den Charakter der Evidenz. Die syntaktischen Bindeglieder sind überflüssig, das Lesen der Bilder als Bausteine einer Argumentation funktioniert ohne Sprache. Der Film schließt mit einer poemartigen langen Sequenz über die Großstadt Moskau bei Nacht.

Dieser Film steht sicher dem Wirklichkeitsverständnis und den künstlerischen Methoden der Futuristen näher als die *Kinoglaz*-Montagen der frühen 1920er Jahre. Und es gibt einen wechselseitigen Einfluß zwischen Tendenzen der neuen Sachlichkeit und der Kinomode der *Großstadt-Filme*, die in diesen Jahren entstehen. Der Untertitel des berühmten Films über Berlin von Walter

Ruttman *Symphonie einer Großstadt* drückt schon die Nähe zu einer neuen Strömung aus, der *Neuen Sachlichkeit*. Wenig ist mehr von der argumentativen Struktur zu spüren, die musikalische Montage tritt an die Stelle der gedanklichen. Und so ist Vertovs *Tscheloweck s kinoapparatom* (Der Mann mit der Kamera³¹, 1929) wohl auch ein filmisches Manifest für ein schon wieder neues Kino. Trotzdem erscheinen Vertovs futuristische Maschinenverherrlichung und die Lobpreisung des *Kinoglaz* auch hier immer noch als wichtigstes, wenn nicht einziges revolutionäres künstlerisches Produktionsmittel für das Kino.

Visionen vom Gesamtkunstwerk

Es hat zwar, wie erwähnt, im italienischen Futurismus auch ein Manifest *Die futuristische Kinematographie* gegeben, das relativ spät, 1916, unter der Autorschaft Marinettis und anderer, die keine Filmmacher waren, veröffentlicht worden ist.³² In ihm findet sich – neben einer Ablehnung des „herkömmlichen“ Spielfilms, ganz in Vertovs Sinn – eine Einschätzung des Kinos als „das der Plurisensibilität des futuristischen Künstlers am meisten entsprechende Ausdrucksmittel“. Das wird mit einer mathematischen Gleichung erläutert:

Malerei + Skulptur + Plastischer Dynamismus + befreite Worte + Geräuschemusiken (Intonarumori) + Architektur + synthetisches Theater = futuristisches Kino“.

Dieses Manifest, das wohl eher einem Bedürfnis zu verdanken ist, nach und nach für alle existierenden Kunstgattungen Manifeste zu verfassen und der nicht viel mehr als – wenn der Ausdruck erlaubt sein mag – futuristische Routine verrät, hatte keinerlei konkrete Beschäftigung mit den „lebenden Bildern“ zur Folge. Zumindest aber weist er auf Vorstellungen hin, die die Diskussion um das Filmmedium von Anfang an geprägt haben und die in Vertovs *Kinoglaz*, jedenfalls der Intention nach, eine praktische Verwirklichung gefunden haben: Das Ideal einer synthetischen Überkunst, die alle bestehenden Ausdruckformen zusammenfaßt und aufhebt, war als Erwartung schon an die Photographie, dann aber sehr intensiv an den Kinematographen herangetragen worden, und zwar zu einem Zeitpunkt, in dem seine Möglichkeiten so rudimentär entwickelt waren, daß man sich noch die Illusion machen konnte, er würde

31 eigentlich eher: „Der Mann an der Kamera“

32 und zwar am 11. September 1916. Hier zit. nach Sadoul: Dziga Vertov, S. 31f.

wirklich binnen kurzem und in schöner Vollkommenheit jene künstlerische Neuschaffung der lebendigen Natur (mit Ton und in Farbe) möglich machen können, von der man träumte. Solche Ideen haben eine lange Tradition und wurden auf die verschiedensten synthetischen Formen künstlerischer, vor allem performativer Darbietung übertragen, etwa auf die Oper oder das Theater. Eine der schönsten einschlägigen Visionen hat Goethe formuliert. Als das alte weimarische Theater abgebrannt war, ergab sich die betrübliche Aussicht, nun, bis ein neues gebaut sein würde, eine lange Zeit auf den abendlichen Theaterbesuch verzichten zu müssen. Dies bewirkte eine Besinnung auf die Vergnügungen, die das Theater vermitteln kann:

Wer nicht ganz verwöhnt und hinlänglich jung ist, findet nicht leicht einen Ort, wo es ihm so wohl sein könnte als im Theater. Man macht an Euch gar keine Ansprüche, Ihr braucht den Mund nicht aufzutun, wenn Ihr nicht wollt; vielmehr sitzt Ihr im völligen Behagen wie ein König und laßt Euch alles bequem vorführen und Euch Geist und Sinne traktieren, wie Ihr es nur wünschen könnt. Da ist Poesie, da ist Malerei, da ist Gesang und Musik, das ist Schauspielkunst, und was nicht noch alles! Wenn alle diese Künste und Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend, und zwar auf bedeutender Stufe zusammenwirken, so gibt es ein Fest, das mit keinem anderen zu vergleichen.³³

Auch mit der Erfindung der Photographie verbanden sich ähnliche Träume. 1867 reichten die beiden englischen Erfinder Cook und Benelli eine Patentschrift ein für ihre technische Weiterentwicklung von Apparaten, die die Herstellung von Serienphotographien erlaubten, zur Wiedergabe verschiedener Phasen einer aufgezeichneten Bewegung. In der Einleitung schreiben sie:

Wenn wir recht haben, und alles spricht dafür, daß wir recht haben, dann werden wir eine komplette Revolution in der Kunst der Photographie erleben. Landschaften, in denen sich die Wipfel der Bäume nach dem Wind bewegen, Blätter, die zittern und glänzen in den Strahlen der Sonne, Boote, Vögel, die auf dem Wasser gleiten, dessen Oberfläche sich mit Falten überzieht und wieder glatt wird ...³⁴

- eine gewiß ungewöhnliche lyrische Anwendung im Kontext der juristischen Fixierung einer technischen Erfindung.

Schließlich – letztes Beispiel – wird in einem Aufsatz mit dem Titel *Vom Nutzen der Laternenbilder-Vorträge*, der im Jahre 1899 in der *Laterna Magi-*

33 Gespräche mit Eckermann, 22. März 1825. in: Inselausgabe Hrg. Franz Deibel, S. 105

34 Michel Frizot: Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 256. Die beiden gehören, zusammen mit Louis Ducos du Hauron zu denjenigen Vorläufern des Kinos, die schon um 1864 mit Serienbildern experimentierten und dabei die von Plateau entdeckte Trägheit der Netzhaut nutzten, um den Bewegungseffekt zu erzielen.

ca. Zeitschrift für alle Zweige der Projections-Kunst erschienen ist, die Hoffnung ausgedrückt, daß durch Projektions-Vorträge sich unter den einfacheren Leuten ein „größeres Kunst-Publikum bilden, und daß diese geistige Gemeinschaft .. auch einen Druck auf die lebenden Künstler ausüben“ möge und damit der „heute so scharf ausgeprägte Contrast zwischen Künstlerschaft und Publicum“ verschwinden könne. Anschließend werde „der Laie ... ein selbständiges Urtheil über alte wie moderne Kunst bekommen und sich nicht unreifen Ansichten von Leuten, die in der Gesellschaft eine Rolle spielen, blindlings anschließen.“³⁵

Die Texte belegen ansatzweise die doppelte Utopie, die auch die Erwartungshaltung vieler Künstler prägte, als der Kinematograph aufkam. Man sah in ihm sowohl die Erscheinung einer neuen synthetischen Kunst, die, wie Töplitz es ausdrückt „Realisierung der Sehnsucht jener Künstler, denen die Töne ihrer Instrumente, die auf dem Papier festgehaltenen Worte oder die Farbtupfer auf der Leinwand zu arm und viel zu einseitig erschienen, als daß sie den ganzen inneren und äußeren Reichtum der Welt und des Menschen hätten wiedergeben können.“³⁶ Gleichmaßen schien der Kinematograph die Verwirklichung einer noch positiv besetzten Vorstellung von Massenkunst, von einer Demokratisierung der Kunst zu ermöglichen. Beide Vorstellungen prägen sowohl den Futurismus in seiner Anfangszeit, als auch die frühe sowjetische Filmarbeit. Beide gehen dabei aber auch, und hier ist der Vergleich einerseits auf die theoretischen Entwürfe und andererseits auf Vertov einzuschränken, von der neuen Qualität der Photographie und des Kinos aus, die Realität direkt und ohne Eingriff eines menschlichen Übertragungswerkzeugs (Auge, Pinsel, Sprache, Pantomimik, Stimme) zu reproduzieren und in dieser Form dem Zugriff einer stets tendenziell montageartigen Organisationstätigkeit des Künstlers zuzuführen. Nur eine so angelegte Kunst sei in der Lage, den Ansprüchen, die sich der künstlerischen Bewältigung des industriellen Massenzeitalters stellen, zu genügen. Walter Benjamin schrieb, nicht ohne Skepsis angesichts der tatsächlichen Entwicklung, aber als engagierter Verteidiger im 1927 in Deutschland tobenden Kampf um den *Panzerkreuzer Potemkin*:

Unter den Bruchstellen der künstlerischen Formationen ist eine der gewaltigsten der Film. Wirklich entsteht mit ihm *eine neue Region des Bewußtseins*. Er ist –

35 Vgl. Detlev Hoffmann und Almut Juncker: *Laterna magica. Lichtbilder aus Menschenwelt und Götterwelt*, Berlin 1982, S. 55ff.

36 Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films*, Band 1, Berlin 1972, S. 12. Der Film sei eine „synthetische Kunst“, aber „Das Kino wanderte“ gegen Ende des 19. Jahrhunderts „nicht auf den Paradaß, sondern fand seinen Sitz in den Jahrmarktsbuden und entwickelte sich zu einer zirkensischen Attraktion“. Die Unternehmer, nicht die Künstler, hatten sich seiner angenommen. S. 13

um es mit einem Wort zu sagen – das einzige Prisma, in welchem dem heutigen Menschen die unmittelbare Umwelt, die Räume, in denen er lebt, seinen Geschäften nachgeht und sich vergnügt, sich faßlich, sinnvoll, passionierend auseinanderlegen.³⁷

Die in solchen Überlegungen zum Ausdruck kommende Ahnung von einer künstlerischen eigenständigen Zukunft des Kinos ist nicht Wirklichkeit geworden, zumindest nicht in der Form dieser frühen Visionen. Und es geschah wahrscheinlich aus einer hellsichtigen Bescheidenheit heraus, daß man, als das Fernsehen aufkam, an dieses in vieler Hinsicht Nachfolgemedium des Kinos keinerlei ähnliche Erwartungen knüpfte. Und auch Brechts ironische Feststellung von 1931: „Die Kunst braucht den Film nicht“ bezog sich auf damalige herrschende Vorstellungen von einer dualen Kunstwelt, in der eine industrielle Kunst nicht vorgesehen war. Im nächsten Kapitel schreibt er, ebenso ironisch: „Der Film braucht die Kunst“ – aber was für eine? Das, „was er (der Regisseur, gg) von dem, was er als Dutzendzuschauer unter Kunst versteht, selber machen kann“? Und er fordert, daß der Regisseur zumindest ein „Wirklichkeitsgenießer“, aber keinesfalls ein „Kunstgenießer“ sein dürfe, denn als solcher „stellt er, was einfacher ist, mit ihnen (den neuen Apparaten, gg) ‚Kunst‘ her, die bekannte, erprobte, die Ware“³⁸. Diese schien ihm die einzige Kunst zu sein, die das Kino *brauchen kann*.

37 In *Die Literarische Welt* am 11. 3. 1927, zit. nach Dieter Prokop: Materialien zur Theorie des Films, S. 62f.

38 Bertolt Brecht: Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment, Werke Band 18, Frankfurt 1967, S. 156, 160, 161.