

Tatiana Rosenstein

### Kino der Attraktion und Kino der Unterhaltung

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14701>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Rosenstein, Tatiana: Kino der Attraktion und Kino der Unterhaltung. In: Miriam Drewes, Valerie Kiendl, Lars Robert Krautschick u.a. (Hg.): *(Dis)Positionen Fernsehen & Film*. Marburg: Schüren 2016 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 27), S. 242–247. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14701>.

#### Erstmals hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14701>

#### Nutzungsbedingungen:

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

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### Terms of use:

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

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

Tatiana Rosenstein

## Kino der *Attraktion* und Kino der *Unterhaltung*

**Zusammenfassung:** Der folgende Aufsatz bezieht sich auf die Ideen von Sergej Eisenstein über seine Montagetechniken und gibt einen Überblick, wie diese in einer *entpolitisiert-formalen* Version von amerikanischen Filmemachern Francis Ford Coppola oder Joel und Ethan Coen übernommen und in das sogenannte Kino der *Unterhaltung* umgesetzt wurden.

\*\*\*

Das *klassische* Hollywoodkino<sup>1</sup> fasziniert mit seiner Erzählung. In den 1980er-Jahren etablieren sich jedoch im Spielfilm neue Merkmale – Zitate aus *klassischen* Hollywoodproduktionen, Fragmentierung der Bildstrukturen, Reflexion der Medien –, die den fließenden Ablauf der Erzählung ablösen. Die narrative Struktur glänzt mit visuellen Effekten, die sie an manchen Stellen sogar ersetzen.

In dieser Zeit prägte der amerikanische Wissenschaftler Tom Gunning den Begriff *Kino der Attraktionen*<sup>2</sup>, den er auf die Theorien der russischen Formalisten, insbesondere auf die *Montage der Attraktionen* von Sergej Eisenstein zurückführt.<sup>3</sup> Die Theorien des Amerikaners beziehen sich auf die Stummfilme (bis 1907).

1 Zwischen 1917 und 1960 entwickelten Hollywoodfilme eine dominierende Erzählform, sog. *Classical Narration*. Vgl. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York 1985.

2 Tom Gunning: *Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde*. In: *Meteor* 4, 1996, S. 25 ff.

3 Sergej Eisenstein verfasste sein Manuskript *Montage der Attraktionen* im Jahr 1923.

Er erwähnt auch gleiche Tendenzen beim amerikanischen Kino der 1980er-Jahre (Spielberg-Lucas-Coppola). Der Prozess des Filmevorführs an sich war zu Zeiten der Brüder Lumière sicher eine eigene Attraktion. Der Plot wurde den *Spektakelsequenzen* untergeordnet und die Erzählung existierte nicht im *diegetischen*, sondern im *exhibitionistischen* Sinne. Dem Zuschauer wurde seitens der Filmemacher keine *denkende*, sondern eine *beobachtende* Funktion zugeteilt.

Bei der Erklärung seines Begriffs beruft sich Gunning auf Eisensteins Manuskript *Theater der Attraktionen*. Trotz der beachtlichen Bedeutung der Erkenntnisse von Gunning hat er die Theorie von Eisenstein über die *filmische Attraktion* missverstanden: Gunning vergleicht die *Attraktion* mit einer Achterbahnfahrt und reduziert sie im Film auf sog. *breaks* in der Erzählung. Diese Art der *Attraktion* hat Eisenstein in seinem ersten – scheinbar einzigen Aufsatz, der Gunning vorliegt – angesprochen. Nach Eisenstein besteht ein Film aus frei assoziierten und in rascher Folge wechselnden Bildern, die beim Zuschauer den Effekt eines intensiven Mitfühlens auslösen. Mit *Attraktion* bezeichnet Eisenstein den Prozess einer *an-sich-ziehenden* Wirkung der Darstellung. Die Anwendung der *Montage der filmischen Attraktionen* ist nach Eisenstein eine Kunst des Vergleichs, die vor allem im Film – im Gegensatz zum Theater – funktioniert. Dies bespricht er in seinem weiteren Aufsatz über die *Montage der Kino-Attraktionen* aus dem Jahr 1924. Der Regisseur betont, dass seine Montagetechnik nicht wie die *Parallelmontage* oder *Wiederholung* im Sinne von Hollywood funktioniert. *Die Parallelmontage* findet Verwendung bei besserer Erklärung der Geschichte. *Wiederholungen* dienen dem dramatischen Prinzip der Handlung, indem eine Einstellung eine Idee ergibt, die durch Wiederholen vertieft wird. *Kinoattraktion* ist eine psychologische Aktion, die als assoziative Reflexion seitens der Zuschauer auf die Darstellung erfolgt.

Wissenschaftliche Diskussionen, die sich an den Aufsätzen von Gunning orientieren, schließen daraus, dass die *Kinoattraktion* Diskontinuität und Moment des Spektakels im Gegensatz zur Kontinuität und zu einer logisch fließenden Erzählung bedeutet. Im *cinema of continuity* handelt es sich um klassisches Kino, in dem einzelne Einstellungen durch die Narration der Gesamthandlung verbunden sind. Und *cinema of discontinuity* heißt das Kino der Diskontinuität, in dem Inhalte parallel existieren und durch Raum und Zeit miteinander verbunden sind. Diese Bezeichnung der Diskontinuität kommt aus der Literatur und heißt *Unterbrechung* (*break*) der fließenden Erzählung.<sup>4</sup>

Ende der 1920er-Jahre entwickelt Eisenstein seine Theorien weiter und spricht von einer *intellektuellen* Montage (oft: *intellektuelle Attraktionsmontage*).<sup>5</sup> Die Ein-

4 Tom Gunning: Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Films. In: Thomas Elsaesser, Adam Barker (Hgg.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London 1990, S. 56–62.

5 Olga Bulgakowa: *Sergej Eisenstein – drei Utopien, Architektorentwürfe zur Filmtheorie*. Berlin 1996, S. 68–78.

stellungen befinden sich im ständigen Konflikt miteinander, der mithilfe von beispielsweise grafisch ausgerichteten Linien, Kontrasten zwischen Hinter- und Vordergrund oder Gegenüberstellung von tonalen Flächen dargestellt werden kann. Die Darstellungen liefern keine Erklärungen, sondern Rätsel, die *intellektuell-assoziativ* im Kopf des Zuschauers interpretiert werden. Somit übt die *Attraktionsmontage* einen emotionalen Effekt auf den Rezipienten aus, während die *intellektuelle Attraktionsmontage* den Zuschauer gedanklich herausfordert. In Hollywood benutzen Filmemacher den Schnitt, um die überflüssigen Episoden aus dem Film zu entfernen und den Verlauf der Erzählung zu unterstützen. Die russischen Formalisten bauen die Einstellungen zusammen (*montage*) und zwar so, dass eine Erzählung erst im Schnittraum und später in den Köpfen der Zuschauer kreiert wird.

Was passiert im amerikanischen Kino seit den 1980er-Jahren bis heute? Plötzlich entdecken unsere Zeitgenossen ihre Freude am Experimentieren mit Form zugunsten des Inhalts.<sup>6</sup> Heißt das etwa, dass Eisenstein mit seiner Montagetechnik den Drang nach Konsum und Unterhaltung, mit formalen Filmstrukturen, dem schnellen Tempo und schließlich mit der Manipulation der Zuschauer diese Phase voraussah?

Nehmen wir beispielsweise Francis Ford Coppola, der selbst zugegeben hat, dass seine Filmkarriere unter dem Einfluss von Sergej Eisenstein steht.<sup>7</sup> Coppola gehörte zu den wenigen Regisseuren, die es schafften, innerhalb des Hollywoodsystems zu arbeiten und dennoch Außenseiter zu bleiben.

Bereits in der ersten Sequenz vom ersten Teil des Filmes *DER PATE* (USA 1972, R: Francis Ford Coppola) beobachtet der Zuschauer eine Mischung aus visuellen Techniken des *klassischen* Kinos und der neuen Zeit. Statt eines *establishing shot* wird dem Zuschauer ein schwarzes Bild präsentiert. Danach erscheint in *Close-up* der Kopf des Leichenbestatters Bonasera, der die Geschichte seiner misshandelten Tochter erzählt. Die Kamera fährt aus dem Bild, die Einstellung verrät uns jedoch weiterhin nichts. Wir sehen keine räumliche Umgebung, sondern lediglich nur eine Hand, die mit erhabener Geste dem schluchzenden Mann ein Getränk bestellt. Eine andere Hand reicht dem Erzähler Wasser.

Bei Coppola finden sich im Film zahlreiche *Eisenstein-Effekte* sowohl im Sinne der *Montage der Attraktionen* als auch einer Art der *intellektuellen Montage*. Die Geschäfte von Vito Corleone begleiten zahlreiche Gewaltaktionen, wie beispielsweise das Auffinden eines Pferdekopfes im Bett eines Hollywoodproduzenten, die Mordszenen an Luca Brasi, Sollozzo und McCluskey. Diese Gewaltszenen sind ausgedehnt: 30 lange Sekunden beobachten wir das Ersticken von Luca; 60 Sekunden lang prügelt Santino seinen Schwager Carlo mit Fußtritten und Fäusten. Auch die

6 Am Ende der 1960er bis Mitte der 1970er-Jahre übte zudem *New Hollywood* einen entscheidenden Einfluss auf die Filmemacher aus.

7 David Bordwell: *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge 1993, S. 266.

anschließende Szene – der Mord an Santino – wird genauso exhibitionistisch-blutig gezeigt wie auch andere Massaker in diesem Film. Vielleicht würde Santino im realen Leben – von Mördern umlagert und bereits angeschossen – versuchen, sich in seinem Auto zu verstecken – Nicht bei Coppola. Fast schon tot schafft es Santino noch, aus dem Auto auszusteigen und sich frontal vor die Kamera zu stellen. Diese schnell montierten *linearen Attraktions*-Sequenzen tragen zum emotionalen Empfinden wesentlich bei. Im Film gibt es allerdings auch Episoden, die dem *intellektuellen* Montageprinzip von Eisenstein entsprechen. Als Beispiel ist die Tauf-Szene in der vorletzten Sequenz des ersten Films zu nennen, deren Montage manche Wissenschaftler mit der Montagetechnik von Eisenstein vergleichen.<sup>8</sup> Vermutlich wird dieser Vergleich aufgrund des schnellen Tempos parallelmontierter Bilder gezogen und nicht wegen ihrer *intellektuell-assoziativen* Wirkung im Bezug auf den Zuschauer. Eigentlich nutzt Coppola zum Aufbau seiner visuellen Reihe *klassische* Techniken wie die *Parallelmontage*. Nur die Tonspur greift von einer Szene in die andere, und genau auf dieser Ebene geschieht die *intellektuelle Attraktionsmontage*. Michael schwört in der Kirche den Eid als Pate des kleinen Sohnes seiner Schwester. Gleichzeitig bringen seine Leute die Feinde der Familie um. Die Assoziation erfolgt nicht wie bei Eisenstein auf der visuellen, sondern auf der verbalen Ebene. Der Priester stellt Michael Fragen und erhält Antworten, die im Vergleich zur Aktion stehen:

PRIEST: [D]o you renounce Satan?

(*Es wird der erste Mord in Namen von Corleone begangen.*)

MICHAEL: I do renounce him.

(*Mac Geen wird erledigt.*)

PRIEST: And all his works?

(*Der nächste Mord wird begangen.*)

MICHAEL: I do renounce them.<sup>9</sup>

Ein weiteres Beispiel für den formalen Aufbau der Handlung sowie für die Vorliebe der *Attraktionsszenen* gibt das Werk von Joel und Ethan Coen. Die Frage nach dem Sinn und Zweck visueller Kulminationen bei den Brüdern Coen bleibt offen. Sie verneinen nicht die filmische Handlung. Sie halten sogar an dem *3-Akt-Modell* und der *Heldenreise* fest, jedoch behandeln sie diese Strukturen formal und legen Wert auf Darstellungstechniken, die sie nicht unbedingt zum Zweck der Erzählung einsetzen. Umgekehrt vertiefen ihre *Parallelmontagen* und *Wiederholungen* nicht die Handlung. Ihre Helden gehen auf Reisen, die sie nicht verändern. Sie lassen das Ende ihrer Filme offen. Die gestellten Fragen (*plantings*) werden zum Schluss nicht beantwortet (*pay off*) und falls doch, dann auf formal-visueller Ebene, mithilfe der filmischen Symmetrie (*technisch*) und Wiederholungen (*inhaltlich*).

8 Jeffrey Chown: *Hollywood auteur. Francis Coppola*. New York, London 1998.

9 BD *DER PATE*. Paramount 2007, TC 02:40:38–02:41:13.

Richten wir unsere Aufmerksamkeit auf BARTON FINK (USA 1991, R: Joel Coen): Der Theaterdramaturg Barton Fink kommt aus New York nach Los Angeles, um ein Drehbuch zu schreiben. Eingeengt in einem spärlich eingerichteten Hotelzimmer findet er sich konfrontiert mit seiner Schreibblockade. Vor seinem Schreibtisch hängt ein seltsames Bild: Eine junge Frau sitzt mit dem Rücken zum Betrachter und beobachtet das Meer. Das Bild hat Fink schon oft vom Schreiben abgelenkt. Wenn Fink das Bild anschaut, taucht er tief darin ein, begleitet von verlockenden Geräuschen. Die Bedeutung des Bildes wird im Laufe der Handlung nicht geklärt. Das Bild erkennen wir unerwartet erst im Finale des Filmes wieder. In der Schlusszene sieht das Publikum den Strand in der *Totale*. Barton Fink läuft aus dem Bild in unsere Richtung. Seine Bewegungen werden von der Frau wiederholt, die sich Fink von dem anderen Ende des Strandes nähert, und die genauso aussieht wie die Badenixe auf dem Bild. Weitere Einstellungen sind in strenger Symmetrie zueinander konzipiert – besinnen wir uns auf einem grafischen Vergleich mit den Einstellungen bei Eisenstein. Fink setzt sich frontal zu uns und zur Frau. Die Linien von Strand und Bergen hinter ihm bilden prägnante Parallelen zueinander. Die braunen Farbtöne wiederholen sich in der Bekleidung von Fink und bilden eine *lineare* Komposition. Zwei Einstellungen später setzt sich die Frau auch frontal zum Zuschauer. Die Elemente – blauer Himmel und das Meer – bauen nach dem gleichen Prinzip die Einstellungen auf. Die parallel aufgebauten Szenen haben Schnitttempo von circa drei bis sechs Sekunden. Die letzten Einstellungen werden mit einem harten Schnitt auf die *Totale* unterbrochen. Beide Protagonisten – mit Rücken zum Zuschauer gedreht – sind in die Symmetrien der Linien im *Freeze Frame* eingeschlossen. Die Darstellung friert so ein, dass die Reduktion ihrer Bewegung das Standbild aus dem Zimmer von Fink nachahmt. Mit diesen Symmetrien der Komposition findet die Auflösung der Dramaturgie von BARTON FINK statt, allerdings ausschließlich auf der formal-visuellen Ebene.

Auch die Produktion der Coen Brüder aus dem Jahr 2013 – INSIDE LEWYN DAVIS (USA 2013, R: Ethan Coen, Joel Coen) – zeigt gleiche visuelle Techniken, die auf rein formaler Ebene existieren und wenig zum Inhalt des Filmes beitragen. Bei der Einführung sehen wir Lewyn Davis in einer Bar singen, bevor jemand ihn nach draußen befördert. Dort wird er von einem unbekanntem alten und schimpfenden Mann geschlagen. Den Zuschauer mag dieses Ereignis schockieren – nicht den Protagonisten. Er geht einfach zurück in die Bar, fährt fort mit Singen und scheint sich nicht besonders über den Vorfall zu wundern. Zum Schluss des Films gehen die Coen Brüder zurück zu dieser Szene, indem sie diese ohne eine Auflösung wiederholen. Die Handlung ist auf formaler Ebene (in einem Kreis) geschlossen. Dazwischen zeigen die Filmemacher Episoden aus dem Leben des Protagonisten, eines Folksängers aus New York, der versucht, sich Anfang der 1960er-Jahre in den Clubs des Greenwich Village durchzuschlagen. Er hat keine eigene Wohnung, wechselt ständig als Übernachtungsgast von einer Couch zur nächsten. Privat läuft

es bei ihm auch nicht besonders: Seine Bekannte Jean ist wahrscheinlich schwanger nach einem *One-Night-Stand*. Als sich alles gegen ihn zu verschwören scheint, macht er sich auf den Weg nach Chicago, um dort in einem bekannten Club vorzusingen und vielleicht seinen großen Durchbruch einzufädeln.

Ein weiteres Aufbauprinzip ist der Rhythmus der Einzelszenen, begleitet von der Musik, die den Fortgang der Erzählung bestimmt. Dennoch steht auf dramaturgischer Ebene Llewyn Davis am Ende seiner Reise genauso einsam und erfolglos da, wie am Anfang. Während der Pressekonferenz in Cannes sprachen die Brüder darüber, dass es im Film keinen Plot gibt. Als sie merkten, dass der Film zu einem Musikvideo degradiert wurde, haben sie die Gestalt eines roten Katers in die Handlung eingebaut. Der Kater ist in fast jeder Szene zu sehen und hält die einzelnen Szenen beisammen. Trotz der ironischen Aussagen der Filmemacher verändern ihre Witze nicht die Tatsache, dass die filmische Handlung hauptsächlich auf formal-visueller Ebene aufgebaut ist.

Die plakativen Filme von Eisenstein mit ihren visuellen Kulminationen und kontrastreichen Vergleichen haben einen bestimmten Zweck. Sie sollten die Bevölkerung der damaligen Sowjetunion zur Aktion motivieren, ein neues Kino für eine neue Gesellschaft zu schaffen. Die formal aufgebauten visuellen Reihen der US-Filmemacher sind weit von der revolutionären Romantik der Erneuerung entfernt. Sie arbeiten gerne mit formalen Techniken, indem sie dem Publikum die ‚bewegten Bilder‘ in Form einer Gegebenheit demonstrieren, die sich keiner Diskussion stellen. Das *Kino der Attraktion* (mit seiner sozial-politischen Stellungnahme), wandelt sich in das *Kino der Unterhaltung* (als Produkt von Kunst und Kommerz). Wenn gleich die angesprochenen amerikanischen Filmemacher ebenfalls hohe Ansprüche an das Medium Film stellen, gilt auch bei ihnen, dass ihre Filme hauptsächlich das angestrebte Ziel des unterhaltsamen Zeitvertreibs erfüllen.