

Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V.
(Hg.)

montage AV: Rudolf Arnheim

2000

<https://doi.org/10.25969/mediarep/88>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. (Hg.): *montage AV: Rudolf Arnheim*, Jg. 9 (2000), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/88>.

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.

montage/av

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation

9/2/2000

Rudolf Arnheim

SCHÜREN

Inhalt

Editorial	3
<i>Johannes von Moltke / Jörg Schweinitz</i> Für Rudolf Arnheim	5
<i>Rudolf Arnheim</i> Die Zukunft des Tonfilms	19
<i>Rudolf Arnheim</i> Ein Blick in die Ferne	33
<i>Rudolf Arnheim</i> Das Kino und die Masse	47
<i>Rudolf Arnheim</i> Zum Geleit [zu Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel]	55
<i>Rudolf Arnheim</i> Die Verkoppelung der Medien	59
<i>Patrick Vonderau</i> Geheime Verwandtschaften? Der ‚Schwedenfilm‘ und die Geschichte des Weimarer Kinos	65
<i>Peter Wuss</i> Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-Effekts von Dogma-95-Filmen	101
<i>Lutz Nitsche</i> „May the hype be with you“. Quentin Tarantino als Star-Regisseur im amerikanischen <i>independent cinema</i> der 90er Jahre	127
Zu den Autoren	155

Editorial

Im September 1999 verlieh die Stadt Düsseldorf den Helmut-Käutner Preis an Rudolf Arnheim, und die amerikanische *Society for Cinema Studies* ehrte ihn im März 2000 mit dem *Honorary Life Membership Award*. Zwei Auszeichnungen für den seit den vierziger Jahren in den USA lebenden Wissenschaftler, der 1932 mit *Film als Kunst* eine klassische Schrift zur Theorie des Films vorgelegt hat und als junger Filmkritiker der *Weltbühne* zu einem Wegbegleiter des Kinos in besonders spannender Zeit wurde. Für *montage/av* sind diese Ehrungen willkommener Anlaß, eine kleine Auswahl von bislang unveröffentlichten oder zumindest in Deutschland noch nicht publizierten Texten aus Rudolf Arnheims Feder zu drucken. Sie stammen aus den Jahren 1934 bis 1999 und beschäftigen sich neben dem Kino auch mit dem 1935 – als er darüber schrieb – noch im Entwicklungsstadium befindlichen Fernsehen. Johannes von Moltke und Jörg Schweinitz rücken diese fünf Aufsätze in einem einführenden Text in den Zusammenhang des Gesamtwerkes von Rudolf Arnheim und in den Bannkreis historischer Debatten.

Außerhalb des Schwerpunktes drucken wir drei Studien. Patrick Vonderau und Peter Wuss schließen thematisch an bei unserer letzten Ausgabe, dem Themenheft „Skandinavien“.

Patrick Vonderau unterwirft die selbst in der neueren Filmgeschichtsschreibung meist unhinterfragt übernommene Behauptung, der deutsche Film der frühen zwanziger Jahre sei durch den schwedischen beeinflusst worden, einer kritischen Analyse. Seine Rekonstruktion der zeitgenössischen Diskussionen zeigt, daß der hier postulierte Zusammenhang vornehmlich auf diskursiven Strategien beruht, die unter Berufung auf den Begriff „Schwedenfilm“ dazu dienen, programmatische Vorstellungen vom deutschen Kino zu formulieren.

Peter Wuss betrachtet die Dogma-Filme der dänischen Regisseure Thomas Vinterberg und Lars von Trier mit Blick auf die hier produzierten Realitäts-Effekte, die ja zum großen Teil auch für deren Erfolg verantwortlich waren. Anknüpfend an frühere Arbeiten entwirft er einen kognitionspsychologisch fundierten Ansatz, der es erlaubt, die stilistischen wie auch die thematischen Eigenheiten der Dogma-Filme zu analysieren.

Schließlich setzt sich Lutz Nitsche mit dem Autorenstatus von Quentin Tarantino auseinander. Dabei geht es zum einen darum zu untersuchen, mithilfe welcher diskursiven Strategien die spezifischen Züge von Tarantinos Image konstruiert werden, zum anderen um die Art und Weise, wie dieses Image zur Vermarktung der Filme verwendet wird.



*Abb. 1: Rudolf Arnheim 1999 in seiner Wohnung in Ann Arbor
(Foto: José Sánchez)*

Johannes v. Moltke / Jörg Schweinitz

Für Rudolf Arnheim

Späte Ehrungen

Die Originalausgabe von Rudolf Arnheims *Film als Kunst* aus dem Jahre 1932 beginnt mit der entwaffnenden Feststellung: „Der Gegenstand und der Verfasser dieses Buches sind etwa gleich alt. Rund fünfundzwanzig Jahre“ (Arnheim 1974, 9). Nachdem jüngst das hundertjährige Jubiläum des Kinos gefeiert wurde, ist auch der Verfasser von *Film als Kunst* – nach wie vor „etwa gleich alt“ wie das Medium – in vieler Hinsicht wieder zu Ehren gekommen. Im September 1999 verlieh die Stadt Düsseldorf Rudolf Arnheim den Helmut-Kätner Preis, und die amerikanische *Society for Cinema Studies* ehrte den Fünfundneunzigjährigen im März diesen Jahres mit dem *Honorary Life Membership Award*; sowohl die Humboldt-Universität in Berlin als auch die *University of Michigan* in Ann Arbor, wo Arnheim zuletzt lehrte und heute noch wohnt, benannten Lehrstühle nach ihm. Nirgends wird jedoch der nachholende Charakter dieser späten Ehrungen so deutlich wie in der Wiederherstellung der Doktorwürde durch die Humboldt-Universität 1998, mehr als ein halbes Jahrhundert nach deren Aberkennung durch die Nazis.

Insbesondere der Verleihung des Helmut-Kätner Preises verdankt sich der Impuls für den Schwerpunkt des vorliegenden Heftes. Die ausdrückliche Anerkennung von Arnheims Beitrag zu Filmgeschichte und –wissenschaft, die mit dieser Ehrung ausgesprochen wurde, ja sogar die technische Durchführung der Veranstaltung, die simultan als Videokonferenz im Düsseldorfer Rathaus und an der *University of Michigan* in Ann Arbor stattfand, legten es nahe, einige filmwissenschaftliche Arbeiten des Preisempfängers wieder ins Gedächtnis zu rufen und über deren „Aktualität“ im Zeitalter digitaler Medien nachzudenken.

Dabei gilt es zunächst festzuhalten, daß die unterschiedlichen Ehrungen Arnheims im Laufe der letzten Jahre einem Lebenswerk gelten, das sich nicht auf eng gesteckte disziplinäre Grenzen festschreiben läßt. Schon die Beschäftigung mit dem Film in seinem ersten Buch ließe sich als interdisziplinäres Projekt beschreiben, ging es doch dem promovierten Philosophen darum, die im Studium bei Max Wertheimer und Wolfgang Köhler erworbenen gestaltpsychologischen Prämissen auf das junge Medium anzuwenden. Diese Engführung von Gestaltpsychologie und Film liegt, wie Max Kobbert in seiner Laudatio zum Kätner-Preis richtig hervorhob, schon deshalb nahe, weil deren Grundsteine

eng verbunden sind – wenn auch „erst Rudolf Arnheim ... diesen Keim entwickelt und reif werden lassen [hat]“ (Kobbert 1999). Nach der Flucht vor den Nazis arbeitete Arnheim zwar zunächst in Italien weiter an Fragen des Kinos, doch wandte er sich gleichzeitig dem Rundfunk und auch dem noch ganz neuen Medium Fernsehen zu. 1936 erschien in London sein Buch *Radio* und nach seiner Übersiedlung in die USA folgte eine Studie zu einer amerikanischen Variante des Hörspiels, den *daytime serials*. Zunehmend widmete sich Rudolf Arnheim jedoch der Kunstpsychologie, der seine langjährige Lehre am *Swarthmore College*, der *Harvard University* und zuletzt an der *University of Michigan* galt. Mit einschlägigen Publikationen setzte er Maßstäbe: *Art and Visual Perception* und *Visual Thinking* gelten heute noch als zentrale Texte der Kunstwissenschaft. Folglich lag hier über lange Zeit hinweg der Schwerpunkt der Arnheim-Rezeption in Amerika, während in Deutschland insbesondere durch die Neuausgabe von *Film als Kunst* (1974) und Arnheims *Kritiken und Aufsätzen zum Film* (1977), die Helmut H. Diederichs besorgte, die Beiträge zur Filmwissenschaft stärker im Gedächtnis geblieben sind.

Doch handelt es sich, wie unter anderem die Laudatoren zum Kätner Preis betonten, bei allen unterschiedlichen Facetten und Perspektiven, die Arnheims Lebenswerk bereithält, dennoch um ein kohärentes Unterfangen, eine „unbestechliche Suche nach dem Grundsätzlichen und Wesentlichen“ (Kobbert 1999), die quer durch die verschiedenen Disziplinen immer die gleichen Grundfragen verfolgt. Zu diesen gehört zunächst, wie schon im Titel des ersten Buches erkenntlich, die Frage nach der *Kunst*, d.h. nach den Kriterien, denen ein Film, ein Hörspiel, eine Skulptur oder ein Bild zu genügen hat, um als Kunstwerk rezipierbar zu sein. Diese Grundsatzfrage ist für Arnheim eng mit der jeweiligen *Form* verknüpft, da sich für ihn der Kunstcharakter eines Werkes nie durch dessen Inhalt, sondern vor allem durch seine formale Gestaltung vermittelt.

Beide Fragen, sowohl die nach der Kunst als auch die nach der Form, lassen sich schließlich für ihn nur im Zuge einer theoretischen und analytischen Untersuchung zu Fragen der *Kognition* und der *Perzeption* erörtern, wobei letzteren der Primat über erstere eingeräumt wird. Folglich bilden Fragen der visuellen (bzw. auditiven) Wahrnehmung und deren kognitive Verarbeitung, für die Rudolf Arnheim den Begriff des „anschaulichen Denkens“ geprägt hat, den roten Faden in seinem breit gefächerten Lebenswerk. Erkenntnisse, die er dem klassischen Stummfilmkino abgewann, lassen sich in dieser Hinsicht ebenso auf Fragen der Kunstpsychologie übertragen wie umgekehrt. Insbesondere mit seiner Ausarbeitung einer Psychologie der visuellen Wahrnehmung im Bereich der Kunst hat uns Rudolf Arnheim, von Kobbert in seiner Laudatio als „Anwalt des Bildes“ bezeichnet, Mittel an die

Hand gegeben, um die Grundlagen und die Entwicklung des Kinos auch nach der Stummfilmzeit besser zu verstehen.

Wer seine Schriften zum Radio und vor allem zur Kunstpsychologie liest, stößt wieder und wieder auf die zentralen Fragen, die es im Interesse einer jeglichen analytischen Auseinandersetzung mit den (audio)visuellen Medien zu stellen gilt: Was sehe ich, was höre ich? Wie sehe ich, was ich sehe? Wie verstehe ich, was ich sehe? Wie fordert mich der Film, das Hörspiel, das Kunstwerk zum Dialog auf, in dem ich etwas über die Welt, aber auch etwas über mich selbst erfahren kann?

Diese und ähnliche Fragen hat Rudolf Arnheim im Laufe vieler Jahrzehnte an wechselnden Orten, in vielen Sprachen und quer durch die verschiedenen Disziplinen verfolgt. Zu letzteren gehört seiner eigenen Ansicht zufolge sogar die Archäologie. Als vor wenigen Jahren eine italienische Zeitschrift mit der Bitte um einen Artikel zum Kino an ihn herantrat, antwortete Arnheim unter anderem

Ich schreibe nicht länger über Filme, teils vielleicht, weil wir selten gute neue Filme zu sehen bekommen, hauptsächlich aber weil es mein Schicksal zu sein scheint, daß die neuen Medien verschwinden, wenn ich mich mit ihnen befasse. Das geschah als der Stummfilm durch den Tonfilm abgelöst wurde, dann als das Radio in den Schatten des Fernsehens geriet und nun scheint es fast als sei die Malerei durch die sogenannte Computerkunst bedroht. Womöglich bin ich ein Archäologe. (Aristarco 1997, 26)

Doch handelt es sich hier offensichtlich um einen sehr modernen Archäologen, dessen Ausgrabungen nicht Knochen und Tonscherben zum Gegenstand haben. Vielmehr hat Rudolf Arnheim im Laufe seines Lebens an einer Archäologie der visuellen und der audiovisuellen Medien gearbeitet. Ausgehend von gestaltpsychologischen Prämissen hat sich Arnheim als Archäologe des Ästhetischen auf die Suche nach den elementaren kognitiven und perzeptiven Prozessen gemacht, welche seines Erachtens die Bedingung der Möglichkeit für die Rezeption von Kunst darstellen. In dieser Hinsicht fällt es nicht weiter ins Gewicht, ob wir einen Film sehen, einem Hörspiel lauschen oder ein Gemälde betrachten: als Kunstwerke teilen sie den gleichen „archäologischen“ Bezug zu den von Arnheim untersuchten Denk- und Anschauungsweisen. Den wissenschaftlichen wie pädagogischen Impuls zu dieser Untersuchung aber entnimmt er im Grunde stets den ersten Fragen empirischer Rezipienten, welche sich z. B. als Museumsbesucher

den vor ihnen ausgestellten Reichtümern nähern und Antworten auf die Fragen [suchen], die sie sich vorsichtig selbst zuflüstern: ‚Was soll ich hierin sehen? Worum geht’s hier? Was ist denn hieran so großartig? (Arnheim 1992, 61).

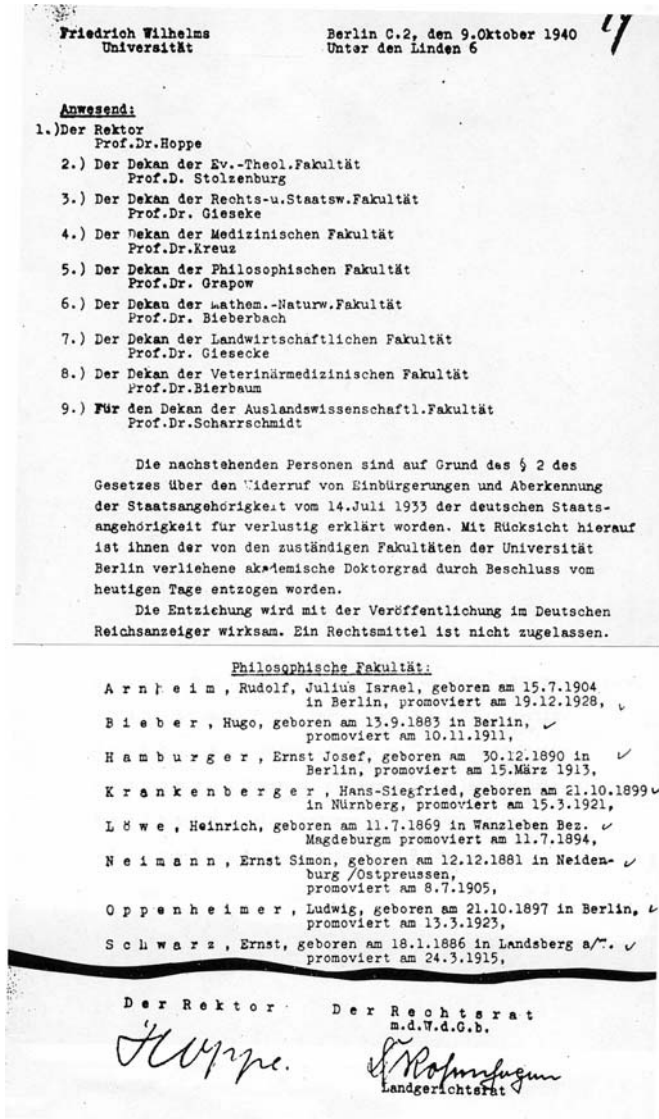


Abb. 2: Beschluß der Berliner Universität von 1940 über die Entziehung der Doktorgrades wegen Aberkennung der deutschen Staatsangehörigkeit aus rassistischen oder politischen Gründen. In der hier gekürzt wiedergegebenen langen Namensliste: Rudolf Arnheim.

(Quelle: Universitätsarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin)

Gedenkbuch

Die Humboldt-Universität zu Berlin ist auch in die dunklen Kapitel der deutschen Geschichte verstrickt. Während der Herrschaft des Nationalsozialismus, aber auch in der sowjetischen Besatzungszeit und in der DDR sind aus rassistischen oder politischen Gründen Hochschullehrerinnen und Hochschullehrer entlassen, Studierende relegiert und Immatrikulationen verweigert worden.

In diesem Buch erinnert die Humboldt-Universität an diejenigen, denen aus solchen sittenwidrigen Gründen akademische Grade aberkannt worden sind.

Am 7. Juli 1998 habe ich als Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin vor dem Akademischen Senat die beiden folgenden Erklärungen abgegeben:

1. *"Ich erkläre für die Humboldt-Universität zu Berlin, daß die Aberkennung des Doktorgrades der nachfolgend aufgeführten Personen während der Herrschaft des Nationalsozialismus wegen Sittenwidrigkeit nichtig ist und daher von Anfang an ungültig war. Eine wissenschaftliche Leistung hat weder mit der Staatsangehörigkeit einer Person zu tun, noch mit einer ‚Rassenzugehörigkeit‘ oder einer politischen Einstellung. Die Entscheidungen waren grob willkürlich und menschenverachtend."*

Die insgesamt kriegsbedingt lückenhaften Akten des Universitätsarchives weisen folgende Personen aus, für die dies mit hinreichender Wahrscheinlichkeit zutrifft:

*Hans-Israel Abelsohn
Rudolf Arnheim
Salomon Aron
Wilhelm Bernblum
Felix Bobek
Moritz Borchardt
Karl Brandt
Hilburg Braun, geb. Weber
Kurt Eichwald
Georg Eliasberg
Ernst Falk
Martin Götz*

Die Universitätsleitung hat beschlossen, die Opfer dieser Unrechtsakte über die Namensnennung hinaus mit ihrer Biografie in Erinnerung zu bringen. Dieses Buch ist ergänzungsbedürftig, aber auch ergänzungsfähig. Es zu vervollständigen ist das Mindeste, was wir den Opfern schulden.

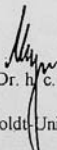

Prof. Dr. Dr. h. c. Hans Meyer
Präsident
der Humboldt-Universität zu Berlin

Abb. 3: Auszüge aus dem Gedenkbuch der Humboldt-Universität zu Berlin (1998, Namensliste gekürzt)
(Mit freundlicher Genehmigung der Humboldt-Universität)

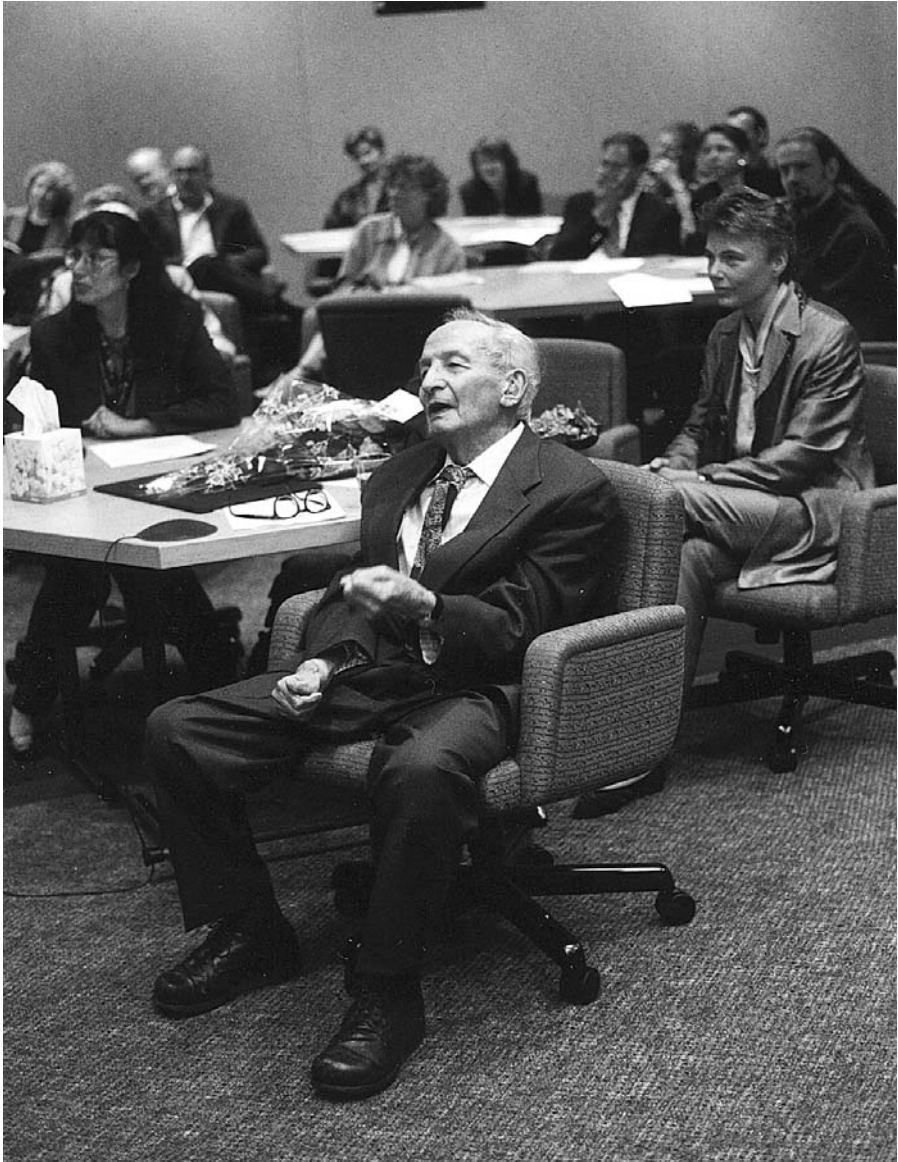


Abb. 4: Rudolf Arnheim spricht zur Verleihung des Helmut-Käutner-Preises an ihn in der University of Michigan Ann Arbor per Videokonferenz zu den Gästen der Feier im Rathaus von Düsseldorf, dahinter rechts: Sabine Lenk, Filmmuseum Düsseldorf, Überbringerin des Preises (Foto: Paul Jaronski)

Insofern Arnheims Antworten stets um die kognitive Dimension und Verarbeitung der visuellen Wahrnehmung kreisen, bleibt sein Werk nicht nur für visuell ausgerichtete Medien allgemein von Interesse, sondern es legt auch Anknüpfungspunkte gerade an jüngste kognitionspsychologische Entwicklungen der Filmtheorie nahe, die wir in dieser Zeitschrift schon verschiedentlich vorgestellt und diskutiert haben. Damit soll keine Gleichsetzung von Gestaltpsychologie und Kognitionswissenschaft suggeriert werden, sondern vielmehr ein theoriegeschichtlicher Bogen skizziert sein, in dem Arnheims Arbeiten als Brückenschlag zwischen einer älteren „formalistischen“ Tradition und jüngeren Ansätzen zur Rezeption von Filmen und deren formaler Gestaltung lesbar bleiben.

Die Texte

Montage/AV nimmt die Würdigung Rudolf Arnheims zum Anlaß, eine kleine Auswahl von bislang unveröffentlichten oder zumindest in Deutschland noch nicht publizierten Texten aus seiner Feder zu drucken. Wir wollen damit unsererseits einen kleinen Beitrag zu einer Archäologie film- und medientheoretischer Diskurse leisten.

Unveröffentlicht war bisher „Die Zukunft des Tonfilms“ geblieben, ein als Typoskript überlieferter Aufsatz aus dem Jahre 1934. Ebenso erscheint hier erstmals ein kleiner Text Arnheims zu Hugo Münsterbergs Filmtheorie-Buch von 1916 *The Photoplay/Das Lichtspiel*. Das Typoskript dazu stammt aus dem Jahre 1981 und war für eine damals von Helmut H. Diederichs geplante, dann aber doch nicht zustande gekommene deutsche Edition des Münsterberg-Buches geschrieben worden. Erstmals in deutscher Sprache drucken wir „Das Kino und die Masse“ – einen Text, den 1949 die Mailänder Zeitschrift *Cinema* in italienischer Sprache publizierte – sowie den Aufsatz „Die Verkopplung der Medien“ aus dem Jahre 1999. Er ist ursprünglich auf Englisch in *Michigan Quaterly Review* erschienen. Den frühen Text zum Fernsehen „Ein Blick in die Ferne“ haben wir der mehrsprachigen Zeitschrift *Intercine* (Rom) entnommen, wo er im Februar 1935 (in deutscher Sprache) veröffentlicht wurde, – inzwischen eine entlegene und hierzulande schwer zugängliche Quelle, so daß ein Nachdruck schon deshalb sinnvoll erschien.

Die Idee zu dieser Publikation läuft keineswegs nur auf den Wunsch hinaus, einige weiße Flecken zu schließen. Arnheims Aufsätze geben uns vielmehr neues Material an die Hand, der intellektuellen Physiognomie ihres Urhebers aus film- und medienwissenschaftlicher Sicht noch genauer gewahr zu werden. Wichtige Grundideen kehren in den Aufsätzen wieder und werden auf verschiedene,

gerade im Entstehen begriffene Medien bezogen. Und sie durchlaufen gleichzeitig interessante Entwicklungen, die sich hier gut verfolgen lassen. Die Texte bieten aufschlußreiche Beiträge zu historischen Diskursen, die – wie die Debatten zum Anfang des Tonfilms oder des Fernsehens – in den letzten Jahren von der film- und medienhistorischen Forschung verstärkt aufgearbeitet wurden.

Seinen Hauptbeitrag zur Filmtheorie lieferte Rudolf Arnheim fraglos mit dem in Fachkreisen heute längst als klassische Lektüre geltenden *Film als Kunst*, einem Buch, daß – neben anderen Aspekten – als systematisch aufgefächertes Resümee der formalen Errungenschaften der Stummfilmzeit lesbar ist. Mit Blick auf spätere Jahre ist Arnheim vor allem als Theoretiker der künstlerischen Wahrnehmung von bildender Kunst im Bewußtsein. Die hier abgedruckten Aufsätze erinnern indes daran, daß er während der Emigrationszeit in Rom (1933-1938) und in den ersten Jahren in den USA weit über den Film hinausging und ein breites, heute würde man sagen: medienwissenschaftliches Gegenstandsfeld bearbeitete. Er spürte den jeweils neusten Medienentwicklungen der Zeit nach. Das Manuskript zu seinem Rundfunkbuch ist damals entstanden. Und in Amerika beteiligte sich der Neuangekommene in den frühen vierziger Jahren mit seiner Studie zu den *daytime serials* (vgl. Arnheim 1979) an dem von Paul Lazarsfeld geleiteten *Princeton Radio Research Projekt*. Sein hier abgedruckter Fernsehaufsatz bietet – zusammen mit dem zum Tonfilm – eine weitere Facette solcher Auseinandersetzung mit damals neuen Medien.

Die Lektüre macht rasch klar: Arnheims Betrachtung folgt vom Ansatz her noch deutlich anderen Prämissen als die heutige Medienwissenschaft. Dabei enthält sie gleichzeitig Überlegungen, die heute und modern erscheinen. Gerade diese Eigenart macht die Texte als Dokumente eines inzwischen historischen Diskurses für jeden theoriehistorisch Interessierten so lesenswert.

Das Fernsehen erregte Arnheims Aufmerksamkeit – wie zuvor der Film oder der Rundfunk und später die bildende Kunst – zuallererst als Instrument sinnlicher Wahrnehmung. Fasziniert beschreibt er wahrnehmungstheoretische Grundlagen der Rezeption des Fernsehbildes, um dann zu prognostizieren, daß die kulturelle Dimension menschlicher Wahrnehmung sich mit dem neuen Dispositiv umwälzen werde. In dem 1935 noch in der technischen Entwicklungsphase steckenden Fernsehen sah er für die Zukunft ein „charakteristisches *neues Sinnesorgan* einer eiligen, feinfühligsten Menschheitsgeneration ...“. Ein neues Instrument, das dem Individuum ein ganz neues Verhältnis zur Wirklichkeit, eine ganz neue Mobilität visueller Information und geographisch disponibler Anwesenheit erschließen werde. „Die große Welt selbst kommt in unser Zimmer“, schreibt er damals und formuliert Ideen, die zwanzig Jahre später – in den fünfziger Jahren – zu Leitmotiven in vielen Texten zum sich etablierenden Fernsehen werden sollten.

Aber nicht allein der wahrnehmungspsychologische Zugang verbindet seine Überlegungen zum Fernsehen mit Texten aus seiner Feder zu anderen Medien, besonders zum Kino. Unter den Ideen, die immer präsent sind, ist der für Arnheims Auseinandersetzung mit den (audio)visuellen Medien wohl grundlegendste Gedanke, wonach besondere mimetische Defizite der verschiedenen Medien erst die Chance zur Kreativität eröffnen. In „Die Zukunft des Tonfilms“ formulierte er ganz ähnlich wie in *Film als Kunst*:

[...] gerade der Abstand des Filmbildes von der Wirklichkeit, die Reduzierung der bunten Farben auf Schwarz-Weiß-Werte, die Projektion des Raumbildes in die Fläche und die Wahl eines bestimmten Wirklichkeitsausschnitts mithilfe des rechteckigen Bildrahmens ermöglicht es, die Wirklichkeit filmisch nicht nur abzubilden sondern zu gestalten.

Mit diesem Gedanken, der in der Tradition klassischen ästhetischen Denkens in Deutschland seit Lessings „Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie“ steht, näherte er sich auch dem Rundfunk. Hier sah er im Wegfall der optischen Sinneswelt bei gleichzeitiger Wirklichkeitsnähe der akustischen Dimension die besondere Herausforderung und Möglichkeit zur akustischen künstlerischen Gestaltung zum Beispiel im Hörspiel. Zu einer Gestaltung, die im Wechselspiel mit der Vorstellungskraft des Zuschauers eine ganz eigene imaginäre Bildlichkeit schafft.

Der Trend zum Tonfilm galt Arnheim (wie vielen anderen Filmtheoretikern damals) zunächst als fragwürdige Entwicklung – weg von der visuellen Poesie des stummen Films, die gerade auf der kreativen Herausforderung durch den Mangel des Tons beruhte. Ihm erschien diese Entwicklung der Gefahr Vorschub zu leisten, produktive Grenzen des filmischen Mediums zu beseitigen und etwas von der Lücke zwischen Film und Wirklichkeit zu schließen, statt sie als ein *principium stilisationis* fruchtbar werden zu lassen. 1934 in „Die Zukunft des Tonfilms“ hat er aber endgültig (viel weitgehender als in *Film als Kunst*) den Tonfilm akzeptiert: „Der stumme Film kommt nicht wieder“ – so lautet sein Resümee. Er entwickelt nun spannende Überlegungen zum schöpferischen Umgang mit dem neuen Ton, insbesondere mit der Sprache und wirft einen – filmhistorisch reizvollen – Blick auf verschiedene Versuche im zeitgenössischen Kino das noch neue Sprachproblem zu bewältigen. Dennoch bleibt das ästhetische Grundargument nach wie vor präsent, allerdings nun an andere Grenzen des filmischen Materials gebunden:

Wird hingegen der Film farbig, räumlich und von dem engen Bildrahmen befreit, so kommt er der Wirklichkeit so nahe, daß er sie nicht mehr gestalten kann.

Das Tonfilmproblem war damit für Arnheim theoretisch noch nicht endgültig geklärt. Auf *Film als Kunst* zurückblickend, unterzieht er es 1999 in „Die Verkopplung der Medien“ noch einmal einer Revision und nimmt es zum Anlaß für weitergehende Überlegungen zu einstigen und heutigen kunsttheoretischen Leitideen zum Film.

Das sich gerade technisch entwickelnde Fernsehmedium erschien ihm im Jahr 1935 (in „Ein Blick in die Ferne“) – wohl nicht zuletzt vor dem Hintergrund seines Konzeptes von den Grenzen und Mängeln als Kreativitätsträgern – noch kaum als ein eigenständiges ästhetisches Medium, sondern als reiner Kanal:

[...] als ein Verwandter von Auto und Flugzeug, als ein Verkehrsmittel des Geistes. Es ist ein bloßes Übertragungsmittel, enthält nicht wie der Film und der bildlose Rundfunk Elemente zu einer neuartigen, künstlerischen Gestaltung der Wirklichkeit.

Daher werde das Fernsehen – sofern es keine Filme übertrage – als ein Medium funktionieren, das sinnliches Rohmaterial liefere: Fernsehreportagen als mechanische Abbilder der Wirklichkeit und – zumindest im Bildlichen – ohne geistige Vorstrukturierung.

Heute wissen wir, in welchem Umfang das Fernsehen eigene ästhetische Formen hervorgebracht hat, die inzwischen das visuelle und narrative Bewußtsein, die Imaginationswelt unserer Kultur prägen, – und auch, in welchem Grade Fernsehbilder die Realität, die sie bieten, strukturieren. Das war um 1935 kaum absehbar. Noch stand die Entwicklung des neuen Mediums ganz am Anfang und hatte noch über zwei Jahrzehnte hinweg ohne die Magnetaufzeichnungstechnik auszukommen, von aktuellen digitalen Möglichkeiten zur Aufzeichnung und Mischung ganz zu schweigen.

Andererseits hätte Arnheim 1935 wohl wenig ästhetisches Interesse an der Zukunft des Fernsehens entwickelt, hätte er damals schon eine Vision vom TV-Alltag unserer Tage gehabt. Denn für ihn war und ist die Filmtheorie und analog auch die Theorie anderer Medien kaum anders als eine *kunstwissenschaftliche Disziplin* von Interesse. Dabei ist sein Kunstbegriff am Verständnis ausgebildeter Kennerschaft orientiert. Ein soziologisches Kunstverständnis oder gar eine *cultural-studies*-Perspektive auf Film und andere Medien sind seine Sache nicht. Unbedingter Maßstab ist die neue Form, das so noch nie visuell Formulierte, das Aufdecken des optisch Unbewußten, die Idee eines sich differenzierenden Ausdrucks besonders im Visuellen. Massenhafte Bedürfnisse nach Unterhaltung und – wie man in den zwanziger und dreißiger Jahren sagte – nach Zerstreung erschienen da eher als Antagonismen. Ebenso die kulturindustrielle Produktion in den großen Filmstudios der klassischen Kinozeit mit ihrer

Tendenz zu zyklischen, generischen oder seriellen Formen, im Sprachgebrauch der Zeit: zur „Standardisierung“ des Filmangebots (vgl. Schweinitz 1999).

In der innovationsträchtigen Stummfilmzeit galt dem Filmkritiker der *Weltbühne* die gleichzeitige Realisierung von künstlerischer Visualität und massenhaft unterhaltender Wirkung noch denkbar. Dabei band er seinen ästhetischen Blick vor allem an die Kamerainszenierung des Bildes und an die Montage, wogegen die Erzählinhalte für die Popularität wichtig aber in Hinsicht auf die Kunstfrage weniger bedeutsam schienen. Ein Denken, das seine Abstammung von der Kunstwissenschaft jener Zeit nicht verleugnet. In den dreißiger und vierziger Jahren wurde er hingegen immer skeptischer, was die Realisierungschancen seiner Filmkunstideen in der Praxis der Studios betraf. So ist es wohl weit mehr als ein biographischer Zufall, wenn sich Arnheims Wege spätestens Ende der vierziger Jahre von denen der Filmwissenschaft und von der Analyse anderer audiovisueller Medien trennten und er sich Wahrnehmungsfragen im Feld der bildenden Kunst zuwandte.

Sein Text „Das Kino und die Masse“ aus dem Jahr 1949 liest sich wie ein Dokument der gescheiterten Hoffnungen, ein Abschied von der Filmtheorie. Allein einige Versuche der Avantgarde und einige nichtkommerzielle Foren der Filmverbreitung boten ihm noch einen Rest von Zuversicht. Aus der schon erlangten Distanz gegenüber dem Medium legt Rudolf Arnheim in diesem Text in komprimierter Form Prämissen seines ästhetischen Denkens, die schon in *Film als Kunst* durchscheinen, gegenüber den Themen ‚Masse/Popularität‘ und ‚Kommerzialisierung/Industrie‘ offen. Zu lesen ist der Aufsatz auch als ein Dokument des Zeitgeistes, des Zusammenstoßes von deutschen oder europäischen Traditionen ästhetischen Denkens mit dem um jene Zeit voll ausgebildeten, historisch aber noch jungen kulturindustriellen Betrieb. Ihn hatten die deutschen Emigranten (nach ersten reflektierten Erfahrungen in Deutschland am Ende der zwanziger Jahre) bei ihrer Ankunft in den USA mit besonderer Wucht erlebt. Erst in den Jahren in Amerika sei ihm wirklich klar geworden, so erinnerte sich ein anderer Emigrant und Mitarbeiter in Lazarsfelds Radioprojekt, Theodor W. Adorno, „in welchem Maß rationelle Planung und Standardisierung die sogenannten Massenmedien [...] durchdrangen“ (Adorno 1981, S. 704). Als einen massiven intellektuellen Reflex dieser Kollision, die eine hohe Repräsentanz für die kulturelle Entwicklung in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts hat, legte Adorno gemeinsam mit Max Horkheimer 1947 die *Dialektik der Aufklärung* vor. In Arnheims „Das Kino und die Masse“ wird derselbe Zusammenstoß – auf eigene, in gewisser Hinsicht verwandte Weise – thematisiert. Ein Zeugnis jenes Diskurses.

Für alle, die sich für die Geschichte der Filmtheorie interessieren, dürfte schließlich auch der kleine Text zu Hugo Münsterbergs *The Photoplay (Das Lichtspiel)*, spannend zu lesen sein. Er bestätigt aus erster Hand die Vermutung, daß Münsterbergs Buch von 1916 unter den Filmtheoretikern der Weimarer Republik unbekannt geblieben war. Dabei weisen Arnheims und Münsterbergs Ideen zum Kino neben Unterschieden viele Berührungspunkte auf. So etwa die Betonung der vom Werk geleiteten rezeptiven Aktivität und der Kamera- und Montageinszenierung des Films oder auch der Gedanke von den spezifischen mimetischen Grenzen und Defiziten jeder Kunstart als Voraussetzung für kreative Gestaltung im entsprechenden Medium. Das sind Berührungspunkte, die einerseits aus dem gemeinsamen wahrnehmungspsychologischen Interesse resultieren (auch Münsterberg berief sich schon auf Wertheimer), andererseits aus der gemeinsamen Tradition ästhetischen Denkens in Deutschland. So ist es aufschlußreich, wenn Rudolf Arnheim seine eigene Ideenwelt aus *Film als Kunst* zu Münsterbergs Theorie rückschauend in Beziehung setzt.

Dank

Bei der Beschaffung einiger hier publizierter Texte war uns Helmut H. Diederichs behilflich. Begeistert von der Idee zu einem Rudolf-Arnheim-Block, stellte er uns vor allem die Typoskripte der bislang unveröffentlichten Aufsätze zum Tonfilm und zu Münsterberg zur Verfügung. Dafür danken wir herzlich.

Hingewiesen sei an dieser Stelle auf das von Helmut H. Diederichs erarbeitete „Gesamtverzeichnis der Schriften zum Film von Rudolf Arnheim“, das online zugänglich ist unter [www.filmtheorie.de](#). Auf derselben WeBSITE befindet sich auch sein Aufsatz „Die Seele in der Silberschicht. Der Filmkritiker und Filmtheoretiker Rudolf Arnheim“ zur filmtheoretischen Biographie Rudolf Arnheims.

Danken möchten wir auch der Redaktion der *Michigan Quarterly Review* für die freundliche Genehmigung zur Veröffentlichung der deutschen Übersetzung des zuerst dort erschienen Textes „Composites of Media“.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1981) Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.2, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 702–738.
- Aristarco, Guido (1997) Destroyed Cathedrals. In: Kleinman, Kent / van Duzer, Leslie (Hrsg.) *Rudolf Arnheim: Revealing Vision*. Ann Arbor: University of Michigan Press, S. 24–27.
- Arnheim, Rudolf (1974) *Film als Kunst*. Mit einem Vorwort zur Neuauflage. München: Hanser.
- Arnheim, Rudolf (1977) *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hrsg. von Helmut H. Diederichs. München: Hanser.
- Arnheim Rudolf (1979) The World of the Daytime Serial. In: *Radio Research 1942 – 43*. Hrsg. von Paul F. Lazarsfeld und Frank N. Stanton. New York: Arno Press, S. 34–85.
- Arnheim, Rudolf (1992) *To the Rescue of Art. Twenty-Six Essays*. Berkeley: University of California Press.
- Kobbert, Max (1999) Laudatio anlässlich der Verleihung des Helmut-Käutner Preises der Stadt Düsseldorf an Rudolf Arnheim. Unveröffentlichtes Manuskript.
- Schweinitz, Jörg (1999) Der ‚Stein der Stereotypie‘. Der Diskurs zur Standardisierung des Erzählens in der klassischen deutschen Filmtheorie. In: *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*. Hrsg. v. Eberhard Lämmert. Berlin: Akademie Verlag, S. 261–290.



Rudolf Arnheim an seinem Schreibtisch, September 1999. Foto: Sabine Lenk

Rudolf Arnheim

Die Zukunft des Tonfilms¹

Die Umstellung der Stummfilmproduktion auf den Tonfilm (vom Jahre 1929 ab) geschah seinerzeit nicht zuletzt deshalb, weil man den immer katastrophaler stockenden Geschäftsgang durch das Radikalmittel einer unerhört neuen Sensation wieder ‚auf Touren zu bringen‘ wünschte. Aber die neue Sensation des tönenden Bildes hat sich schnell abgenutzt, und dafür hat der Tonfilm eine weitere schlimme Schwierigkeit in die Filmwirtschaft gebracht: im natürlichen Entwicklungsgang der Weltwirtschaft hatte sich auch der Film immer mehr vom Ursprungsland aus über die übrigen Länder der Erde verbreitet. Diese schöne Internationalisierung erlebte durch den Einbruch der Sprache in den Film eine jähe Hemmung. Plötzlich war es nur noch unter großen Schwierigkeiten möglich, einem Volk die Filme eines andern zu zeigen, und sowohl für den anspruchslosen wie für den anspruchsvollen Kinobesucher war der Genuß eines ausländischen Films plötzlich entscheidend vermindert. Andererseits aber hatten sich gerade durch die Einführung des Tons die Herstellungskosten derart erhöht, daß ein Film kaum noch im eignen Lande zu amortisieren war. Hier spielten und spielen vor allem die hohen Lizenzen der Elektroindustrie, die mit Hilfe ihrer Tonfilmpatente die gesamte Produktion kontrolliert, eine entscheidende Rolle, und die zukünftige Entwicklung des Tonfilms wird stark davon beeinflußt sein, ob und in welchem Maße die Diktaturgewalt der Apparateindustrie sich aufrechterhält. So sind heute beispielsweise für einen durchschnittlichen deutschen Film (Herstellungskosten 250 000 Mark, Drehzeit 20 Tage) für Lizenzgebühren, Ateliermiete, Entwickeln und Kopieren allein an die Monopolfirma Tobis etwa 70 000 Mark zu zahlen!

Diese Verteuerung der Filmherstellung hat für die Filmkunst nicht nur zur Folge gehabt, daß die Produzenten in noch stärkerem Maße als bisher gegenüber den Filmkünstlern ihre kaufmännischen Forderungen geltend machten, alle riskanten Experimente vermieden und damit zugunsten einer immer dürftigeren Serienproduktion alles Neue, Eigenartige und Fortschrittliche niederhielten,

1 Der Abdruck dieses Textes basiert auf einem bisher unveröffentlichten Typoskript, geschrieben etwa 1934, gezeichnet: „von Dr. Rudolf Arnheim“. Die in eckigen Klammern stehenden Ergänzungen und Nachweise zu Filmen, die Arnheim erwähnt, wurden von der Redaktion eingefügt, die Schreibweise der Namen von Regisseuren an den heute üblichen Standard angepaßt (Anm. der Red.).

sondern sie hat auch jene junge, neben der Filmindustrie lebende Experimentatortengilde sogenannter Avantgardisten vernichtet, der die junge Filmkunst so manche neue Anregung und Belebung verdankte. Was die Filmindustrie anlangt, so wird sie in Zukunft die unbedingt nötige Freiheit zum Herumprobieren, Experimentieren, Riskieren nur dann haben, wenn die Spanne zwischen Herstellungspreis und Erlös den nötigen Spielraum dazu läßt, beziehungsweise wenn sich der Staat helfend ins Mittel legt. Für die nichtindustrielle Avantgarde-Produktion darf man wohl ein neues Aufleben prophezeien, ja die immer umfänglicher werdende Bewegung des Amateur-Schmalfilms wird, wenn erst einmal praktisch brauchbare Tonfilmapparate für Schmalfilm herausgebracht sein werden (und soweit wird es in kurzer Zeit sein), eine riesige private Filmproduktion hervorbringen, die das Gesicht unsres Filmwesens grundlegend verändern und die eigentliche Filmindustrie zweifellos vor schwierige, aber für die Sache der Filmkunst nützliche Aufgaben stellen wird. Gerade von der nichtindustriellen Filmproduktion darf man wieder die Entdeckung manches jungen Talents erhoffen, das als Außenseiter für Außenseiter beginnt und dann von der Industrie aufgegriffen, gefördert oder verdorben wird.

Wie nun ist die leidige Sprachenfrage im Tonfilm zu lösen? Der stumme Film kommt nicht wieder. Von den 60500 Kinos, die es zur Zeit in der Welt gibt, sind bisher zwar nur 34000 auf Tonfilm eingerichtet, aber diese Zahl ist ständig im Wachsen. Die ausschlaggebende große Masse des Filmpublikums wird sich zu einer Rückkehr zum Stummfilm nicht verstehen, weil es Werke der darstellenden Kunst nach ihrer Naturähnlichkeit zu bewerten gewohnt ist und für sein Geld nicht plötzlich eine „überlebte“, „unvollkommene“ Abbildungstechnik vorgesetzt bekommen möchte. Für den Kunstfreund andererseits, der einen Film wie jedes andre Kunstwerk nicht nach seiner Naturähnlichkeit sondern nach seiner Ausdruckskraft und innern Wahrheit bewertet, wäre zwar der stumme Film neben dem tönenden durchaus noch lebensfähig, aber auch er bejaht die neuen Ausdrucksmöglichkeiten des Tonfilms und gibt zu, daß der Tonfilm recht viele Möglichkeiten des stummen Films in sich schließt, so daß nur innerhalb enger Bezirke künstlerische Möglichkeiten, die nur dem Stummfilm offenstanden, verlorengegangen sind. Dazu gehört beispielsweise bis zu einem gewissen Grade der amerikanische Grotteskfilm, der bisher keine passende und genügend ausgiebige Tonfilmform gefunden hat – siehe Buster Keaton, der aus einem genialen Künstler zu einem mittelmäßigen Harlekin werden mußte, siehe Charlie Chaplin, der sich teils mit musikalischer Karikierung von Sprechgeräuschen geholfen hat (ein einmal sehr wirksames, aber auf die Dauer monotones Aus Hilfsmittel), teils auf seine Filmarbeit überhaupt verzichtet, teils sich mit Plänen zu einem Taubstummfilm herumschlägt. Dennoch braucht die Hoffnung auf

einen Tonfilmgroteskstil nicht aufgegeben zu werden, der sich unter starker Verwendung von Musik, musikalisierten Dialogen und Geräuscheffekten etwa nach dem Vorbild der Micky-Maus-Tonfilme entwickeln könnte.

Die Beweglichkeit der Kameraführung, die der Tonfilm zunächst aus technischen Gründen nicht besaß, ist inzwischen wiedererobert worden, und über das Verhältnis des vom stummen Film so kultivierten Bildschnitts zum Tonfilm wird später noch gesprochen werden. Käme in Zukunft der stumme Film wieder, so würde der Filmfreund dies begrüßen, ihn aber dennoch auf engere Gebiete beschränkt sehen wollen, als sie ihm früher zur Verfügung stehen. Filme beispielsweise, in denen der Gedankenaustausch zwischen Menschen eine bedeutende Rolle spielt, wären mit den früheren Stummfilmmitteln nicht mehr erträglich. Weder die tonlosen Lippenbewegungen noch die Ersetzung des Sprechens durch Gebärden könnten den geschärfteren Ansprüchen der Tonfilmgeneration genügen. Verstünde sich der stumme Film zu solcher klugen Beschränkung, so könnten seine Ausdrucksmöglichkeiten auch in Zukunft noch manches Schöne zuwege bringen; sie werden vielleicht ein Betätigungsfeld finden in einer bestimmten, bisher noch wenig vervollkommenen Spielart von Tonfilmen, in denen der Tonpart so unabhängig vom Bild ist, daß dieses wieder nach stummfilmähnlichen Gesetzen aufgebaut werden muß!

Jedenfalls wird der Stummfilm nie wieder eine führende Rolle spielen, und so müssen andre Lösungen für das Sprachenproblem gesucht werden. Man versuchte es etwa mit der Parole: wenig Dialog! Die Filmindustriellen, von ihrem Geldbeutel dazu angeregt, entdeckten die strenge Schönheit eines lapidaren Kurzdialogs und errechneten zahlenmäßig, wieviel Prozent Dialog ein Tonfilm haben dürfe. Gewisse moderne Filmkünstler versuchten – zum Teil aus anderen Gründen – den Dialog nur an wichtigen Eckpunkten der Handlung tönen, sonst aber die Bilder sprachlos ablaufen zu lassen (Paul Fejos in *MARIE* [TAVASZI ZÁPOR, HU 1932], René Clair), aber dies Verfahren erwies sich als intellektuell erklügelt und gegenüber den sinnlich-praktischen Erfordernissen des tönenden Bildes nicht haltbar. Oder aber man versuchte vom Manuskript her Sprechszenen zu vermeiden, bzw. die Personen eine abgehackte Telegrammsprache reden zu lassen. Das führte zu Rückgratsverkrümmungen in der Handlungsführung und zur Charakterverfälschung der handelnden Figuren. Sparsame Dialoggebung kann für gewisse Filme und für gewisse Einzelszenen wirksam und angemessen sein. Sie aber aus außerkünstlerischen Gründen zur allgemeinen Produktionsrichtschnur zu machen, ist eine Maßnahme, die sicherlich keine Zukunft hat.

Schließlich gibt es Übersetzungsmethoden. Von ihnen verfälscht das Aufkopieren von Titeln in der Landessprache das Original am wenigsten. Dafür wird aber durch die häßlichen Inschriften die Bildwirkung zerstört, die Aufmerksam-

keit des Zuschauers mißgeleitet und zumeist auch – wegen des geringen Raumes – der Text unerträglich vergrößert und versimpelt.

Ein lebensgefährlicherer Eingriff schon ist das sogenannte Dubbing-Verfahren, das Nachsynchronisieren des Dialogs. Hier wird, auch wenn die Bearbeitung bestens gelingt, stets die Einheit des lebendigen Menschen und seiner Klangäußerungen zerrissen werden zugunsten eines barbarischen, gespenstischen, widernatürlichen Flickwerks. Zumal die Leistungen großer Schauspieler werden auf diese Weise unerträglich verstümmelt. Weiterhin kann der unterlegte Text mit Rücksicht auf die Mundbewegungen im Bild und die Länge des Originaldialogs immer nur ein erzwungenes Krampfprodukt, ein Kompromiß zwischen dichterischer Sprachform und zufälligen akustischen Beschränkungen ergeben. Es steht zu erwarten und zu wünschen, daß diese im Augenblick vielgeübte Übersetzungsmethode bald wieder verworfen wird, denn wenn sich die breite Masse des Publikums auch bis heute damit abfindet, so dürfte sich doch ihr Gefühl recht schnell genügend schärfen, um diese Barbareien auch im kleinsten Groschenkino unmöglich zu machen.

Eine gewisse künstlerische Verwendung wird das Nachsynchronisierungsverfahren vielleicht einmal finden, wenn man, statt eine natürliche Einheit von Mensch und Stimme vortäuschen zu wollen, das Unzusammengehörige des Zusammengefügteten ausdrücklich heraushebt und dadurch groteske oder übernatürliche Wirkungen erzielt. Wenn etwa in einem Werbefilm ein Tabakblatt den Mund auftut und eine Rede hält oder wenn dressierte Hunde sprechen und singen, so sind das erste Versuche, das Dubbing-Verfahren seiner Eigenart entsprechend für neue Wirkungen zu benutzen.

Das einwandfreiste Verfahren zur Übersetzung von Tonfilmen besteht darin, sogenannte fremdsprachige Versionen herzustellen. Man dreht bei der Atelierarbeit jede Szene nacheinander in verschiedenen Sprachen, natürlich zumeist mit Schauspielern und Regisseuren der entsprechenden Sprachgruppe. Dadurch entstehen nicht nur Fassungen in verschiedener Sprache sondern auch von erstaunlich verschiedener nationaler Färbung. Der Film wird nicht nur in die fremde Sprache sondern auch in den fremden Nationalcharakter übersetzt. Ist so die Voraussetzung für ein in sich geschlossenes Kunstwerk zwar geschaffen, so verliert natürlich dabei der Film die wichtige und reizvolle Möglichkeit, ein Volk mit den Eigenarten des andern Volkes bekannt zu machen. Der Italiener beispielsweise bekäme ausschließlich italienische Filme aus seiner Heimat und ebenfalls von seinen Landsleuten hergestellte italienische Versionen ausländischer Filme zu sehen. Selbstverständlich könnten dann auch von den heute in der ganzen Welt berühmten Schauspielerpersönlichkeiten nur noch die fremdsprachlich gebildeten über ihr Sprachgebiet hinaus wirksam bleiben.

Als Forderung an die Zukunft bleibt der Wunsch bestehen, die Urfassungen der Filme auch im fremden Land zu zeigen, die Ursprache ins fremde Land zu tragen, und so das Verständnis für sie zu fördern – womit sich der Film einschaltet in die große kulturelle Entwicklung, die durch die immer stärkere wirtschaftliche und politische Verflechtung der Völker, die Verkleinerung der Welt durch Flugzeug, Schnelldampfer, Eisenbahn und Auto und durch den kulturellen Austauschverkehr (Rundfunk, Übersetzungswesen, internationale Kongresse, Fremdenverkehr, fremdsprachiger Schulunterricht etc.) charakterisiert ist.

Mit dieser Entwicklung hängt die Zukunft des Tonfilms aufs engste zusammen. So wie heute bereits innerhalb kleiner Bezirke, etwa im Ticino, die gesamte Bevölkerung – nicht nur die gebildete – dreisprachig ist, ohne dadurch ihre Eigenart zu verlieren, so dürften mit der Zeit überall die Sprachkenntnisse des Durchschnittsmenschen (also des Kinobesuchers) sich vermehren und auch die Sprachen selbst sich, ohne ihren Eigencharakter zu verlieren, aneinander angleichen, so wie sie es heute schon auf gewissen Gebieten (etwa der stark internationalen wissenschaftlichen Terminologie) getan haben. In diesem großen Zusammenhang gilt es das Sprachenproblem des Tonfilms zu sehen. Dann scheint es auch nicht mehr unlösbar.

Dagegen spricht nicht, daß der heutige Film – teils innerhalb des allgemeinen politischen Strebens nach wirtschaftlicher „Autarkie“, teils aber auch unter dem Einfluß der Sprache – in vielen Ländern eine stärkere Betonung der nationalen Eigenart (Filme aus der Geschichte und dem Volksleben) erkennen läßt. Die nächste Zeit schon wird mit einem alten Vorurteil der Filmindustrie aufräumen, das besagte, daß man zugunsten des „internationalen Geschmacks“ (den es höchstens in Gestalt einer oberflächlichen Hotelzivilisation gibt!) auf eine verwaschene Norm hinarbeiten müsse. Die Erfahrung lehrt, daß gerade die wertvollsten und international am meisten anerkannten Filme (etwa die Russenfilme) von der Eigenart des Ursprungslandes stark geprägt waren. Und spricht man etwa von einem spezifisch amerikanischen Geschmack, der gewisse für Europäer unerträgliche Filme sehr schätze, – so wird es sich in solchen Fällen bei genauerem Zusehen meist nicht um nationale sondern um Qualitätsunterschiede handeln! Der zukünftige Tonfilm wird gerade durch deutliche Betonung seiner nationalen Eigenart ein taugliches Mittel für die Beförderung der internationalen Verständigung werden.

Der Tonfilm hat für die einzelnen nationalen Filmindustrien zu einer Umschichtung ihrer Aufgaben, Fähigkeiten und Absatzgebiete geführt, die sich in Zukunft noch stärker herausarbeiten dürfte. Zur Zeit des Stummfilms konnten auch kleine Länder (Schweden!) Filme für die ganze Welt produzieren. Heute richtet sich die Ergiebigkeit einer Filmindustrie vor allem nach der Größe

des betreffenden Sprachgebietes. So besteht beispielsweise für England, das bisher so inaktiv ist, eine große Filmchance, während etwa die russischen Tonfilme außerhalb ihrer Landesgrenzen nur schwer Absatz finden werden. Für Italien, das in der ganzen Welt durch seine Sänger berühmt ist, bietet der Tonfilm eine bei weitem größere Chance als der Stummfilm. Gewisse berühmte Schauspieler, die nicht in ihrer Heimat arbeiten, etwa die Schwedin Greta Garbo oder die Dänin Asta Nielsen wurden durch den Tonfilm plötzlich zu „Ausländern“, der Dialekt amerikanischer Filme stieß bei den Engländern auf Widerwillen, und selbst innerhalb des einzelnen Landes zeigt sich, daß Dialektfilme nicht durchgängig gut verstanden werden und daß etwa die geschwinde Sprech- und Denktechnik manches großstädtischen Filmschauspielers für den Landbewohner „zu hoch“ ist.

Wir fragen uns nun, inwieweit die technische Entwicklung den Tonfilm von morgen verändern wird. Die klangliche Wiedergabe von Stimmen, Musik und Geräuschen ist zumindest für unser Ohr, heute schon recht befriedigend. Sehr im argen steht es hingegen noch mit der richtigen Wiedergabe des Raumschalls, und hier wird der Tonfilm der Zukunft noch manche Vervollkommnung bringen können. Sehr vielen sogenannten Landschaftsszenen hört man den Ton des Atelierraums deutlich an, und auch die Geräusche der Straßenszenen leiden zumeist unter einer falschen Raumakustik. Sehr häufig auch steht das Mikrofon in einem geringeren Abstand von der Schallquelle als die Bildkamera, wodurch nachher für den Zuschauer der optisch-akustische Eindruck in seine beiden Elemente zerfällt. Auch die schalldämpfende Eigenart von Zwischenwänden wird oft gröblich vernachlässigt, so daß etwa, wenn die Stimme eines Sängers durch die Mauer des Hauses dringen soll, man dem Klang anhört, daß er ohne jede Zwischenwand direkt vom Mikrofon aufgenommen worden ist. Auf solche Forderungen der psychologischen Akustik wird der Tonfilm künftig, auch vor allem bei Nachsynchronisierungen, sorgfältiger zu achten haben, und es wird Sache der Techniker sein, die Aufnahmetechnik so zu entwickeln, daß der Ton auch dann noch deutlich und verständlich aufgenommen wird, wenn er nicht unmittelbar und aus günstigstem Abstand ins Mikrofon gegeben wird.

Wichtig für die technischen Ausdrucksmittel der Tonfilmkunst könnte weiterhin die Erfindung der synthetischen Schallaufnahme werden. Schon jetzt ist man theoretisch imstande, die Lichttonkurven nicht nur von Instrumentalmusik sondern auch von Geräuschen und menschlichen Stimmen aufzuzeichnen. Die Praxis wird zeigen, wieweit es möglich sein wird, mithilfe dieses Verfahrens ausdrucksvolle Klänge zu erzeugen, die das Mikrofon aus der Wirklichkeit nicht entnehmen kann, beziehungsweise Stimmen und Geräusche zu stilisieren oder zu idealisieren.

Weiter muß hier die Fernsehtechnik erwähnt werden, mit deren Hilfe es möglich sein wird, wirkliche Vorgänge im Augenblick des Geschehens beziehungsweise aufgenommene Filmstreifen rundfunkmäßig zu übertragen. Abgesehen von den soziologischen und wirtschaftlichen Veränderungen, die sich daraus ergeben könnten (Film nicht mehr Massenerlebnis im Saal sondern Einzelerlebnis in der Wohnung; Vernichtung des Filmtheatergewerbes; Monopolisierung der Produktion), würde es möglicherweise zu einer Vernichtung der Filmkunst dadurch kommen, daß man gar nicht mehr wie bisher Filme fotografisch fixierte sondern einfach Theatervorstellungen im Senderraum darböte, da ja die fotografische Fixierung ihren wirtschaftlichen Sinn verliert, sobald ein Werk, wie heute die Hörspiele des Rundfunks, nur noch ein einzigesmal aufgeführt und übertragen wird! In diesem Fall fiele das wichtige Kunstmittel des Filmschnitts vollkommen fort, und Film wäre nur noch rundfunkmäßig übermitteltes Theater.

Einen ähnlich vernichtenden Schlag gegen die wichtigsten Ausdruckmittel der Filmkunst könnte die Einführung des Farbenfilms, des stereoskopischen Films und des „Grandeur“-Films bedeuten. Der Tonfilm zwar hat, wie wir sagten, die Gestaltungsmittel des Filmbildes nur unwesentlich eingeschränkt, aber er bedeutete ja auch keinen Eingriff in den optischen Bezirk sondern nur einen akustischen Zusatz! Wird hingegen das Filmbild farbig, räumlich und von dem engen Bildrahmen befreit, so kommt es der Wirklichkeit so nahe, daß es sie nicht mehr gestalten kann. Denn gerade der Abstand des Filmbildes von der Wirklichkeit, die Reduzierung der bunten Farben auf Schwarz-Weiß-Werte, die Projektion des Raumbildes in die Fläche und die Wahl eines bestimmten Wirklichkeitsausschnitts mithilfe des rechteckigen Bildrahmens ermöglicht es, die Wirklichkeit filmisch nicht nur abzubilden sondern zu gestalten. Eine solche „Vervollkommung“ der Filmtechnik würde also das Ende der Filmkunst bedeuten.

Fragen wir uns nun, in welchem Sinne man wohl künftig die schon heute üblichen Gestaltungsmittel des Tonfilms vervollkommen wird, so muß man von dem Grundsatz ausgehen, daß jedes Ding bestrebt ist, seine Eigenart, sein Wesen möglichst vollkommen zu verwirklichen. Man muß also auch im Falle des Tonfilms feststellen, welches seine charakteristischen Eigenarten sind, um vermuten zu können, in welchem Sinne er sich entwickeln wird oder doch entwickeln sollte.

Der Film unterscheidet sich (zusammen mit dem Rundfunk) von den andern darstellenden Künsten vor allem dadurch, daß er eine sehr naturgetreue, mechanisch erzielte Abbildung der Wirklichkeit zum Material für die künstlerische Gestaltung nimmt. Eine wichtige Aufgabe für ihn wird deshalb darin bestehen, Kunstwerke von sehr lebensnahem Charakter zu schaffen. Ein Blick auf den Spielfilm zeigt, daß er sich in der Tat immer stärker zur Naturnähe hin entwi-

ckelt, und zwar nicht nur in den Spitzen– sondern gerade auch in den Durchschnittsleistungen. Immer stärker tritt in der Auswahl der Schauspieler an die Stelle des bloß hübschen Milchgesichts der charakteristische, eigenartige, ausdrucksvolle, vom Leben geprägte Mensch; Dekorationen, Schminktechnik, Gebärdenspiel entwickeln sich von groben Theatereffekten weg zu feineren, nuancierteren Formen; und auch an die Wahrheit der Milieuschilderungen und der Handlung werden immer strengere Ansprüche gestellt. In dieser Richtung wird die Zukunft des Tonfilms noch manche Verbesserung bringen. Immer wichtiger wird für die Auswahl eines Filmstoffes, ob er ein ergiebiges und noch unausgeschöpftes Milieu erschließt, und von einem guten Manuskript verlangt man, daß es die handelnden Personen durch ihr Verhalten zu ihrer spezifischen Umwelt charakterisiere. Die Bestimmtheit des Menschen durch seinen Beruf, seinen Stand, seine Landschaft und sein Volk wird immer mehr zum wichtigen Filmthema. Expeditionsfilm und Geschichtsfilm schildern die Lebensweise geografisch oder historisch entrückter Menschengruppen.

Der Tonfilm hat diese Bestrebungen gefördert, indem er den Film um die vielen Spielarten des sprachlichen Ausdrucks (Dialekte, fremde Sprachen) und spezifischer, milieubedingter Geräusche, Tierstimmen etc. bereicherte, aber auch dadurch, daß die Sprache manchen unzureichenden Schauspieler als bloßen „Maskenmacher“ entlarvte. Manchen nur wegen seiner schönen Beine engagierten Filmmädchen mochte es durch Schmink– und Friseurkünste gelingen, in der Rolle einer vornehmen Dame oder eines Bauernmädchens den Forderungen des Zuschauerauges zu genügen – öffnet sie aber den Mund, so erweist sich an ihrem nüchternen Deklamieren nicht nur ihr innerer Abstand zu der Rolle sondern auch – wovon noch zu reden ist – ihre menschliche Unzulänglichkeit. So fördert, das Hinzukommen der Sprache den Film in seiner immer stärkeren Bevorzugung des schlichten Selbstdarstellers vor dem routinierten, vielseitigen Mimiker. Für den schauspielerischen Vortrag des Dialogs wird ganz allgemein eine stärkere Zwanglosigkeit anzustreben [sein]. Auf diesem Gebiet herrscht bisher eine Art Schreckensherrschaft der Tonmeister, die – teils mit, teils ohne Berechtigung – im Interesse der Verständlichkeit ein überdeutliches, schülerhaftes Rezitieren des Textes fordern; während die Erfahrung bewiesen hat, daß gerade das unbefangene, spontane, sorglose Sprechen den Hörer besonders lebhaft anpackt.

Immer stärker zum Natürlichen hin also dürfte sich der Tonfilm entwickeln, womit nicht gesagt sein soll, daß er in Filmen grundsätzlich anderer Art nicht auch das Grotteske und Übersinnliche pflegen könnte. Nur wird er diese Wirkungen sozusagen aus der Wirklichkeit selbst hervorzuholen haben. Alle Versuche, mit Pinsel, Pappe und Maskenkunst eine stilisierte Gespensterwelt zu

schaffen, haben vor dem scharfen Auge der Filmlinse nicht gut bestanden (Aelita, Vampyr, Caligari, Frankenstein, Nosferatu). Dagegen ist es den französischen Avantgardisten schon weit besser gelungen, durch assoziative Verketzung von Wirklichkeitselementen (die aus der aufgeplatzten Handfläche hervorkriechenden Ameisen, der von einem Rasiermesser zerschnittene Vollmond, die Eselsleichen auf dem Konzertflügel) unheimliche, traumartige Wirkungen zu erzielen. Unzweifelhaft wird gerade auf diesem Gebiet der Tonfilm der Zukunft noch manche schöne Überraschung bringen.

Was den Grotteskfilm anlangt, so ist sein vorläufiges Absterben wohl nicht allein Schuld des Tonfilms. In seiner Frühzeit war der Film unnaturalistisch, sowohl in Bezug auf Dekorationen, Kostüme, Masken- und Schminktechnik wie auf Gebärdenspiel und Handlung. Hier fand der Grotteskfilm ganz zwanglos vortreffliche Vorbedingungen; ja er war es, der die richtigen künstlerischen Konsequenzen zog, so daß aus dieser Frühzeit des Films übrigens einzig die Grotteskfilme ihren Wert erhalten haben, während die Spielfilme aus der gleichen Zeit auf uns unfreiwillig komisch und absurd wirken, auch wenn wir mit dem Verstand noch zu würdigen vermögen, wieviel Mut, Pioniergeist und Erfindungskraft seinerzeit dazu gehörte, die besten von ihnen zu schaffen. Mit zunehmender Naturnähe des Films verlor der Grotteskfilm immer mehr die Grundlage seines Bildstils, die sich bezeichnenderweise nur noch im gezeichneten Trickfilm (Felix, der Kater; Micky Maus) weitererhielt. Der Tonfilm, der die Sprache brachte und damit das stumme Gebärdenspiel um seinen Sinn brachte, gab ihm den Rest. Es steht zu hoffen, daß dafür die Musik ihm neuen Auftrieb bringt.

Welche Verwendung der Musik im Tonfilm zulässig und angemessen ist, dafür hat sich ja noch kein sicheres Gefühl und keine Tradition herausgebildet. Man probiert immer noch herum, und fest steht nur, daß sie eine sehr große Rolle spielen muß und wird. Die große Schwierigkeit besteht darin, daß wir Menschen uns normalerweise viel seltener in musikalischen Situationen befinden, als es für den Tonfilm wünschenswert ist. Auf zwei Lösungen kam man, deren jede eine wichtige Spezies von Musiktonfilmen bezeichnet. Entweder man suchte sich Stoffe, in denen Musiker eine ausgiebige Rolle spielten. Alle Liebesgeschichten, sonst stummen und unmusikalischen Bonvivants vorbehalten, wurden jetzt von Sängern erlebt: der Sänger unternahm Autoverfolgungen, besuchte Kostümbälle, sprang aus dem Schnellzug, verlor und gewann Millionen, duellierte und verkleidete sich und nahm sich dabei dennoch genügend Zeit, um alle paar Minuten eins der mehrstrophigen Lieder loszulassen, um deren willen er engagiert war. Ähnlich wie den Tenören erging es den Koloratursängerinnen und den Geigern. Dies ist also der Typ des durchaus naturalisti-

schen Spielfilms, aus dessen Handlung sich, mehr oder minder zwanglos, der Anlaß zu Musikdarbietungen ergibt. Man darf vermuten, daß zwar dieser extreme Typ des Sängersfilms sich schnell überleben wird, daß aber auch in Zukunft jeder Tonfilm darauf bedacht sein wird, gelegentlich musikalische Szenen einzulegen. Vor allem die vokale und instrumentale Volksmusik bietet hier noch manche Möglichkeit.

Andrerseits aber ging man dazu über, die handelnden Personen ohne alle Rücksicht auf Natürlichkeit mit Musikeinlagen auszustatten. Da die Filmverleiher, deren Einfluß auf die Produktion entscheidend ist, keinen Film mehr abnehmen wollten, der nicht neue „Schlagerlieder“ enthielt, unterbrach man die Handlung jedes beliebigen Films durch solche Gesangsdarbietungen, auch wenn sie durch nichts motiviert waren. Auch in ernsthaften, dramatischen Filmen durfte der Schlager nicht fehlen, so daß beispielsweise in der Verfilmung von Stefan Zweigs erster Novelle „Brennendes Geheimnis“ [BRENNENDES GEHEIMNIS D 1932/33, Robert Siodmak], in der ein Kind miterlebt, wie seine Mutter sich mit einem Fremden einläßt, der Verführer teils dem Knaben, teils dessen Mutter allerhand angenehme Strophen vorzusingen hatte.

Solche Verirrungen bezeichnen die ersten Anfänge einer wichtigen Tonfilmgattung: des Operetten- und des Opernfilms. Geht man von der naturalistischen Motivierung der Musikdarbietungen ab, so ist ein geschlossener Stil erst wieder zu erreichen, wenn man ganz konsequent den ganzen Film über die Sphäre des Wirklichen erhebt und ihn vollkommen unter die Herrschaft der Melodie und des Rhythmus stellt. Abgeschmackte Zwitterwesen kommen zustande, wenn man den Film in gewohntem Sinne naturalistisch hält und die Musiknummern unorganisch dazwischenschaltet. Daher versuchte man bald, dem Film als ganzem eine musikalische Linie zu geben. Günstig war es, den Film in ein märchenhaftes Milieu zu versetzen, wie es in den Chevalier-Macdonald-Operetten Ernst Lubitschs in geschickter aber monotoner Weise geschah: Geschichten aus dem sorglosen Leben altmodischer Phantasiekönige und -prinzen. René Clair gelang es, Motive aus dem Volksleben der heutigen Großstadt in musikalische Form zu zwingen, und die Ufa-Operetten der Erich Pommer-Produktion hielten zwischen diesen beiden Stoffgebieten in geschickter, aber weniger kunstvoller Art die Mitte. Sind so für den Operettenfilm schon mancherlei Erfahrungen gesammelt, so steht der Opernfilm noch ganz in den Anfängen (Verfilmung von Smetanas „Verkaufter Braut“ durch Max Ophüls [DIE VERKAUFTE BRAUT, D 1932]).

Die Verfilmung alter Opern und Operetten unter Benutzung der für die Bühne komponierten Musik kann immer nur zu Verstümmelungen der Originale und zu Kompromißlösungen führen, da der Musikfilm eine viel stärkere

Betonung des Bildmäßigen verlangt, als für die Bühne möglich ist. Der Musikfilm muß wie jeder andre Film viel äußere Handlung und ein abwechslungsreiches Milieu bieten, und er *muß* auch für die eigentlichen Musiknummern soviel Bewegung und Handlung schaffen, daß das Bild nicht monoton wird. Weiter wird er in Zukunft noch mehr daran gehen müssen, die Bewegungen der Figuren von der Musik her auf einen tänzerischen Rhythmus zu bringen und schließlich auch Bildrhythmus und Bildschnitt der Musik unterzuordnen. Dialog und Geräusche müssen in ihrem musikalischen Charakter betont werden, so wie etwa zu Beginn von Mamoulians „Kiss me tonight“ [eigtl. LOVE ME TONIGHT / SCHÖNSTE, LIEBE MICH, USA 1932] die Geräusche der erwachenden Stadt sich zu einer musikalischen Sinfonie vereinigen. Schließlich wird man es auch mit der Nachahmung von Menschenstimmen und Geräuschen durch Musikinstrumente versuchen können (Saxofonstimmen der Festredner zu Beginn von Chaplins CITY LIGHTS [DIE LICHTER DER GROSSSTADT, USA 1931]), wenn der Film nur radikal genug jedem naturalistischen Stil entrückt ist.

Auch die vom Stummfilm her bekannte Begleitmusik kann in ihrer Verwendung sowohl für naturalistische wie für Musikfilme noch verfeinert werden, seit sie mechanisch aufgenommen wird und also viel genauer auf die Bilder abgestimmt werden kann. So hat man beispielsweise mit viel Glück versucht, den Bildschnitt und den Takt der Musik zur Deckung zu bringen. Die Begleitmusik der Zukunft dürfte weiter eine stärkere Verschmelzung der eigentlichen musikalischen Klänge mit Geräuscheffekten bringen, wobei der Komponist gelegentlich sogar Originalgeräusche (etwa Maschinengeräusche) durch geschickte Auswahl, Reihenfolge und Montage zu musikalischen Motiven verarbeiten wird. (Geräuschmelodien in Granowskys [DAS] LIED VOM LEBEN [D 1931]; Gleichklang von Marschliedern und Maschinenrhythmen in Wertows ENTHUSIASMUS [SIMFONIA DONBASSA, UdSSR 1930].)

Welche Rolle die Sprache im Tonfilm spielen darf und soll, darüber liegen heute bereits ziemlich sichere Erfahrungen vor, so daß man annehmen kann, daß die Zukunft hier nichts Grundsätzliches ändern wird. Zunächst versuchte man es sowohl mit theatermäßigen Filmen, in denen unaufhörlich gesprochen wurde (Duponts ATLANTIC [GB 1929]), wie auch mit anderen, sehr dialogarmen. Heute weiß man, daß führend auch im Tonfilm nach wie vor das Bild ist. Das hängt mit den psychologischen Unterschieden zwischen optischer und akustischer Sinneswahrnehmung zusammen: Das Auge liefert ein zeitlich wie räumlich lückenloses Abbild der Umgebung, während das Ohr immer nur einzelne, gelegentliche Äußerungen einzelner Gegenstände auffängt. Dieser natürlichen Dominanz des Optischen wird auch der Tonfilm immer Rechnung tragen. Mit einer „Geräuschkulisse“ zwar werden, der Natürlichkeit halber, große Teile

eines Tonfilms ausgestattet sein - eigentliche Gestaltungsfunktion aber wird das Geräusch immer nur als gelegentlich aufgesetztes Glanzlicht haben. Die eigentliche Aufgabe der Sprache wiederum erfüllt sich in den Höhepunkten der Auseinandersetzung zwischen Mensch und Mensch, wo zumeist größere Dialogkomplexe eingesetzt werden, während in verbindenden Zwischenszenen das Wort in den Hintergrund treten kann. Es gibt aber auch Filme, die ausschließlich auf bühnenmäßig gepflegten Dialog gestellt sind (MENSCHEN IM HOTEL [GRAND HOTEL, USA 1932, Edmund Golding]), und andre, in denen die Sprache eigentlich nur als Geräusch unter Geräuschen wirken soll, wie bei René Clair, der seine Volkstypenspieler den Dialog im Augenblick der Aufnahme frei improvisieren läßt. Hier liegen zugleich die beiden Pole für den im Tonfilm brauchbaren Sprechstil. Bühnenmäßig stilisierte, pathetische Sprache hat sich bisher im Film nicht bewährt. Andererseits ist aber auch das hemmungslose Alltagsgeplapper nur eine und zwar eine gefährliche Möglichkeit. Die Tonfilmsprache soll prägnant, charakteristisch, eigenartig und dabei trotzdem naturnah sein. Ungeeignet, sie zu schaffen, ist der Manuskriptautor des heute üblichen Schlagens, der seine Figuren so reden läßt, wie den Leihbibliotheksromanschriftstellern der Schnabel gewachsen ist - ungeeignet aber ist ebensowohl der „Dichter“, der unbekümmert seinen Dialog schreibt, ohne ein Gefühl für dessen Funktion innerhalb des optisch-akustischen Gesamtwerks zu haben. Der zukünftige Tonfilm wird einen Typ des Filmschriftstellers zu schaffen haben, der den sprachlichen Ausdruck beherrscht, zugleich aber filmisch zu denken weiß.

Die Sprache trägt auch nicht unwesentlich dazu bei, den Film auf ein höheres geistiges Niveau zu heben. Es ist ein offenes Geheimnis, daß bis heute die meisten Filmschaffenden nicht gerade zu einer kulturvollen Menschenschicht gehören, selbst wenn sie die neusten Bücher im Schrank und die teuersten Bilder an der Wand haben. Sprachkunst nun ist zwar nicht Wertvoller als Augenkunst, aber sie verlangt neben der eigentlichen Begabung eine gewisse geistige und intellektuelle Bildung, die dem Film nur nützen kann. Einen guten Anfang hierzu bildet die durch den Tonfilm verursachte Invasion der Bühnenschauspieler und -regisseure, die etwas von der geistigen Tradition des Theaters in die Ateliers bringen. Der Tonfilm der Zukunft wird von seinen Künstlern dasselbe menschliche und geistige Niveau verlangen müssen wie andre Künste auch. Mit der Sinnesbegabung allein ist es nicht getan. Charakteristisch für die jüngste Entwicklung des Tonfilms ist weiterhin die Zurückdrängung des kurzen Bildschnitts (nach russischer Manier) zugunsten langer Passagen, die meist erst durch reichliches Drehen und Fahren der Kamera möglich werden. Wechselnde Einstellungen, die man früher im Schnitt hart aneinandersetzte, werden jetzt durch reichliches Schwenken und Panoramieren ohne Schnitt verbunden, und

auch der einzelne Blickpunkt wird beharrlicher festgehalten. Es ist nicht leicht zu sagen, ob dieser Bildstil nur durch das Hinzukommen der Sprache herbeigeführt worden ist oder ob auch die Entwicklung des Stummfilms zu einer solchen ruhigeren Formgebung geführt hätte. Sicher ist, daß die Fixierung der Filmszene an längere, am gleichen Ort stattfindende Dialoge eine gewisse Fesselung der Bildbeweglichkeit erfordert, aber wahrscheinlich ist es auch schon innerhalb der Bilddarstellung die höhere, feinere Kunst, die Gegenstände der Wirklichkeit durch eine geschickte perspektivische Einstellung in die gewünschte Größen- und Lagebeziehung zueinander zu bringen und dabei also die Relationen des Naturraums unangetastet zu lassen als einfach Bilder der verschiedenen Gegenstände aneinander zu kleben. Daher wird, nachdem die erste Freude über das neue Kunstmittel der Montage (Russenfilm) verrauscht ist, der Tonfilm der Zukunft vermutlich eine ruhigere Montage längerer Schnittstücke bringen, wenschon die Ausdruckskraft des Schnitts nicht wieder vergessen werden wird.

Als letzten Gesichtspunkt für die Prognose der Tonfilmkunst nennen wir die Scheidung zwischen synchronem und asynchronem Film. Die Hauptbemühung der Tonfilmpraktiker gehörte von vornherein dem Synchron-Film, d.h. man setzte alles daran, Bild und Ton zeitlich so vollkommen gleichzuschalten, daß der Eindruck eines einzigen optischakustischen Vorganges entstand. Und dies sowohl bei der Originaltonaufnahme wie beim Nachsynchronisieren. Darüber darf man aber nicht vergessen, daß es sich beim Tonfilm im Grunde nicht um eine einzige Aufnahme sondern um zwei gänzlich voneinander getrennte Aufnahmeapparaturen handelt, deren Produkte nur künstlich aufeinander abgestimmt werden. Manche Filmtheoretiker vergaßen das nicht, verfielen aber dafür in den umgekehrten Fehler, indem sie die radikale Trennung von Bild und Ton propagierten und den synchronen Tonfilm als plumpen, unwürdigen Naturalismus ganz ablehnten oder zumindest als einen Filmstil zweiter Klasse behandelten. Nun kann aber gar keine Rede davon sein, daß der synchrone Ton immer nur eine überflüssige Wiederholung dessen bringen könne, was der Zuschauer schon aus dem Bild allein entnehme! Vielmehr zeigt die Praxis, daß Sprache, Musik und Geräusch, geschickt verwendet, die filmische Gestaltung erstaunlich bereichern, indem sie nicht etwa nur das Sinnbild pedantisch komplettieren sondern beispielsweise kontrapunktische Kontrastwirkungen zwischen Ton und Bild schaffen.

Solche Funktionentrennung von Ton und Bild innerhalb des realen Raumzusammenhangs zu schaffen ist wiederum – wie beim Bildschnitt – die höhere Kunst gegenüber dem bloßen Aneinanderkleben von Ton und Bildmotiven, wie es der Asynchron-Film mit sich bringt. Daher wird auch in Zukunft der Syn-

chron-Film eine beherrschende Rolle spielen. Daneben aber wird der Asynchron-Film noch sehr ausgebaut werden. Als einfaches Beispiel asynchroner Formgebung kann man die Begleitung von Filmbildern durch einen ebenfalls aufgenommenen Begleitvortrag eines unsichtbar bleibenden Sprechers ansehen; oder auch die Verwendung von Begleitmusik. Hier schafft die Einheit von Ton und Bild nicht mehr der Naturzusammenhang sondern nur noch der Zusammenhang des Sinnes oder der Stimmung. Auch hieraus entstehen neue, gute, noch nicht genügend ausgenutzte Formen. So hat man etwa versucht, die Bildhandlung des Spielfilms durch abstrakte Stimmen kommentieren zu lassen, die ähnlich wie der Chor der antiken Tragödie die Vorgänge erklären und begutachten. Zweckmäßig geschieht dies in musikalischer Form, so etwa in dem Ufa-Film DER SIEGER [D 1931/32, Hans Hinrich und Paul Martin] durch ein unsichtbares Männerquartett. Auch Traumstimmen und innere Stimmen hat man auf diese Weise dargestellt (Czinniers „Träumender Mund“ [DER TRÄUMENDE MUND, D/F 1932], Mamoulians STRASSEN DER GROSSSTADT [CITY STREETS, USA 1931], Duviviers POIL DE CAROTTE [F 1932]).

In allen diesen Fällen paßte sich der Ton der Bildhandlung an. Es wären aber auch Fälle möglich, in denen der logische Ablauf eines gesprochenen Vortrags Hauptsache ist und die ihn begleitenden Bildvorgänge bestimmt. Diese Möglichkeit, bis jetzt eigentlich nur für Werbefilme ausgenutzt, dürfte in Zukunft noch ausgebaut werden. Wenn beispielsweise in einem Werbefilm der Vortragende sagt: „Dies Waschmittel benutzen nicht nur deine und meine Frau sondern alle Hausfrauen der ganzen Welt“, so erscheint auf der Projektionswand nach dem Bild der waschenden Hausfrauen eine Weltkugel. Dies ist nur ein primitives Beispiel für eine Gestaltungsform, die das Schwergewicht des „Handlungs“-Ablaufs in den Tonpart verlegt und diesen durch die Bilder nur ergänzen läßt. Befriedigende Lösungen werden sich natürlich nur dann ergeben, wenn das Bild den Sinn des Gesprochenen nicht einfach optisch kopiert (zupal nicht mit abgebrauchten Allegorien) und wenn außerdem auch der Bildpart für sich statt eines chaotischen Hintereinanders eine gewisse Gestaltung aufweist.

Rudolf Arnheim

Ein Blick in die Ferne¹

Der Interessenkreis des Menschen geht über die Tragweite seiner Sinne hinaus. Unter den Erfindungen, die dazu dienen sollen, dies Mißverhältnis auszugleichen, ist das Fernsehen die neueste und vielleicht die bedeutendste. Wunderbar und zauberhaft erscheint der neue Apparat, und das Bedürfnis zu wissen, was es mit ihm auf sich habe, ist heute recht rege. Allerdings, sobald die Fernsehempfänger auf allen Geburtstagstischen und unter allen Weihnachtsbäumen gelegen haben, wird diese Neugier sich legen. Alle Dinge dieser Welt sind geheimnisvoll und unverständlich, aber der Wunsch, sie erklärt zu sehen, besteht nur, solange sie neu sind. Später fragen nur noch die Kinder und die Weisen: Warum? und: Wie? Nutzen wir den günstigen Augenblick aus!

Es soll hier zunächst versucht werden, das Grundproblem aufzuzeigen, zu dessen Lösung alle die in den nachfolgenden Aufsätzen beschriebenen Apparaturen erdacht worden sind. Worum ging es und geht es beim Fernsehen?

Auge und Ohr haben recht verschiedene Aufgaben und sind dementsprechend verschieden eingerichtet². Das Auge berichtet uns über Form, Farbe, Oberflächenbeschaffenheit und Bewegung der um uns im dreidimensionalen Raum befindlichen, körperlich ausgedehnten Dinge, indem es uns zeigt, wie diese sich gegen die auf sie fallenden Lichtstrahlen verhalten. Das Ohr hingegen sagt uns nichts über die Dinge selbst, sondern läßt uns nur eine bestimmte (Luftschwingungen erzeugende) Tätigkeit fühlen, die sie ausüben. Negativ ausgedrückt: Während unser Auge sich im allgemeinen wenig für Art, Ort und Zustand der Lichtquelle interessiert, als deren Auswirkung die Lichtstrahlen auf die Netzhaut fallen, will das Ohr die Schallwellen auf ihrem Wege zum Trommelfell so wenig wie möglich verändert und beeinflusst wissen, um eine recht unverfälschte Nachricht über die Schallquelle zu bekommen. Auch der Ton kommt aus einem räumlichen Ding, aber er berichtet nicht über dessen Gestalt. Das Auge dagegen muß, wenn es seiner Aufgabe gerecht werden will, mindestens eine zweidimensionale, also flächenhafte Abbildung bieten; denn die Pro-

1 Der hier erstmals nachgedruckte Text erschien ursprünglich in deutscher Sprache in *Intercine* (Rom), Februar 1935, 71-82 [Anm. der Red.].

2 Das Ende dieses Satzes und der Beginn des nächsten wurden von Rudolf Arnheim handschriftlich am Rande seines Druckexemplars korrigiert, da in *Intercine* ein Druckfehler aufgetreten ist [Anm. der Red.].

jektion eines räumlichen Gebildes in die Fläche ergibt zumeist noch ein, wenn schon einseitiges, beschränktes, so doch immerhin aufschlußreiches Bild, während die noch radikalere Reduktion auf eine Linie, sei sie nun räumlich oder zeitlich (d. h. stelle sie nun ein lineares Nebeneinander oder die in einem einzigen Punkt aufeinander folgenden Veränderungen dar) keine befriedigende Auskunft mehr brächte.

Da ein einzelnes Sinnesorgan nun mehrere Reize immer nur nacheinander, nicht nebeneinander registrieren kann, sehen wir unser Auge in der Tat aus einer Riesenzahl nebeneinander funktionierender Empfänger zusammengesetzt. Das Mosaikbild, das aus ihrer Zusammenarbeit entsteht, bildet die drei Dimensionen des Raums so gut wie möglich ab, während die außerdem noch zur Verfügung stehende Zeitdimension – der sukzessive Wechsel der Reize in jedem Einzelorgan – dazu dient, die Bewegungen und Veränderungen im Sehraum wiederzugeben.

Was hingegen das Hören anlangt, so werden alle Töne, die gleichzeitig in unserm Hörraum erklingen, nicht getrennt voneinander aufgenommen, sondern addieren sich zu einer einzigen, mehr oder weniger komplizierten Schwingung, die von einer einzigen Membrane, eben dem Trommelfell, aufgefangen werden kann. Diese Schwingung kann ebenso dem einfachen Ton einer Stimmgabel wie dem komplexen Lärm eines inmitten des Stimmengewirrs einer Volksmenge aufspielenden Musikorchesters entsprechen, und wenn unser Ohr ein so vielfältiges Gebilde wieder bis zu einem gewissen Grade auseinandeanalysiert, so jedenfalls nicht, indem es die einzelnen Schallquellen räumlich voneinander trennt: das nützt noch nicht viel – und ist daher nicht unerlässlich. Es kommt dem Ohr weniger darauf an, jedem Ding im Raum seinen Platz anzuweisen, als auf eine Sortierung der einzelnen Klänge. Auch im Ohr existiert ein Feld von Einzelempfängern. Sie sind auf dem von dem italienischen Arzt Alfonso Corti entdeckten Spiralorgan im Labyrinth angebracht „*allem Anschein nach ein musikalisches Instrument*“, wie Tyndall schreibt, „*dessen Saiten so gespannt sind, daß sie Schwingungen verschiedener Perioden annehmen und auf die das Organ durchlaufenden Nervenfasern übertragen können. Innerhalb des menschlichen Gehöres hat also diese Harfe von 3000 Saiten ohne unser Wissen und Zutun seit Jahrtausenden bestanden...*“. Jede dieser Saiten ist auf eine bestimmte Tonhöhe abgestimmt, entspricht aber keineswegs einem bestimmten Raumpunkt der Außenwelt.

Zwar sagt uns das Ohr sehr häufig auch etwas über den Raum, aus dem die Schälle kommen, und über die Richtung, in der die Schallquelle zu suchen ist, aber wir alle wissen aus Erfahrung, daß diese Angaben ganz gut entbehrlich sind. Grammophon und Rundfunk geben sehr oft absichtlich keinerlei Raumresonanz und reproduzieren niemals die Richtung, sondern nur den Abstand der Schall-

quelle vom Auffangorgan (Mikrofon). In dem Raum, aus dem diese Klänge zu uns dringen, gibt es weder rechts noch links, weder vorn noch hinten, sondern nur nah und fern, und doch erhält unser Ohr einen recht befriedigenden und vollständigen Eindruck. Und selbst wenn wir Raumrichtungen hören, geschieht dies keineswegs mittels einer Hör-Landkarte, in der – wie im Falle des Sehens – jedem Ding sein Platz angewiesen wäre, sondern vielmehr so, daß jedem einzelnen Klang für sich Raumqualitäten anzuhören sind (Qualitäten, die einerseits darauf beruhen, daß der Klang auf seinem Wege Beeinträchtigungen erleidet – ein der Luftperspektive ähnliches Phänomen also –, oder mittels einer „Zeitparallaxe“ zwischen beiden Ohren ermittelt werden, indem ein von der Seite fallender Schall beim einen Ohr früher anlangt als beim andern).

Verzichten wir auf das Richtungshören – und wir haben gesagt, daß daraus kein großer Verlust entsteht –, so genügen unserm Ohr drei Angaben: der Vokalcharakter, der den Klangunterschied zwischen Flöte, Klingel, Hundegebell und Gesang bestimmt, drückt sich in der Form der Schwingungskurve aus; über die Tonstärke berichtet die Amplitude der Kurve, bzw. die Weite des Trommelfellausschlages und über die Tonhöhe die Anzahl der Schwingungen pro Sekunde. Mittels dieser drei Ausdrucksfaktoren werden außerdem auch die obenerwähnten abstandsanzeigenden, „perspektivischen“ Qualitäten wiedergegeben, und da die verschiedenen Tonhöhen durch nebeneinanderliegende Organe auseinandergehalten werden, läßt sich alles, was die Klangsituation in einem bestimmten Augenblick charakterisiert, im zeitlichen Nacheinander festhalten. (Daß auch die Tonhöhe Vorgangs- d. h. Sukzessiv-Charakter hat, will einem nicht gleich in den Kopf. Und doch ist es so, wie beispielsweise aus der Tatsache hervorgeht, daß ein Ton tiefer wird, wenn wir vor ihm weglaufen: Doppler-Effekt.)

Da alle gleichzeitig ertönenden Klänge zu einer einzigen Schwingung zusammenschmelzen, die erst im Ohr wieder auseinanderanalysiert wird, genügt für den Tontransport ein einziges Übertragungsorgan. Dieser Schwingung entspricht auf optischem Gebiet jedoch erst einer der unendlich vielen Punktreize, aus denen das Sehbild entsteht. Was einen einzigen Punkt an Reizen trifft, läßt sich auch auf optischem Gebiet im zeitlichen Nacheinander charakterisieren: die Farbe, die „optische Tonhöhe“, entspricht der Schwingungszahl pro Sekunde; Die Helligkeit, die „optische Lautstärke“, wird durch die Amplitude der Schwingung bestimmt; und das, was im Sehraum an Bewegungen und Veränderungen vor sich geht, führt zu einer entsprechenden sukzessiven Veränderung der Farb- und Helligkeitswerte in den einzelnen Sehpunkten.

Das auf der Netzhaut versammelte Feld von Einzelaugen – das im Menschenauge von einer großen, gemeinsamen Linse bedient wird, während im Insekten-

auge eine große Zahl vollständiger Einzelaugen mit je einer eigenen Linse nebeneinander angeordnet sind – bildet also mittels zweier Dimensionen den dreidimensionalen Raum und mittels der Zeitdimension die Zeitkomponente der Wirklichkeitsvorgänge ab.

Diese Verhältnisse sind grundlegend für unsere modernen Methoden, Ton und Bild durch den Raum zu senden. Wir wissen, daß der Transport der Licht- und Schallwellen selbst kein befriedigendes Resultat ergibt, auch wenn die Wegstrecke ziemlich gering ist, und dieses sogar dann, wenn wir Auge und Ohr durch Vorsatzapparaturen tüchtiger machen. Im Falle des Sehens vor allem führt die Abhängigkeit der Größe des Netzhautbildes vom Sehwinkel dazu, daß schon bei kleinem Abstand die Dinge bis zur Unkenntlichkeit zusammenschrumpfen. Daher kam es zu einem entscheidenden Fortschritt erst, als die Möglichkeit gefunden wurde, genaue Beziehungen zwischen Klang, Licht und elektrischem Strom herzustellen; denn der elektrische Strom pflanzt sich, durch den Draht oder durch den freien Raum, fort, ohne dabei wesentliche Veränderungen zu erleiden, er schmiegt sich der Erdkrümmung an und hat eine Geschwindigkeit, die praktisch unendlich groß ist, so daß wir zu einer Gleichzeitigkeit zwischen gesendetem und aufgefangenem Phänomen, d.h. zur Überwindung von Raum und Zeit gelangen.

Der Tontransport beruht, dem Grundprinzip nach, darauf, daß die von den Tonwellen verursachten Schwingungen der Mikrofon-Membrane in Energieschwankungen eines elektrischen Stroms umgewandelt werden können, der, nach seinem Flug durch den Raum, der Empfänger-Membrane (im Telefon oder Lautsprecher) mittels eines Elektro-Magneten die gleichen, tonerzeugenden Schwingungen aufprägt. Der Lichttransport beruht auf der 1871 von Maxwell aufgestellten und in den darauffolgenden Jahren von Heinrich Hertz experimentell nachgeprüften Theorie von der Verwandtschaft zwischen Licht und Elektrizität: das Licht ist ein elektromagnetischer Schwingungsvorgang. Mit Hilfe der fotoelektrischen Zeile, die sozusagen das optische Mikrofon darstellt, wird ein elektrischer Strom im Rhythmus der Lichtwellen, die auf sie fallen, „moduliert“, und am Empfangsort wiederum macht die elektrische Glühlampe, bzw. der lumineszenzerregende Elektronenstrahl aus Elektrizität wieder Licht.

Wenn es uns heute noch seltsam klingt, daß man Bilder telefonisch übermittelt; daß man mittels der Radiowellen sieht, so nur deshalb, weil wir uns nicht klar machen, daß das Erstgeburtsrecht der Töne auf elektrische Übermittlung nur zufällig und daß diese ein ebenso großes Wunder ist wie der elektrische Bildertransport.

Dem elektrischen Strom lassen sich Schwingungen von beliebiger Kurve, Frequenz und Amplitude aufprägen. Er reproduziert also alle wesentlichen Eigen-

schaften der zu übermittelnden Phänomene. Beim Fernsehen besteht nun jedoch die besondere Schwierigkeit darin, daß gleichzeitig unendlich viele Einzelpunkte übertragen werden müssen. Man bedenke, daß im menschlichen Auge etwa 130 Millionen lichtempfindliche Stäbchen und 7 Millionen farbenempfindliche Zäpfchen tätig sind. Soll man für eine einzige Bildübertragung Millionen von Telefondrähten, Millionen von gleichzeitig auf verschiedenen Wellen tätigen Rundfunksendern einsetzen? Glücklicherweise bedarf unser Auge einer gewissen, allerdings sehr kleinen Zeit, um sich vom einen Reiz auf den nächsten umzustellen. Präsentieren sich die einzelnen Bildpunkte nicht genau gleichzeitig sondern nacheinander, aber doch so schnell, daß sie innerhalb eines Sekundenbruchteils alle nebeneinander aufgetaucht sind, so ist unser Auge zufrieden und getäuscht und konstatiert Gleichzeitigkeit, d. h. ein Flächenbild. Die Lösung des Fernsehproblems liegt also darin, daß der einzige im zu übertragenden Objekt enthaltene Simultanfaktor in einen Sukzessivfaktor umgewandelt und auf diese Weise dem *linearen* elektrischen Transportmittel eines einzigen Drahtes, eines einzigen Rundfunksenders zugänglich gemacht worden ist.

Geschwindigkeit in der Übertragung der einzelnen Bildpunkte ist noch aus einem andern Grunde notwendig. Die Dinge im Sehfeld bewegen sich im allgemeinen so schnell, daß – wie wir vom Film her wissen – 16 bis 24 Bilder pro Sekunde notwendig sind, damit die Bewegung in genügend vielen Teilphasen abgebildet wird und also nicht ruckhaft erscheint. Bestände die Welt aus einem Tisch mit einem Dutzend Schnecken darauf, so kämen wir auch mit einer geringeren Bildfrequenz aus, und gäbe es gar nur Pflanzen, so genügte auch das Zeitrassersystem gelegentlicher Momentaufnahmen. Aber es gibt nun einmal auch Menschen, Wagen und Wind.

In den nachfolgenden Aufsätzen³ wird näher erklärt, wie es heute mittels des Kathodenstrahls gelingt, das Bildfeld innerhalb einer Sekunde vierundzwanzigmal Punkt für Punkt abzutasten. Der Kathodenstrahl ist ein unvorstellbar empfindlicher Zeiger, der sich nicht nur, gelenkt von den Abstoßungs- und Anziehungskräften zweier Polpaare, in der gewünschten Geschwindigkeit über die Bildfläche bewegt, sondern auch gleichzeitig seine Intensität so geschwind wechselt, wie es nötig ist, um auf dem Leuchtschirm im Empfangsapparat jedem Punkt die ihm gebührende Helligkeit oder Dunkelheit zu verschaffen.

Von zweierlei Art, so wissen wir bereits, werden die Darbietungen der Fernsehapparate sein. Wir werden sehen können, was in der Ferne vorgeht, so wie uns der Rundfunk heute hören läßt, was in der Sendekabine, im Opernhaus, auf

3 Arnheim verweist hier auf Aufsätze anderer Autoren in *Intercine* [Anm. der Red.].

der Straße, in einer politischen Versammlung geschieht. Und wir werden Bilder, Filme, konservierte Wirklichkeit, konservierte Kunstdarbietung aus der Ferne betrachten können, so wie uns der Rundfunk Schallplatten sendet.

Es ist noch nicht abzusehen, ob das Fernsehen für den Film andere Folgen haben wird als eine bloße Umorganisation der Methoden, ihn zu betrachten, d.h. die Ersetzung der Projektion im Vorführungssaal durch den Empfang im eignen Heim – eine Veränderung, die sozialer und wirtschaftlicher, nicht aber künstlerischer Art wäre. Die bloße Verkleinerung des Projektionsbildes, das von der Riesenleinwand verschwände und sich auf eine Fläche von wenigen Quadratdezimetern Ausdehnung zusammenzöge, wie sie ihm die Frontwand der Kathodenröhre im Empfänger bietet, ist nicht von Bedeutung; erstens weil in der Kunst ein kleines Ding ebensoviel vermag wie ein großes, zweitens weil dem kleineren Bilde ein viel näherstzender Zuschauer entspricht, und drittens, weil prinzipiell wohl auch kein Hindernis besteht, die im Empfänger anliegenden Bilder in beliebiger Größe auf einen Schirm zu projizieren.

Zu untersuchen dagegen ist, ob das Fernsehen nicht die Herstellung von Filmen überhaupt unterbinden wird. Die künstlerische Rechtfertigung für die Existenz des Films besteht darin, daß die Art und Auswahl der fotografischen Aufnahmen, das Zusammenfügen von an verschiedenen Orten, zu verschiedenen Zeiten, nach besonderer Vorbereitung und mit besonderen Mitteln aufgenommenen Szenen zu Gebilden führen kann, die sich vom unmittelbaren Betrachten der Wirklichkeit darin unterscheiden, daß sie dies Wirkliche gestalten, konzentrieren, deuten, kurz: künstlerisch darstellen. Ist aus diesen Gründen der Aufzeichnungsprozeß Film künstlerisch gerechtfertigt, so wird uns der normale Filmhersteller, wenn wir ihn fragen, warum er Filme mache, eine ganz andere Antwort geben. Er wird vom Film nicht als von einem Gestaltungs- sondern als von einem Vervielfältigungsmittel sprechen, das es ermöglicht, unterhaltende Geschichten, wie sie die Menschen des Abends anzusehen und anzuhören lieben, den Bewohnern der ganzen Erde nacheinander oder gleichzeitig vorzuführen, auch wenn die Schauspieler nur ein einzigesmal spielen und also die Vorstellung nur ein einzigesmal bezahlt zu werden braucht. Gestattet aber ein neues technisches Mittel, die Vorführung im Augenblick ihres Entstehens allen Menschen der Welt zugleich und unmittelbar zu bieten, wird dann nicht der Aufzeichnungsapparat überflüssig und das drahtlose Massentheater die gegebene Darbietungsform? Selbst wenn man, wie es heute mit den Rundfunksendungen der Fall ist, die Aufführung für die verschiedenen Sendezentralen einige Male wiederholen müßte, würde die Filmproduktion in ihrer heutigen Form mit dem billigen, bequemen Rundfunktheater konkurrieren können? Daß ein

Unterschied zwischen Filmvorführung und Theatervorführung besteht, wird den Unternehmer wenig bekümmern, solange sein Publikum nicht danach fragt.

Daß das Publikum an dem Film als künstlerischer Ausdrucksform insofern hänge, als es den Reizen der Montage, der Einstellung, der Fahraufnahme zugestanden sei, wird auch ein Optimist nicht behaupten. Und die Kunstfreunde unter den Kinobesuchern werden vielleicht sagen, auch sie schrecke das Fernsehen nicht, denn der Film sei sowieso nicht mehr zu retten. Das gesprochene Wort habe den Bildvorgang im Film unter das Joch eines nichtoptischen Elements gebracht und damit der Bewegung und Veränderung im Bilde ihren Ausdruckswert genommen. Infolge dieser Vernichtung der Bildsprache hätten auch die Einstellung und die Montage ihren Sinn verloren. Die Schwarzweißwerte des Bildes, ein verhältnismäßig einfach zu handhabendes und vom Tonfilm ziemlich unversehrt gelassenes Gestaltungsmittel, sei wegen des Farbfilms zu sicherem und baldigem Untergang bestimmt; denn die künstlerische Verwendung der Farbe im fotografischen Bilde sei eine unendlich schwere, vielleicht unlösbare Aufgabe, und so werde der Farbfilm in der Praxis den letzten Rest von bewußter Bildgestaltung vernichten. Vom stereoskopischen und vom Großformatfilm garnicht zu reden. Der Unterschied zwischen Film und Theater falle also praktisch sowieso immer mehr fort, und das Fernsehen könne deshalb eine unerfreuliche Agonie mit einem Gnadenstoß beenden.

Hier ist nun allerdings nicht zu vergessen, daß der Film zwei Eigenschaften hat, die das Publikum an ihm besonders liebt, die auch künstlerisch wichtig sind und die das Theater kaum zu ersetzen vermag. Im Film ist der „Szenenwechsel“ sehr erleichtert: die Handlung springt ohne Mühe von Raum zu Raum, über Jahre, Länder, Meere hinweg und wird dadurch abwechslungsreicher; und weiterhin steht dem Film als Staffage die ganze Welt offen: In achtzig Minuten reist der Zuschauer mit Douglas Fairbanks um die Erde und sieht nicht gemalte Kulissen, sondern die Wirklichkeit selbst. Der Film als Schilderer kommt dem Schautrieb der Massen entgegen, und auch der Kunstfreund schätzt dies episch-naturalistische Element besonders. Nun wissen wir allerdings, daß sich die Filmproduktion in den letzten Jahren immer mehr von der Außenaufnahme freigemacht und danach gestrebt hat, mit Hilfe von Trickverfahren die Wirklichkeit ins Atelier zu ziehen – eine Tendenz zum Theaterhaften, zweifellos. Andererseits hat die sich daraus ergebende Verkümmern und Unnatur zu einer Gegenbewegung geführt, die nach dem Dokumentarischen strebt und damit viel Beifall findet. Es könnte also sein, daß man auch für die Fernsehdarbietung die Filmtechnik beibehielte, um diese schöne Abbildungs- und Schilderkunst nicht zu verlieren. Aber auch das wäre, aus den obenangeführten Gründen, nicht mehr Film im eigentlichen Sinne des Wortes. Es wäre ein um die

bühnenbildnerischen Künste des Films – um seine „echten“ Szenerien und seine Zauberdrehbühne – bereichertes Theater, ähnlich den pseudokinematografischen Produkten, die wir heute in den Kinos sehen.

Mit dem Hinweis auf den dokumentarischen Charakter des Films haben wir zugleich seinen Wert als Informations- und Lehrmittel berührt. Dieser Vorzug wird durch die technischen Vervollkommnungen, deren katastrophale Wirkung auf die Filmkunst wir oben andeuteten, nicht nur nicht zerstört, sondern sogar ganz besonders gesteigert. Es ist selbstverständlich, daß vom Standpunkt des Dokumentarischen aus ein tönender, farbiger, plastischer Film besser ist als ein stummer, schwarzweißer, flächenhafter, und die Wirkung dieses Anschauungsmittels wird umso faszinierender, wenn sie in Verbindung mit dem Fernsehapparat dazu führt, daß wir nicht nur Aufgezeichnetes, Aufbewahrtes sehen und hören, sondern ferne Vorgänge im Augenblicke ihres Geschehens unmittelbar miterleben. Mit dem Fernsehen wird die dokumentarische Fähigkeit des Rundfunks ins Ungeheure gesteigert. Die reine Hörwelt ist, wie die Rundfunkhörer wissen, arm an dokumentarischen Qualitäten.

Die Vorzüge des Hörens liegen in der Übermittlung von Sprache und Musik, von Geistesprodukten also, viel weniger aber im Auffangen von Wirklichkeitselementen. Ohne die Vermittlung eines Sprechers – des schildernden Wortes also – bleibt das Abbild eines Geschehens, das uns der Rundfunk „überträgt“, dürftig bis zur Unverständlichkeit. Und wenn aus dem Geräusch taktmäßig marschierender Füße, aus Fetzen von Blasmusik, Volksgemurmel und Stimmengeschrei in uns das Bild einer riesigen Menschenmenge entsteht, die mit Tausenden von Fackeln festlich durch die dunklen Straßen einer Großstadt zieht, und wir alldies so unmittelbar mitfühlen, als wären wir selbst dabei, dann zeugt das mehr für unsere Phantasie als für die Reichhaltigkeit des Hörbildes, das durch den Lautsprecher zu uns gedrungen ist. Unser Ohr ist vor allem ein Werkzeug des Verstandes, des Gehirns, Empfänger des schon Geformten. Sehen aber ist Anschauung, Erfahrung, Sammeln von sinnlichem Rohmaterial.

Mit dem Fernsehen wird der Rundfunk dokumentarisch. Erst wenn er auch dem Auge dient, erfüllt er seine – nicht seine einzige und vielleicht auch nicht seine wichtigste – Aufgabe: uns anschaulich miterleben zu lassen, was in der großen Welt um uns herum vorgeht. Wir sehen das auf dem Hauptplatz der Nachbarstadt zur Versammlung herbeigeströmte Volk, sehen den Regierungschef des Nachbarstaates sprechen, wir sehen die Boxer jenseits des Meeres um die Weltmeisterschaft kämpfen, sehen die englischen Tanzmusiker, die italienische Koloratursängerin, den deutschen Professor, sehen die rauchenden Trümmer zerstörter Eisenbahnwagen, die Maskenzüge des Karnevals, sehen aus dem Flugzeug zwischen Wolken die Schneeberge der Alpen, sehen die Fische durch

das Fenster des Unterseebootes, die Maschinen der Autofabrik, das Expeditionsschiff im Kampf gegen das Polareis. Wir sehen die Sonne über dem Vesuv und in der nächsten Sekunde die Lichtreklamen im nächtlichen New York. Der Umweg über das beschreibende Wort, die Schranke der fremden Sprache verschwinden: Die große Welt selbst kommt in unser Zimmer. So erweist sich das Fernsehen als ein Verwandter von Auto und Flugzeug, als ein Verkehrsmittel des Geistes. Es ist ein bloßes Übertragungsmittel, enthält nicht wie der Film und der bildlose Rundfunk Elemente zu einer neuartigen, künstlerischen Gestaltung der Wirklichkeit. Aber wie die Verkehrsmaschinen, die uns das vorige Jahrhundert beschert hat, verändert es unser Verhältnis zur Wirklichkeit selbst, lehrt uns, sie besser kennen, läßt uns die Vielfältigkeit dessen fühlen, was in einem einzigen Augenblick nebeneinander geschieht, indem es dem Zugleichexistierenden zum erstenmal in der Geschichte der menschlichen Weltanschauung den Charakter des Nacheinander nimmt, den es infolge der Langsamkeit unseres Körpers und der Kurzsichtigkeit unserer Augen bisher hatte. Wir erleben und fühlen, was wir bisher nur wußten. Wir erkennen den Punkt, an dem wir stehen, als nur einen unter vielen, werden bescheidener, weniger egozentrisch. Freilich, der Fernsehapparat allein genügt dazu nicht. Er bietet das Material zur Erweiterung unserer Erfahrungen, ja zu einem neuen Weltbild, aber es liegt bei uns, dies Material auch zu nutzen. Das Fernsehen bedeutet einen neuen ungeheuren Sieg unserer Sinne über Raum und Zeit, bereichert unsere Sinnenwelt aufs Außerordentlichste. Damit ist er aber zugleich ein neues Instrument jenes Anschauungskultes, der - entstanden aus der stolzen Freude an den Erfindungen der Fotografie, des Grammofons, des Films, des Rundfunks - für die geistige Haltung der Gegenwart so charakteristisch ist. Man rühmt den erzieherischen Wert von Anschauung und Erfahrung, von Reisen und Bildern, führt die Fotografie und den Film als Lehrmittel ein, und all dies sicherlich mit Recht. Es braucht in der Hauszeitschrift eines dem Lehrfilm gewidmeten Instituts⁴ auf den Wert der Anschauung nicht hingewiesen zu werden. Wir können schon kaum noch ermessen, wieviel konkreter, umfassender, unmittelbarer und bis zu einem gewissen Grade richtiger das Weltbild des modernen Menschen ist als das seiner Vorfahren. Und doch, vergessen wir nicht, daß der Förderung der Anschauung eine Zurückdrängung des Gesprochenen und Geschriebenen und damit des Denkens entspricht. Je komfortabler unsere Anschauungsmittel werden, umso mehr befestigt sich die gefährliche Illusion, daß Sehen schon Erkennen sei. Das

4 Die Zeitschrift *Intercine* wurde herausgegeben vom Internationalen Institut für Lehrfilmwesen des Völkerbundes. An diesem Institut arbeitete Rudolf Arnheim nach seiner Emigration aus Deutschland in den Jahren 1933 bis 1938 [Anm. der Red.].

Fernsehen ist eine neue, ernste Prüfung des menschlichen Geistes: Gelingt es ihm, das neue Mittel zu durchdringen, es zu seinem Werkzeug zu machen, so wird er bedeutende Bereicherung erfahren. Aber es kann ihn auch einwiegen, außer Kurs setzen. Vergessen wir nicht, daß die Unmöglichkeit, die Anschauung zu transportieren und dem Nebenmenschen zu vermitteln, und der daraus entstandene Zwang zur Mitteilung, zur Sprachbildung, das Haupterziehungsmittel des menschlichen Geistes gewesen ist. Denn, wer beschreiben will, muß aus dem Besonderen das Allgemeine ziehen, Begriffe bilden, vergleichen, muß denken. Wo aber bloß mit dem Finger gezeigt zu werden braucht, da verstummt der Mund, da hält die schreibende, zeichnende Hand ein, da verkümmert der Geist.

Anschauung ist lehrreich nur für den, der sie zu benutzen weiß. Ein guter Lehrfilm beispielsweise ist kein bloßes Ersatzmittel für die unmittelbare Betrachtung, sondern er bietet das Material bereits gesichtet, gedeutet. Der Rohstoff ist bereits durch die Mühle des Geistes gegangen und nur deshalb verdaulich. Das mechanische Abbild der Wirklichkeit jedoch bedarf zumindest des Kommentars, wenn es nicht nur dem Denkgeschulten, sondern auch dem Durchschnittsmenschen nützen soll. Und mechanisches Abbild werden die „Fernseh-Reportagen“ ja sein. Wer denken, schließen, erkennen kann, wird aus ihnen viel Anregung schöpfen. Wer es aber nicht kann, den wird die Fernsehöhre mit Beschlag belegen, ohne ihn zu fördern. Der Überfluß des Beschaubaren wird ihn verwirren, vorausgesetzt, daß er – stolz auf soviel Anschaulichkeit und des Begreifens und Verarbeitens schon allzusehr entwöhnt – der Verwirrung überhaupt noch fähig ist. Ach, es steht zu befürchten, daß er vielmehr zufrieden sein wird, zufrieden wie jene zähen, alten englischen Fräuleins, wenn sie, nach ausführlicher Reise um die Welt, den Bahnhof ihrer Heimatstadt genau so verlassen, wie sie ihn betreten haben.

Die Sinne sind nur dann nützlich, wenn man sie nicht überschätzt. Man vergesse auch nicht, daß die Kultur das Leben unanschaulicher gemacht hat. Unsere heutige Welt ist ein schlechter Schauspieler: Sie zeigt zwar ihre bunte Oberfläche, aber das, was ihr eigentliches Wesen ausmacht, zeigt sie unmittelbar weder den Augen noch den Ohren. Wenn wir von den heutigen Filmwochenschauen so wenig haben, so liegt das nicht nur an der Auswahl der Bilder und nicht nur an uns. Das Wesen der heutigen Weltlage, der Weltkrise, einer modernen Staatsform liegt in ihren sinnlichen Auswirkungen nicht so unmittelbar beschlossen wie der Charakter eines Menschen in seinem Gesicht. Was nützt die Betrachtung der Symptome, wenn man kein Arzt ist? Wer unsere Gegenwart begreifen will, rede mit dem Volke, rede mit den Industriellen, lese die Memoiren der Diplomaten. Und wenn der Fernsehapparat uns die Welt nicht nur zeigen, sondern auch begreiflich machen will, so gebe er uns außer Bild, Klang und

Geräusch auch die Stimme des unsichtbaren Erklärers – das Wort, das, wenn es nur will, vom Allgemeinen spricht, wenn wir das Besondere im Bilde sehen, und von den Ursachen, wenn wir die Wirkungen betrachten!

Das Fernsehen ist ein Verbreitungsmittel. Es hat gesellschaftliche Auswirkungen, indem es das Schauobjekt vom Ort seines Entstehens unabhängig und also das Zusammenströmen der Beschauer vor dem „Original“ überflüssig macht, und wirtschaftliche Auswirkungen, indem es andere Verbreitungsmittel ersetzt.

Daß das Fernsehen eine Konkurrenz für Kino und Theater bedeuten wird, steht außer Zweifel. Wir wissen vom Rundfunk, daß er zwar einerseits das Interesse an der Musik belebt und so eine gewisse Anregung zum Besuch von Konzerten und zum Ankauf von Schallplatten bietet, andererseits aber Konzert und Grammophon ersetzt und also schädigt. Es ist auch nicht zu übersehen, daß das vom Radio bewirkte quantitative und qualitative Überangebot an Musik den Reiz und Wert der Musik stark geschwächt hat. Theater, Oper, Operette, Film und Sportveranstaltungen werden die Konkurrenz des Rundfunks erst wirklich zu spüren bekommen, sobald der Hörer sehend wird. Der Rundfunk wird sich die Übertragung von Filmen, Theateraufführungen, Opern und Pferderennen genauso wenig nehmen lassen, wie er sich bisher durch den Protest der Musiker und Theaterdirektoren vom Konzertieren und vom Hörspiel hat abhalten lassen.

Der Rundfunkabonnent hat davon Vorteile und Nachteile. Er kommt bequemer und billiger zu Vergnügen, Erbauung und Belehrung, aber er hat wahrscheinlich eine beschränktere Auswahl, und was ihm geboten wird, ist seinen besonderen Bedürfnissen weniger angepaßt. Der Unterschied zwischen Film und Theater besteht, wie der zwischen Saalkonzert und Rundfunkkonzert, schon heute darin, daß an die Stelle einer auf Geschmack, Kulturniveau, geistige, ethnisch-geografische Eigenart abgestimmten Sonderdarbietung ein von allgemeineren Bedürfnissen bestimmtes Normalprodukt tritt, das, um allen gerecht werden zu können, von jedem Opfer verlangt.

Die Monopolisierung des geistigen Lebens, auf die der Rundfunk deutlich hinstrebt, führt aber nicht nur zur Standardisierung im negativen Sinne des Wortes, sondern fördert zugleich jene Vereinheitlichung der Volkskultur, die sich jede wirklich moderne Staatsführung heute angelegen sein läßt. Dazu ist allerdings nötig, daß sich die allen gebotene Geistesnahrung nicht mit Rücksicht auf einen ordinären Majoritätsgeschmack proletarisieren, wie es mit dem Film geschehen ist. In dieser Beziehung wird das Fernsehen zu einem interessanten Aufeinanderprall feindlicher Kräfte führen. Es ist ja bekannt, daß der Film, obwohl ein soziales Problem von ungeheurer Bedeutung, bisher dem Einfluß des Staates fast nur in negativem Sinne unterliegt. Der Film hat sich aus einem

bedeutungslosen Privatunternehmen Einzelner so allmählich zu einem wichtigen Element des öffentlichen Lebens entwickelt, daß der Staat nicht die richtige Gelegenheit gefunden hat, seine Hand auf ihn zu legen. Die Filmproduktion, von tüchtigen Unternehmern niedrigsten Geschmacks- und Bildungsniveaus geleitet und von Künstlern geschaffen, die in ihrer Mehrzahl besser sehen als fühlen und denken können, hat bis in die Spitzenproduktion hinauf einen Duft von Halbwelt, Salonleidenschaft und Barphilosophie nie verloren. Der Rundfunk hingegen gab sich dem andersartigen Charakter seiner Technik entsprechend - vom Tage seiner Geburt ab so offensichtlich als ein die gesamte Volksgemeinschaft betreffendes Monopolinstrument zu erkennen, daß er in den meisten Ländern sogleich unter den unmittelbaren Einfluß des Staates kam. Deshalb und weil keine Konkurrenz, die das Publikum mit vulgärerer Effekten fortlocken könnte, existierte, formte sich das Rundfunkprogramm von vornherein unter Gesichtspunkten der Qualität und der Volkserziehung. Das wirkte sich in der Praxis sehr häufig nicht genügend aus, aber dennoch zeigt ein flüchtiger Vergleich zwischen Kino- und Rundfunkprogramm sofort den Niveauunterschied (in vielen Ländern zumindest), und in jedem Fall war der Grund-Geist ein anderer: kam die für beide Gebiete charakteristische Mischung von Wert und Unwert beim Film so zustande, daß man innerhalb einer ganz auf den Massengeschmack abgestimmten Industrie gelegentlich Zugeständnisse an die „highbrows“ machte, so entstand im Rundfunk umgekehrt der „Bunte Abend“ als Konzession an ein gegen Sinfonien und bildende Vorträge sturmlaufendes Hörerpublikum. Der Rundfunk, Reich des Ohres und nicht des Auges, Reich des Wortes, der Dichtung, der Lehre, der Musik, war von vornherein ein Betätigungsfeld der Lehrer, der Erzieher, der Literaten; und er war, als staatliches Institut, von Beamten häufig von Bürokraten und nicht von Kaufleuten geleitet. Kommt es nun durch das Fernsehen zu einer Vermählung von Funk und Film, so werden Familienszenen unvermeidlich sein: denn nun stößt der Erkenntnistrieb auf den Schautrieb, das Wort auf das Bild, die Kunst auf die Unterhaltung, der Erzieher auf den Provinzmimen, der Beamte auf den Produktionsleiter. Der Ausgang des Kampfes ist ungewiß, aber unvermeidlich und fällig war er sowieso, und lehrreich wird er auch sein.

Innerhalb unseres flüchtigen Gesamtüberblicks darf ein kurzer Hinweis auf das gemeinschaftsfeindliche Element, das im Wesen des Rundfunks liegt, nicht fehlen. Wir haben zwar bereits gesagt, daß das Einheitsprogramm des Rundfunks einer Vereinheitlichung der Volkskultur dienen kann, wir wissen auch, daß er einen lebendigen Kulturaustausch zwischen Volk und Volk fördert, und haben in den letzten Jahren schöne Beispiele dafür gesehen, daß er durch Übertragung von Regierungserklärungen, Parlamentsitzungen, Feiern, Gerichtsver-

handlungen den Staatsbürger dahin brachte, die Schicksale von Staat und Volk viel unmittelbarer mitzerleben. Das komplizierte Kanalisationssystem, durch dessen Röhren der Fluß des öffentlichen Lebens aus der Zentrale allmählich in die Stuben der Einzelnen sickerte, ist bis zu einem gewissen Grade ersetzt durch die „drahtlose Gegenwart“ Aller bei den Staatsgeschäften. Erst kürzlich geschah es in Deutschland, daß der Regierungschef den Bericht über ein äußerst wichtiges politisches Ereignis – die Volksabstimmung im Saargebiet – nicht zuerst und allein, sondern zugleich mit dem Gesamtvolk durch den Rundfunk erfuhr, worauf er dann anschließend sofort zu allen sprach.

Zugleich und gemeinsam ist aber noch zweierlei. Wenn der Rundfunk in die Formen des staatsbürgerlichen Lebens etwas anheimelnd Familienhaftes bringt, so enthebt er andererseits den Einzelnen des Zwanges, mit seinen Mitmenschen zusammenzukommen, mit ihnen zusammen zu feiern, zu trauern, zu lernen, zu genießen, zu loben und zu tadeln. Gewiß kann im Konzertsaal und Theater heutigen Typs von einem eigentlichen Gemeinschaftserlebnis nur in seltenen Fällen die Rede sein. Man sitzt nebeneinander, jeder hört und sieht für sich allein, wird durch die Anwesenheit der andern eher gestört als gefördert, und die Theaterpremiere, das Sinfoniekonzert als „gesellschaftliches Ereignis“, interessiert den Schneider und den Reporter mehr als den Kulturfreund. Überall dort aber, wo das Publikum, lachend, antwortend, jubelnd, schmähend, weinend, in die Veranstaltung eingreift, überall wo keine Rampentrennung zwischen Aktivität und Passivität besteht – da bildet sich aus den Einzelnen eine Masse, da entsteht etwas, was die elektrische Welle weder dem Zuschauer und Hörer noch dem Schauspieler, Redner, Lehrer zu ersetzen vermag.

Das Fernsehen wird die leibliche Gegenwart noch sehr viel besser ersetzen, als es der Rundfunk bisher schon tat, und damit den Graben um die Insel, auf die sich der Einzelne zurückzieht, nur noch tiefer machen. Und die geistige Handelsbilanz dieser Insel wird umso passiver werden: Import von Kostbarkeiten aus aller Welt, Konsum ohne Gegenleistung. Der hundert oder tausend Kilometer vom Ort der Darbietung entfernt in seinem Zimmerlein hockende Einsiedler, der nicht einmal mehr applaudieren kann, ohne sich lächerlich zu machen, ist das ein wenig groteske Endprodukt einer jahrtausendelangen Entwicklung, die aus dem ums Lagerfeuer, auf dem Marktplatz, in der Arena zu Feier, Spiel, Tanz und Beratung versammelten Volk immer mehr „Publikum“, „Zuschauer“ gemacht hat.

Der moderne Staat sucht den Individualismus zu überwinden und das Gemeinschaftsgefühl wieder zu wecken. Er möchte aus der bürokratischen Regierungsmaschine, an die der Bürger möglichst wenig Steuern abführt, um möglichst viel Vorteile dafür zu erlangen, wieder das lebendige Symbol des

Gemeinschaftslebens machen. Er möchte die schöpferischen Kräfte des durch Arbeitsteilung verkümmerten Einzelnen – künstlerische, politische, gemeinschaftsbildende Kräfte – vor der endgültigen Verkümmern retten. Dieser Staat möge dem neuen, schönen Empfangsapparat seinen richtigen Platz anweisen, die Passivität durch Aktivierung ausgleichen, damit das, was die elektrische Welle an Schätzen ins Haus trägt, nicht im Sparstrumpf als totes Kapital vermordere, sondern nutzbar werde.

Rudolf Arnheim

Das Kino und die Masse¹

Die mechanischen Mittel, die Fotografie, die Tonaufzeichnung, das Kino, haben die Verfahren objektiver Darstellung in entscheidender Weise vervollkommnet. Auch in der Vergangenheit fehlte es nicht an Versuchen, sich mechanischer Mittel zu bedienen. Die ägyptischen Bildhauer nahmen manchmal die Gußformen direkt vom menschlichen Gesicht ab; in der Renaissance zeichnete man den Umriß des Modells perspektivisch exakt auf eine senkrechte durchsichtige Platte, und man perfektionierte die Versuche, für die „richtige“ Form des menschlichen Körpers eine arithmetische Formel zu finden; im 18. Jahrhundert stellte man „Silhouetten“ her, indem man den auf eine Mauer geworfenen Schatten des Profils mit dem Pantographen verkleinerte; und so weiter. Nun, von diesen primitiven, aber hundertprozentig mechanischen Mitteln unterscheidet sich das Kino insofern, als bestimmte Faktoren (Beleuchtung, Begrenzung des Bildes, Aufnahmestandpunkt, Helldunkel, Montage etc.) eine subjektive Lenkung des Reproduktionsprozesses durch den Menschen erfordern. Und der schöpferische Instinkt des Menschen verweigert sich dieser Notwendigkeit nicht, die für ihn zu einer Möglichkeit künstlerischer Betätigung geworden ist. So entsteht ein dramatischer Konflikt zwischen der Neigung der Techniker – Vertreter jener Entwicklung hin zum vollständigen Verismus –, das Bild so getreu wie möglich werden zu lassen (zum Beispiel das einfarbige, flache, stumme Bild mit den Erfindungen des farbigen, stereoskopischen und tönenden Kinos zu vervollständigen), und der Neigung der Künstler, sich des neuen Ausdrucksmittels zu bemächtigen, um die Welt zu formen und zu interpretieren. Der Geist kämpft also gegen die Tendenz, die Beziehungen zwischen Mensch und Realität aufs stärkste zu mechanisieren.

Beim Kampf des Geistes gegen den vollständigen Verismus und beim Kampf gegen die Mechanisierung handelt es sich um zwei verschiedene Dinge. Der erste ist zum Beispiel jener des Biologen, der das Ungenügen der Versuche sieht, das Funktionieren des Organismus mithilfe von Formeln zu erklären; der zweite jener des Architekten, der ein Haus aus standardisierten Konstruktionselementen bauen soll. Im ersten Fall handelt es sich darum, einen Irrtum zu bekämpfen;

1 Dieser hier erstmals in deutscher Übersetzung publizierte Text erschien ursprünglich italienisch unter dem Titel „Il cinema e la folla“ in *Cinema* (Mailand), 30.10.1949, 219-220 (Anm. d. Red.).

im zweiten, sich eines neuen Mittels zu bemächtigen, das ungezähmt gefährlich wird. Im Kino verknüpfen sich die beiden Dinge: es kann ein mechanisches Mittel sein, um zur Mechanisierung des Bildes der Welt zu gelangen. Was den richtigen Gebrauch des mechanischen Mittels angeht, so muß man sagen, daß es gewiß falsch wäre, seine Eigenheiten stärkstmöglich zu unterdrücken und zu verbergen. Wie jener Architekt, der zwar auf originelle und persönliche Weise die Konstruktionselemente versammelt, dabei aber doch ihre Uniformität hervorheben wird (wodurch er zu einer schönen Einheit zwischen den verschiedenen Teilen eines Hauses gelangt, innerhalb eines Komplexes von Häusern oder sogar zwischen den Häusern einer Stadt), so wird auch der vernünftige Regisseur, obgleich er seinem Film eine subjektive Note gibt, doch die Möglichkeiten betonen, ein so authentisches, genaues und konkretes Bild der physischen und materialen Fakten zu schaffen, wie es gleichermaßen mit den anderen Künsten nicht möglich wäre. Indem er also den technisch-wissenschaftlichen Verismus negiert und sich eines „überlegten Verismus“ bedient, erlangt der Regisseur mit dem Kino eine Ausdrucksform, die dem Geist unserer Epoche weitgehend entspricht, und die die anderen Künste – wie wir aus verschiedenen Versuchen (veristische und realistische Malerei und Literatur) wissen – nur näherungsweise erreichen und nicht ohne ein wenig von ihrem eigenen Charakter zu opfern. Der Konflikt zwischen Künstler und Maschine – der sich durchaus in der völligen Beherrschung der Maschine durch den Künstler auflösen kann, der dann aus diesem Sieg neuen Reichtum, neue Mittel zieht – ist nur der erste Aspekt, den der technische Mechanismus der Filmproduktion aufweist. Der zweite erwächst daraus, daß der Kinofilm das geeignete Mittel ist, um das volkstümliche Schauspiel in eine Phase der Industrialisierung zu überführen. Es ist sehr bezeichnend, daß in der kinematographischen Technik das „Original“ Kopie genannt wird und in einer großen Zahl von gleichen und gleichwertigen Exemplaren reproduziert werden kann. Das „Negativ“, das Original im technischen Sinn, ist nur die Matrix und nicht das Produkt, das verbreitet wird; es entspricht eher der Kupferplatte bzw. dem Holzbrett des Stichs oder der Druckplatte. Auch bei den Stichen oder beim Druck existiert eine beliebige Zahl von gleichwertigen Originalen; wir wissen, daß beide Drucktechniken, fast gleichzeitig entstanden, der größeren Verbreitung des Denkens, der Kunst, der informativen, polemischen, propagandistischen etc. Dokumentation dienen.

Diese Erfindungen, entstanden am Anfang der modernen Epoche, begründen eine Entwicklung, deren jüngste und höchst wirkungsvolle Mittel Kino und Radio sind. Man sagt oft, daß das Kino eine Kunst für die Massen sei: eine Behauptung, die man als richtig ansehen kann unter der Bedingung, daß die Tatsache nicht ignoriert wird, daß der Film theoretisch auch individuelle Kunst sein

kann. Wir haben in der Tat in den Avantgardefilmen typische Beispiele einer individualistischen Filmkunst, welche – sich der neuen Mittel bedienend – Werke hervorbringt, die allein dem Auge des Kenners verständlich sind: auf die gleiche Weise wie bestimmte Bücher, bestimmte ziemlich esoterische Musiken oder Gemälde. Und es wäre verfehlt, wollte man diesen Produktionen die Daseinsberechtigung verweigern, indem man sie antikinematographisch nennt, nur weil sie sich an wenige richten: „to the happy few“. Andererseits sind Filme dieser Art üblicherweise kurz, mit einfachen technischen Mitteln und von Wenigen mit stark idealistischer Gesinnung gemacht; jeder Versuch, sie auf derselben breiten Basis wie „normale“ Filme herzustellen, erleidet ohne weiteres Schiffbruch. Und zwar aus ökonomischen Gründen. Das Kino verläßt schon früh jene Entwicklungsstufe, auf der man einen Film von einigen Dutzend Metern und mit einigen Hundert Lire macht. Aus dem Operateur, der mit der eigenen Kamera kleine ‚Szenen aus der Wirklichkeit‘ „dreht“, entsteht die große Produktionsfirma, die ein Millionenkapital in die Fabrikation von Filmen investiert, wozu Hunderte von Menschen, riesige Mengen mehr oder weniger wertvollen Materials, große Gebäude, viel Zeit etc. etc. nötig sind. Wir zitieren dazu die ersten Zeilen einer von John Grierson publizierten Schrift², einem der Pioniere des dokumentarischen Films. „Ein Kinokünstler muß nicht wenige Schwierigkeiten überwinden, um die technischen Mittel zu finden, die er braucht. Eine Kamera kostet Tausende Pfund Sterling; eine Tonaufzeichnungseinrichtung dreimal mehr; jede Sekunde der Aufnahme sechs Penny. Fügen Sie die Kosten für die Schauspieler, die Techniker, für die tausend technischen Prozesse hinzu, die zwischen der Konzeption des Films und dem fertigen Film stehen, so gerät der Preis der Produktion in den Bereich der Hochfinanz. Ein Dichter braucht wenige Penny; ein Filmregisseur Tausende und Tausende von Pfund Sterling. Die Kosten eines Films liegen zwischen dem Preis für ein Krankenhaus und dem Kostenvoranschlag für die Sanierung der Elendsviertel von Southwark.“ Nun, eine solche Ausgabe für das Vergnügen Weniger wäre nicht gerechtfertigt, weder vom moralischen Standpunkt (eben weil die für den Film investierten Produktionsmittel für den Bau eines Krankenhauses reichen würden) noch vom ökonomischen Standpunkt (weil das Investment eines solchen Kapitals keine Rendite durch wenige Personen finden kann). Wichtiger als der zweite ist jedoch der erste Punkt: eine Sache, die soviel wertvolle Energie der Gemein-

2 John Grierson (1898-1972). Der englische Filmproduzent und Dokumentarfilmer war international in zahlreichen Organisationen zur Filmförderung tätig. Bei der von Arnheim zitierten Schrift handelt es sich um *Grierson on Documentary*, London 1946/1966 (Anm. d. Red.).

schaft anzieht, muß, auf direkte oder indirekte Weise, der Gemeinschaft Vorteile bringen.

Andererseits ist das Kino extrem geeignet, ideale Spektakel für die Massen herzustellen, nicht nur wegen des bescheidenen Preises, zu dem sie geliefert werden können. Auch das Buch kann bewegende und sensationelle Geschichten erzählen, jedoch nicht mit derselben unmittelbaren Konkretheit wie die Bilder auf der Leinwand; auch das Theater bietet dem Auge und dem Ohr anziehende Schauspiele an, aber nicht mit jener unerschöpflichen Vielfalt von Milieus und Ereignissen, mit jener Authentizität der Beschreibungen, wie sie dem Kino eigentümlich sind; auch die Musik weckt Gefühle, aber sie erzählt nicht, befriedigt nicht die Neugier, eröffnet keine Ausblicke auf phantastische Traumwelten: die Träume des Dienstmädchens, jene armen Träume von Glück, Reichtum und Schönheit werden nur vom Kino befriedigt. Nachdem es zur Industrie geworden ist und dasselbe Produkt Millionen von Verbrauchern zur Verfügung stellt, bringt das Kino, wie alle Industrien, eine starke Nivellierung hervor: ein Phänomen, das für sich keineswegs schädlich ist, das es aber sein kann, wenn das Produkt keinen ausreichendem Wert besitzt. Dem Problem der Qualität kommt eine enorme soziale Bedeutung zu, sobald sich das Produkt an alle wendet.

Prüfen wir den Wert unseres Produktes, dann entdecken wir, daß es einen Konflikt zwischen zwei entgegengesetzten Lagern gibt. Die einen meinen, man müsse arbeiten, um dem Verbraucher eine Ware von besserer Qualität anzubieten, d.h. von hohem künstlerischen, erzieherischen und bildenden Wert. Dies ist die Meinung von Regierungsinstanzen, die mit der nationalen Erziehung beauftragt sind, und außerdem all derjenigen, denen das Kino als geistige Kraft am Herzen liegt. Der entgegengesetzte Gesichtspunkt besteht darin, sich des großen ökonomischen Werts einer mächtigen Industrie wie der kinematographischen bewußt zu sein und der Notwendigkeit, sie auf jede Weise zu unterstützen. Das ist die Meinung von Regierungsinstanzen, die mit der nationalen Ökonomie beauftragt sind, und all jener, die sich in erster Linie für kommerzielle Werte interessieren. Im übrigen bestehen die Aufgaben des Produzenten selbst darin, mit den kleinsten Kosten und dem geringsten Risiko ein Produkt herzustellen, das die größte Zahl von Kunden am stärksten anspricht. Seine Klage ist bekannt: „Ihr schreibt in den Zeitungen keine Kritiken über Butter oder Zigaretten; warum kritisiert ihr also unsere Filme?“ Um ihm zu antworten, ist es nicht einmal nötig, auf der Tatsache zu bestehen, daß ein Mittel, das fähig ist, hohe soziale und geistige Werte hervorzubringen, eine Kontrolle verdient; es ist vielleicht wirkungsvoller zu sagen: „Aber wenn es einem Hersteller in den Sinn kommt, in die Butter Material minderen Wertes zu mischen oder in die Zigaretten Opium, was passiert dann? Es kommt die Polizei, um die Firma zu schließen

und ihn ins Gefängnis bringen zu lassen. Nun, im durchschnittlichen kinematographischen Produkt gibt es so viel Material von minderem Wert, so viel Opium. Und nur selten kommt die Polizei. Und wir beschränken uns darauf, solche Produkte in der einen oder anderen unabhängigen Zeitung oder Zeitschrift zu kritisieren. Wäre es dann nicht klüger, auf ein solches Argument zu verzichten?“ Der Hauptpunkt des Problems liegt in der Tatsache, daß das große Publikum im allgemeinen – zum Beispiel bei den Lebensmitteln oder Kleidern – nach dem Produkt bester Qualität verlangt und den Produzenten so zwingt, gute Ware anzubieten; auf geistigem Gebiet hingegen hat es den Wahn der Gifte, der schädlichen Dinge; so kann der Produzent aus seiner Sicht nicht anders als beschädigende Produkte anzubieten. Diese Tendenzen des Publikums rühren zum Teil von schlechter Erziehung und Gewohnheit her, zum Teil vom Wunsch, den Unbilden des Lebens zu entfliehen und eine schönere, wenn auch illusorische Welt zu suchen. Offenkundig existieren zwei Methoden, um diese schwere Unzulänglichkeit zu heilen: erstens: irgendwie und vor allem mittels der Schule den Geschmack der Massen zu verbessern, damit sie würdige Filme verlangen; zweitens: dem Publikum würdige Filme aufzwingen, um so auch das wirksame Mittel des Kinos für die Verbesserung der Kultur einzusetzen. In einigen Ländern versucht die Regierung, beide Verfahren anzuwenden: aber die Ergebnisse sind noch wenig interessant.

Indessen fährt die Filmproduktion fort, sich zu industrialisieren, und der Typ des kleinen Produzenten, der kommerzielle Interessen mit ehrlichen künstlerischen Ambitionen zu verbinden suchte, ist im Begriff zu verschwinden. Die Produktion tendiert dazu, große Sachen zu schaffen, ausschließlich auf der Grundlage präziser Kalkulationen, basierend auf dem laufenden Publikumsgeschmack und auf Verfahren einer rationalisierten und standardisierten Produktionsweise. Man kann leicht festhalten, worin die Funktion des Künstlers innerhalb einer solchen Organisation besteht: das kinematographische Produkt wird in den technischen und kommerziellen Herstellungsverfahren standardisiert, aber es darf dabei trotzdem, wenn auch in bestimmten Grenzen, individuell bleiben, um die Aufmerksamkeit und Neugier des Publikums nicht zu ermüden. Der Künstler soll also zu dieser Individualisierung beitragen, die für den Produzenten keinen Wert an sich hat, sondern ein Mittel ist, um den Absatz konstant zu halten: ein neues thematisches Motiv, ein neuer „gag“, ein neuer Schauspieler, ein neuer technischer Trick gehören zu den zahlreichen Versuchen, den Markt zu halten oder zu vergrößern, und werden nur dann akzeptiert, wenn das Riskieren unsicherer, weil neuer Faktoren zu einem größeren Gewinn führen kann. Daher existiert eine fortwährende und entnervende Reibung zwischen kreativer Phantasie und kommerziellen Absichten: das Ergebnis sehen wir auf allen Lein-

wänden der Erde. Die kommerziellen Produktionskriterien enthüllen ihren ganzen Charakter in dem dramatischen Konflikt, der ausbricht, wenn sie sich der geistigen Schöpfung bemächtigen. Auch die vergangenen Zeiten kannten die Qualen des Künstlers, der seinen persönlichen Ausdruck dem Geschmack der Mäzene oder der Massen nicht angleichen kann. Man kannte und man kennt die Kämpfe zwischen Dichter und Verleger, wenn es darum geht, ein „schwieriges“ Buch herauszubringen. Doch wird im Falle der Literatur das Dilemma dadurch gemildert, daß der Verleger meist ein gebildeter, oft ein sehr gebildeter Mann ist (und folglich sensibel gegenüber der eigenen Verantwortung als Verwalter und Verbreiter des geistigen Erbes), und darüber hinaus durch den Umstand, daß die geringeren Kosten einer Buchpublikation die Spekulation auf eingeschränkte Leserkreise erlaubt. In der Welt des Kinos jedoch gibt es keine Tradition der Achtung kultureller Werte, und auf der anderen Seite gibt es große materielle Schwierigkeiten, sie zu berücksichtigen. Es verlangte schon missionarischen Idealismus von seiten des Produzenten, die aktuellen Produktionsmethoden aufzugeben, die kommerziell zuträglich sind, aber absolut ungeeignet zur Schaffung von Kunstwerken und dazu, unter den Massen die Wohltaten des Schönen, d.h. des Guten zu verbreiten.

Es ist inzwischen zum unbestreitbaren Faktum geworden, daß die Geistesnahrung der Massen von höchster Qualität sein muß: der einfache vulgäre Zeitvertreib genügt nicht. Man spürt immer mehr die Notwendigkeit, dem Volk eine würdige Kultur anzubieten: aus dem Gefühl der Verantwortung gegenüber all jenen, die kulturell „minderjährig“ sind und daher, wie die Kinder, nicht wissen, was ihnen guttut und wieviel gute Dinge es gibt und geben kann; weil eine Kultur, die vom Volk abgetrennt ist und folglich Privileg der Wenigen, zur Dekadenz verurteilt ist. Für das moderne Leben fatal ist das Fehlen wechselseitiger Beziehungen zwischen der Masse – Trägerin großer vitaler und elementarer Gefühle, die an ihrem Busen die großen Künstler schafft und formt – und den großen Künstlern, die die großen Gefühle präzisieren, interpretieren, reinigen, singen. In dem Augenblick, in dem – wie im Falle von Kino und Radio – die Existenz einer Kunst anfängt, von der Gnade der großen Massen abzuhängen, wird die Rechnung präsentiert: die übergangene, verachtete und erniedrigte Masse zwingt dem künstlerischen Schaffen ihren Willen, ihren Geschmack auf und bindet dem Künstler, der glaubte, „frei“ zu sein, die Hände im Sinne eines mittelalterlichen Feudalismus. Der Riese Anteus bemerkt, daß er den Kontakt mit Mutter Erde verloren hat, und sieht sich von Herkules besiegt. Die Hindernisse, die in der Folge auftauchen, sind nicht nur künstlerischer, sondern auch moralischer und politischer Natur. Die Reife des Denkens und die Breite der Erfahrung, die notwendig sind für das Verstehen und die gerechte Bewertung

von sehr vielen Kunstwerken, können bei den Massen nicht vorhanden sein; daher rührt eine Notwendigkeit der ziemlich strengen Kontrolle all dessen, was sich an ein großes Publikum wendet. Niemand kann leugnen, daß die Zensur ein unangenehmes und für die künstlerische Produktion extrem negatives Phänomen ist; aber es ist ein Irrtum, die Verbote der Kinzensur mit der extremen Ausdrucksfreiheit zu vergleichen, die hier und dort für die anderen Künste existiert, die sich eben an ein begrenztes Publikum wenden. Für die Literatur zum Beispiel ist diese Analogie auch aus einem anderen Grund falsch: die Abstraktheit des Wortes erlaubt die Beschreibung vieler Motive, die vor dem Auge, in der Konkretheit des optischen Bildes, unerträglich werden. Aber auch davon abgesehen ist es offensichtlich, daß der ungebildete Mensch sehr vielen irrtümlichen und gefährlichen Verallgemeinerungen ausgesetzt wird; während der temperierte Mensch, versehen mit einer starken geistigen Disziplin, fähig ist, die Fiktion mit wirklichen Fakten zu vergleichen und den Einzelfall mit der allgemeinen Wahrheit. Das ändert nichts daran, daß die Zensur ein zeitweiliger und wenig sympathischer Notbehelf ist und daß sie praktisch sehr oft – mit den verschiedenen privaten Kontrollen wie der „Legion of Decency“³ in den Vereinigten Staaten – unnütze Schwierigkeiten schafft, indem sie Filme verbietet, die es nicht verdienen, aber andere Filme voll tiefer Immoralität, die allerdings den kleinbürgerlichen Moralmaßstäben weniger zugänglich ist, passieren läßt. Solche Kontrollen folgen rein äußerlichen Kriterien, indem sie sich mechanisch Nacktheit, Scheidung, Selbstmord, verachtenswerten Milieus, Müttern unehelicher Kinder, ungünstigen Beschreibungen von Berufen, Klassen oder Personen entgegenstellen. Sie unterdrücken so die Möglichkeit, über schwere und leider existente Probleme zu diskutieren: sie untersuchen nämlich nicht die Moralität oder Immoralität des Geistes, mit dem die sympathischen oder unsympathischen Dinge behandelt werden. In der Praxis dienen Methoden dieser Art dazu, die strenge Aufrichtigkeit der echten Moralisten unmöglich zu machen: sie sprechen vielmehr die unzähligen Frivolitäten all derer frei, die die ungeschönte und realistische Beschreibung der Fakten geschickt zu vermeiden wissen.

Unterschiedliche und gewichtige geistige, moralische, soziale und ökonomische Faktoren behindern so entscheidend den Versuch, das Kino zu einer Kunst und zu einem Erziehungsmittel zu machen. Doch können wir nicht schließen, ohne daran zu erinnern, wie es in bestimmten, für die allgemeine Situation unty-

3 1934 gegründete katholische Organisation zur Bannung sogenannter unmoralischer Filme, die wegen ihrer strikten Forderungen und ihres (bis Anfang der fünfziger Jahre großen) Einflusses von Hollywood gefürchtet war. Vgl. Corliss, Richard: The Legion of Decency, in: *Film Comment* 4 (Summer 1969), S. 24–61 (Anm. d. Red.).

pischen Fällen möglich war, Werke von großem Wert zu schaffen, die belegen, wie das Kino ein neues Mittel von enormen Wert sein kann. Zuweilen hat ein Produzent einem mutigen und originellen Regisseur die Möglichkeit gelassen, ein Kunstwerk zu schaffen; oder es hat ein reicher oder von einem Mäzen geschützter Künstler einen Traum realisieren können. Enthusiastische Pioniere opferten ihre armen Ersparnisse, um einen Film nach streng persönlichen und künstlerischen Kriterien zu verwirklichen. Wir können auch auf tröstliche Perspektiven hoffen; wir sehen in der Tat die Initiative, die einige Regierungen unternommen haben, um die – staatliche oder private – Filmproduktion zu unterstützen; wir sehen die Produktion großer Reihen von „dokumentarischen“ Filmen, die für das Vorprogramm der öffentlichen Kinos, für die Schulen aller Art, für die wissenschaftliche Forschung bestimmt sind; wir sehen bestimmte große Industrien und Unternehmen, die für Werbezwecke Filmabteilungen nutzen, welche in weiten Grenzen frei sind, nach künstlerischen Kriterien zu produzieren (wie zum Beispiel die „GPO Unit“⁴, unterhalten von der englischen Post und von Grierson geleitet); wir sehen die Filmclubs, die ihren Mitgliedern beachtenswerte Filme präsentieren, welche oft alt oder verboten sind oder aus verschiedenen Gründen auf den Leinwänden der normalen Kinos nicht projiziert werden; und wir sehen schließlich die Zahl der Kinoliebhaber wachsen.

Aus dem Italienischen von Irmbert Schenk

4 Das *General Post Office* (GPO) übernahm 1933 die Filmabteilung des *Empire Marketing Board*, die u.a. Filme wie PANZERKREUZER POTEMKIN (UdSSR 1927, Sergej Eisenstein) und BERLIN–DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (D 1927, Walter Ruttmann) nach Großbritannien brachte und u.a. Flahertys INDUSTRIAL BRITAIN (1933) produzierte (Anm. d. Red.).

Rudolf Arnheim

Zum Geleit [für Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel]¹

Im Grunde glauben wir doch an eine historische Gerechtigkeit, zumindest im Geistigen. Was gäbe uns den Mut zum Weitermachen, wenn wir nicht überzeugt wären, daß alles Wertvolle schließlich zu seinem Recht kommt. Vielleicht ist dem auch so; und doch mahlen die Mühlen der Gerechtigkeit manchmal verzweifelt langsam. Was soll man zum Schicksal eines Mannes sagen, dessen Bedeutung als eines Neuerers in der Psychologie unbestreitbar ist, der darüber hinaus als Prophet und Erfinder, als Menschenfreund und Berater zu den sichtbarsten Figuren seiner Zeit gehörte, und der dennoch heute so gut wie vergessen ist?

Als sich kürzlich die Gründung des ersten Instituts für Experimentalpsychologie zum hundertsten Male jährte, benutzten die amerikanischen Psychologen die Gelegenheit, sich der Vorgeschichte ihres Fachbereichs offiziell zu erinnern. In diesem Zusammenhang veröffentlichte der *American Psychologist* im Oktober 1977, wohl zum erstenmal nach so vielen Jahrzehnten, eine Würdigung von Hugo Münsterbergs Werk und Persönlichkeit. Der Aufsatz begann mit den Worten: „Hugo Münsterberg is an almost forgotten figure in American psychology.“ Der Verfasser des Aufsatzes erinnerte daran, daß Münsterberg zu den Schülern jenes ersten psychologischen Instituts in Leipzig gehört hatte und daß er selbst dann, auf Betreiben von William James, nach Harvard berufen wurde, um nun seinerseits das erste Institut für Experimentalpsychologie auf amerikanischen Boden zu gründen. Es mag genügen, hier festzustellen, daß er in den etwa zwanzig Jahren seiner amerikanischen Tätigkeit eine fast völlig akademische Universitätspsychologie eigenhändig um das Gebiet der angewandten Psychologie in Erziehung, Wirtschaft, Industrie, Medizin, Jurisprudenz und in den Künsten bereicherte. Wie dann sein langjähriges Bemühen, die Kultur seiner deutschen Heimat mit der amerikanischen in Einklang zu bringen, seine Verfe-

1 Den hier erstmals veröffentlichten Text schrieb R. A. in deutscher Sprache 1981 für die damals von Helmut H. Diederich geplante, dann aber nicht zustande gekommene deutsche Erstausgabe von Hugo Münsterberg: *The photoplay: a psychological study*. Inzwischen liegt eine deutsche Ausgabe dieses filmtheoretischen Werkes vor: Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* (1916) und andere Schriften zum Kino. Hrsg. von Jörg Schweinitz. Wien: Synema 1996 [Anm. d. Red.].

mung in den Jahren des Weltkriegschauvinismus mit sich brachte, kann hier nicht näher beschrieben werden.

Doch führte dieses Scheitern seiner politischen Ideen dazu, daß er als Wissenschaftler und Publizist in Vergessenheit geriet. Sein Büchlein über den Film, ein in seinem Todesjahr, 1916, und also während des Krieges publiziertes Nebenwerk blieb ohne Einfluß. Erst nach seiner Wiederveröffentlichung im Jahr 1970 erregte es einige Aufmerksamkeit, so daß zum Beispiel die von einem sehr ernsthaften jungen Filmtheoretiker, J. Dudley Andrew, veröffentlichte kritische Übersicht (*The Major Film Theories*, 1976) mit einer ehrerbietigen Würdigung Münsterbergs beginnt.

In Europa war das Buch der Unterbrechung des kulturellen Austausches während der Kriegsjahre zum Opfer gefallen. Noch am Ende der zwanziger Jahre war mir als Psychologen Hugo Münsterberg nur von weitem als Psychotechniker bekannt. Von seinem Buch hatte ich wohl nie gehört, und erst bei der Gelegenheit dieser seiner ersten Übersetzung ins Deutsche habe ich es zum erstenmal gelesen.

Hätte unsereiner den Mut gehabt, ein Buch über Filmkunst zu schreiben, wenn ihm Münsterbergs Buch in jenen Jahren vorgelegen hätte? Es ist in der tat eine erstaunliche Leistung. Ich stützte mich damals, also um 1930, hauptsächlich auf die mehr speziellen Schriften von Pudowkin und Eisenstein, und die Bücher von Béla Balázs kamen allenfalls den Gedanken am nächsten, die Münsterberg ohne unser Wissen vorweggenommen hatte. Zwar ist Münsterbergs Buch weder systematisch, noch waren ihm genug Filme zugänglich, auf die er seine Theorien hätte ausdrücklich beziehen können; doch wüßte ich von keinem wesentlichen Grundprinzip der Filmtheorie, das er nicht bereits helläugig erspäht und bedacht hätte.

Münsterberg gehörte zu der ersten Generation des gebildeten Mittelstands, die sich herbeiließ, ins Kino zu gehen und den Film als Kunstform ernst zunehmen. Darüber hinaus läßt sich vermuten, daß manches an der Technik des bewegten Bildes seinen Sonderinteressen entgegenkam. Als Psychologe hatte er sich, wenn auch zunächst nur zögernd, von der neuen Heilslehre des Behaviorismus überzeugen lassen, und wo besser als auf der stummen Leinwand ließ sich das ausdrucksvolle Gehaben von Mensch und Tier in aller Reinheit beobachten? Auch gehörte zu Münsterbergs Grundbegriffen die Unterscheidung zwischen Kausalverhalten, das deterministisch und wissenschaftlich aus seinen Ursachen abzuleiten ist, und Willensakten, mittels derer der Mensch freiheitlich seinen Zwecken und Wünschen dient. Ein zeithaftes Kunstmittel wie der Film, das die Verkettung von Ursache und Wirkung zum Hauptthema hat, mußte ihn daher besonders anregen.

Auch interessierte sich Münsterberg für Wahrnehmung, zumal im Visuellen. Sein einsichtiger Bericht über die Versuche zur Scheinbewegung in seinem Kapitel über Raum- und Bewegungswahrnehmung bezieht sich auf die ganz kurz vorher veröffentlichte Abhandlung „Über das Sehen von Bewegung“ von Max Wertheimer (*Zeitschrift für Psychologie* 1912). Diese Untersuchung lieferte nicht nur die entscheidende Erklärung für das Phänomen der Filmbewegung sondern war zugleich grundlegend für die Entwicklung der Gestalttheorie. Münsterberg stand an der Quelle und war informiert.

Von seinen Bemerkungen zum Künstlerischen scheint mir am Verblüffendsten die Feststellung, daß der Film, im Gegensatz zum Theater, die Weltschau subjektiviert, d.h. die Darstellung einer objektiv-physischen Welt durch die eines seelischen Erlebnisses ersetzt – einer Erscheinungsweise, in der „die Formen der Außenwelt, nämlich Raum, Zeit und Kausalität, sich den Formen der Innenwelt, nämlich Aufmerksamkeit, Gedächtnis, Einbildungskraft und Gefühl anpassen“. Gewiß ging es auch uns Späteren darum, den Unterschied zwischen Filmbild und Wirklichkeit zu betonen, doch waren wir vom Realismus der photographischen Abbildung schon zu sehr beeindruckt, um die Filmmittel der Perspektive, des Ausschnitts und der Montage als eine Form des modernen Psychologismus zu diagnostizieren.

Recht ähnlich aber und damit eigentlich zur selben Generation gehörig war Münsterberg uns Späteren darin, daß er dem kaum in seinen ersten Sprossen sichtbaren Film mit den zeitlosen Maßstäben der großen Kunst zu Leibe ging. Noch hatte der Film seinen Shakespeare und Schiller nicht gezeitigt, doch mußte man ihn für die hohe Sendung seiner Zukunft vorbereiten. Wie die Werke der anderen Künste auch, hatte sich das Filmkunstwerk vom Getriebe der praktischen Welt zu isolieren und einem ideal geschulten Publikum in voller Selbstgenügsamkeit ein Bild von Harmonie und Vollkommenheit zu bieten. So sehen wohl selbst die Eingeweihtesten das Filmwesen heute nicht mehr. Zwar gibt es auch jetzt immer wieder gute Filme, doch warten wir nicht mehr auf den Messias. Der Film als das kostspielige Produkt privater oder staatlicher Industrien und gesteuert vom Durchschnittsgeschmack eines Massenpublikums hat sich auf ein Mittelmaß eingestellt, dessen soziale und wirtschaftliche Determinanten die Grenzen fast *a priori* bestimmen. Bescheidener und gelegentlich dankbar, nehmen wir mit dem Gebotenen vorlieb, und nicht ohne ein bißchen neidisches Heimweh lesen wir, was ein gescheiter Beobachter zu sagen hatte, als die Ernte noch jung und die Hoffnung noch groß war.



Rudolf Arnheim an seinem Schreibtisch, September 1999. Foto: Sabine Lenk

Rudolf Arnheim

Die Verkoppelung der Medien¹

Was ich hier als die Geschichte einer Idee beschreibe, bezieht sich nicht auf deren allgemeinen kulturellen Stellenwert, sondern beschränkt sich auf die Entwicklung meines eigenen Denkens während einer zentralen Phase unseres Jahrhunderts. Die Geschichte beginnt in den zwanziger Jahren, als ich mich als Filmkritiker mit den spezifischen psychologischen Bedingungen des neuen Mediums auseinandersetzte. Zu dieser Zeit bot sich mir eine einzigartige Gelegenheit, wie sie sich ähnlich auch Astronomen im Fall einer Sonnenfinsternis präsentiert, nämlich das vorübergehende Fehlen eines wesentlichen Aspekts der gewohnten Realität. Wenn die innere Form der Sonne vor unseren Augen verdeckt wird, so wird deren äußere Kontur umso deutlicher sichtbar.

Entsprechend lieferte der Stummfilm, wenn er mit Werken von künstlerischer Qualität aufwartete, die ästhetische Überlegungen rechtfertigten (wie etwa die Filme von Chaplin, Eisenstein oder Pudowkin), ein Medium bewegter photographischer Bilder, das der gewöhnlichen Wahrnehmung fast entsprach, jedoch der Dimension des Tons entbehrte. Diese einzigartige Situation erlaubte es mir, die formalen Ausdrucksmöglichkeiten des bewegten photographischen Bildes sowie dessen Dimensionen symbolischer Handlung zu untersuchen. (Eine ähnliche Gelegenheit – in diesem Falle handelte es sich allerdings um eine auditive Welt ohne visuelle Komponente – bot sich in der Kunst des Hörspiels, die ich in einem Buch erörtert habe, das zuerst 1936 auf Englisch erschien [vgl. Arnheim 1972 u. 1979].

Das Fehlen des Tons war jedoch nicht der einzige Unterschied zwischen dem Stummfilmbild und der wahrgenommenen Wirklichkeit der äußeren Welt. Es fehlte ebenso die Farbe, und das Bild war in einen rechteckigen Rahmen eingeschlossen. Darüber hinaus war es dem Film möglich, die Raumentiefe zu reduzieren und die räumlichen Bedingungen der Fläche zu erkunden. In meinem 1932 veröffentlichten Buch *Film als Kunst* [Arnheim 1974] habe ich systematisch dargelegt, daß gerade das Fehlen von Komponenten des Realen das Medium befähigte, die Tugenden des künstlich Gemachten in den Vordergrund zu rücken.

1 Dieser hier erstmals in deutscher Sprache publizierte Text erschien ursprünglich unter dem Titel „Composites of media: the history of an idea“ in: *Michigan Quarterly Review*, 38, 4 (Fall 1999), 558–61. Die in eckigen Klammern stehenden Literaturverweise wurden redaktionell eingefügt [Anm. der Red.].

Diese negative Wertbestimmung durch Subtraktion war keineswegs neu, weder in den Künsten noch in der Naturwissenschaft. Es handelte sich dabei um ein althergebrachtes Prinzip der Sparsamkeit, demzufolge eine wahre Aussage nichts enthalten darf, was über das Notwendige hinausgeht. Doch gab es einen Unterschied zwischen früheren Fällen und dem hier zur Diskussion stehenden: zum Beispiel mußte die gegenständliche Malerei mit vom Künstler geschaffenen oder entdecktem Material auf eine gegebene Wirklichkeit reagieren. Im Falle des Stummfilms jedoch galt es, die gegebene photographische Wirklichkeit mittels ihrer Mängel zu verwirklichen. Eben diese Mängel habe ich in meiner Theorie der Filmkunst im Detail untersucht.

Solange das Medium sich selbst überlassen wurde, funktionierte das Kino sehr gut; doch geriet es in eine ästhetische Krise als technische Erfindungen und ein populärer Appetit nach Lebensechtheit die Reinheit des Mediums bedrohten. Insbesondere der gesprochene Dialog verwüstete den künstlerischen Ausdruck. Als Beispiel für diesen tragischen Konflikt führe ich hier nur Chaplin's *DER GROSSE DIKTATOR* [*THE GREAT DICTATOR*, USA 1940] an, in dem die visuellen Bilder und das gesprochene Wort einander gegenseitig zunichte machten. Es blieb nur ein heilloser Mischmasch von Stücken genialer Pantomime, Ansprachen, Predigten und Dokumentaraufnahmen aus den Archiven.

Was konnte der Verfechter des reinen Mediums zu dessen Verteidigung sagen oder beitragen? Verständlicherweise fühlte ich mich in dieser Situation an Lessings großen Aufsatz über die Grenzen von Malerei und Poesie erinnert, den er 1766 veröffentlichte [vgl. Arnheim 1977]. Die Medien, um die es ihm in seinem „Laokoon“ geht, sind andere als die, mit denen ich mich damals befaßte. Der Gegenstand, an dem Lessing seine Ausführungen entwickelt, ist die 1506 ausgegrabene hellenistische Gruppenskulptur des trojanischen Priesters Laokoon und seiner Söhne, die einem Angriff von Schlangen ausgeliefert sind. Als Theoretiker unternimmt Lessing einen beeindruckenden Vergleich zwischen der Skulptur und der literarischen Darstellung derselben Begebenheit in Vergils *Aeneis*. Er beschreibt die Art und Weise, in der der Bildhauer den Höhepunkt des dramatischen Ereignisses auswählt, im Gegensatz zur Erzählung des Schriftstellers, der den zeitlichen Verlauf darstellt. Allerdings beschränkt Lessing sich nicht auf die Unterschiede zwischen den beiden Medien. Vielmehr beschreibt er auch genau, was passiert, wenn Bildhauer oder Maler versuchen, Vergils Erzählung zu illustrieren. Er zeigt die Verkoppelung der Medien, was genau dem Problem entspricht, mit dem ich mich zu diesem Zeitpunkt konfrontiert sah.

Welchen ästhetischen Bedingungen muß die Kombination des bewegten photographischen Bildes mit gesprochenem Dialog in ein und demselben Kunstwerk genügen? Die Vielfalt der Medien innerhalb eines Werkes schien dem

Prinzip der Sparsamkeit zu widersprechen. Lessings „Laokoon“ bildet in dieser Hinsicht eine bezeichnende Analogie. In seiner Version der Geschichte macht Vergil viel Aufhebens um den gewaltigen Schrei des Priesters, der von der Schlange angegriffen wird. Der Bildhauer hat ihm jedoch den Mund nur halb geöffnet, da ein weit geöffneter Mund ästhetisch nicht zu akzeptieren wäre. Was täte nun ein Schauspieler, der diesen Schrei auf der Leinwand darzustellen hätte? Sollte er seinen Mund weit öffnen, um die Szene realistisch erscheinen zu lassen, oder sollte er diesen visuellen Effekt, der besonders in der Nahaufnahme beunruhigend wirkt, vermeiden? Ich erinnere hier an wiederkehrende Szenen aus frühen Tonfilmen, in denen die Nahaufnahme eines Sängers das Publikum nötigte, auf seinen geöffneten Mund zu starren.

Was sollte ein Verteidiger der Medienreinheit in dieser Lage tun? Angesichts des Wettstreits zwischen zwei Medien verfiel ich auf die folgende Lösung. Die Bilder auf der Leinwand waren in der Lage, eine künstlerisch vollständige Darstellung zu liefern; ebenso der Dialog. Die beiden Darstellungen ließen sich zu einer annehmbaren Einheit führen, wenn sie dieselbe Handlung in paralleler Weise präsentierten. Sie könnten sich sozusagen treffen, indem sie auf einer höheren Abstraktionsebene das gleiche Ziel verfolgten. Als Beispiel führte ich das Lied des 19. Jahrhunderts an, welches in ein und derselben Aufführung ein vollständiges Stück literarischer Poesie mit einer ebenso vollständigen Musik vereinigt.

In unterschiedlichem Maße haben manche Verkoppelungen der Medien in Film, Tanz, Theater und Musik diesen Kriterien entsprochen, und sie tun dies heute noch. Doch handelt es sich natürlich bei dieser sauberen Zweiteilung um einen Sonderfall, um eine Kompositionsform, die sich für solches Material eignet, in dem Widerstand, Konflikt, oder Parallelen eine zentrale Rolle spielen (z.B. wenn zwei miteinander im Wettstreit stehende Handlungen zu einer Spannung über Sieg und Niederlage Anlaß geben). Eine solche Dualität trifft jedoch in den meisten Fällen nicht zu, wo eine Vielfalt von Medien in einem Ganzen zusammenwirken. Ich hatte diese Einschränkung in meiner Verteidigung der neuen Medien gegen die mehr oder weniger aufrührerische Komplexität von Bild und Ton in der ‚wirklichen‘ Welt übersehen. Wenn ich auf die Situation in den zwanziger Jahren zurückblicke, dann erstaunt mich meine Blindheit gegenüber der obersten Regel der Gestaltpsychologie, die auf das Zusammenwirken aller Komponenten im Rahmen eines hierarchisch strukturierten Ganzen abhebt. In einem solchen Ganzen gibt es und gab es alle möglichen verschiedenen Unterteilungen – nicht bloß diejenige in parallele Reihen, die ich zu meinem speziellen Zweck hervorgehoben hatte. So konnten die verschiedensten Medien zusammenwirken, wie auch in einem Orchester jedes Instrument seinen Platz

im Ganzen hat. Dabei trägt jedes Instrument seinem eigenen Charakter gemäß bei, die Bratsche anders als das Faggot, und alle zusammen im Dienste dessen, was Schönberg als den „Gedanken“ eines musikalischen Werks bezeichnet hat.

Ich sehe jetzt ein, daß es kein Werk gibt, das sich auf ein Medium beschränken läßt, wenn man den Begriff „Medium“ im weiteren Sinne faßt. Bei jedem narrativen Film handelt es sich um eine Darstellung, die sich mit den Bedingungen der Wirklichkeit auseinandersetzen muß. Die Wirklichkeit besteht auf gewissen Eigenschaften und schließt andere aus. Diese „natürlichen“ Bedingungen müssen mit den formalen Eigenschaften des Filmmediums harmonieren. Selbst ein abstrakter Film muß von etwas handeln, und diese Funktion fordert wiederum bestimmte formale Entscheidungen.

Das Medium Film profitiert, wie mir inzwischen deutlich geworden ist, von einer Freiheit, einem Bewegungsspielraum, den ich mir nicht leisten konnte in Betracht zu nehmen, als ich um die Autonomie des Kinos kämpfte. Es steht dem Film frei, Ton zu verwenden oder nicht, mit Farbe zu arbeiten oder nicht, einen begrenzten Rahmen oder einen endlosen Raum zu vermitteln; er kann die Raumtiefe ebenso ausschöpfen wie die Möglichkeiten, welche die plane Fläche bietet. Diese Freiheit rückt den Film näher an die anderen darstellenden Künste, an das Theater, den Tanz, Musik oder Pantomime. Aber der Film kann auch Dinge, welche diese nicht können. Ich würde den Film als die technisch bereicherte Version einer Aufführung bezeichnen. Er kann natürliche Orte liefern und ebenso unvermittelt von einem Standpunkt zu einem anderen wechseln wie von einer Totale zur Nahaufnahme. Derartige Möglichkeiten steigern die Komplexität eines Werkes, und je komplexer das Werk desto schwieriger die Komposition. Umso wichtiger wird jedoch das Gesetz der Sparsamkeit, welches vorschreibt, daß das Werk keine Komponenten jenseits der durch seine Funktion geforderten verwende.²

Insofern werden auch die kompliziertesten filmischen Werke noch immer von demselben Prinzip bestimmt, das mich dazu führte, bei den ästhetischen Regeln für den Stummfilm strikte Einschränkungen zu fordern. Innerhalb der engen Grenzen, welche die Tyrannei der Vergnügungsindustrie ihm setzt, gelingt es dem Film hier und da immer noch den strikten Anforderungen der Kunst zu genügen.

Aus dem Amerikanischen von Johannes von Moltke

2 Ich bin an dieser Stelle Herrn Dr. Thomas Strauch für seine Anregungen dankbar.

Literatur

Arnheim, Rudolf (1972) *Radio: The Psychology of An Art of Sound*. New York: DaCapo.

Arnheim, Rudolf (1974) *Film als Kunst*. München: Hanser.

Arnheim, Rudolf (1977) Ein neuer Laokoon: Die Verkoppelung der künstlerischen Mittel untersucht anlässlich des Sprechfilms. In ders. *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Herausgegeben v. Helmut H. Diederichs. München: Hanser, S. 81-112.

Arnheim, Rudolf (1979) *Rundfunk als Hörkunst*. [Erstpublikation des deutschsprachigen Originaltextes] München: Hanser.

Patrick Vonderau

Geheime Verwandtschaften?

Der „Schwedensfilm“ und die Geschichte des Weimarer Kinos¹

Die Geschichte, bemerkte Pierre Sorlin einmal im Blick auf die Praxis der Filmhistoriographie, ginge grundsätzlich „nie weiter als die Erwartungen und Wünsche derer, die sie hervorbringen. Übrigens ist dies einer der Gründe, warum sie unaufhörlich neu geschrieben wird: Wenn die Wünsche sich ändern, wandelt sich die Vorstellung des Vergangenen“ (1996, 25).

Es scheint jedoch, als seien sich die ‚Wünsche‘ der Autoren von filmgeschichtlichen Übersichtswerken über die Jahre hinsichtlich eines Aspekts erstaunlich ähnlich geblieben, der im internationalen Zusammenhang zunächst als Marginalie erscheinen könnte: die schwedisch-deutschen Filmbeziehungen in der Zeit zwischen den Weltkriegen. Während etwa das Verhältnis zwischen Hollywood und Film-Europa Gegenstand grundsätzlicher Neubewertungen gewesen ist², findet sich hier ein über alle revisionistischen Brüche in der Geschichtsschreibung kontinuierlich verwendeter Erzähltopos. Demnach weisen eben jene Spielfilme der frühen Weimarer Jahre, die gemeinhin als die ästhetische (und psychologische³) Essenz einer Tradition deutscher Filmkunst betrachtet werden, deutliche stilistische Bezüge zum zeitgenössischen schwedischen Kino auf. Insbesondere die von Victor Sjöström und Mauritz Stiller ab 1916 bei der Svenska Bio (und später der Svensk Filmindustri) inszenierten Filme hätten einen signifikanten Einfluß auf die sogenannte klassische Periode des deutschen Stummfilms ab 1918, und vor allem die unter der Regie von Friedrich Wilhelm Murnau, aber auch Fritz Lang, Ernst Lubitsch oder Ludwig Berger entstandenen Produktionen ausgeübt. Ja, der deutsche Film habe in den 1920er Jahren sogar das künstlerische „Erbe“ (Oertel 1959, 68) der berühmten schwedischen Filme angetreten, als deren Weltruhm wieder zu verblasen begann. Neben Langs *DER MÜDE TOD* (1921) oder Arthur von Gerlachs *ZUR CHRONIK VON*

1 Ich danke Bo Florin (Stockholm) für wertvolle Hinweise und Anregungen. Ein weiterer Dank geht an die Stiftung Deutsche Kinemathek und das Bundearchiv in Berlin sowie Svenska Filminstitutet in Stockholm für die unbürokratische Bereitstellung von Archivmaterialien.

2 S. Higson/Maltby 1999; vgl. dagegen etwa Bardèche/Brasillach 1953.

3 Kracauer 1995, Eisner 1980.

Grieshuus (1925) wird in diesem Kontext gerade auf die von Murnau zwischen 1920 und 1923 inszenierten Filme, darunter *DER GANG IN DIE NACHT* (1920), *SCHLOSS VOGELÖD* (1921), *NOSFERATU. EINE SYMPHONIE DES GRAUENS* (1921/22), *DER BRENNENDE ACKER* (1922), *PHANTOM* (1922) und *DIE AUSTREIBUNG* (1923) verwiesen (Manvell/Fraenkel 1971, 6; Sadoul 1975, 510; Eisner 1979, 42, 139; Faulstich/Korte 1994, 39 u.a.).

Da diese (Autoren-)Spielfilme den zentralen Bestandteil jenes kleinen Korpus⁴ ausmachen, das bis heute international das historische Bild einer klassischen deutschen Filmästhetik prägt, handelt es sich bei den schwedisch-deutschen Filmbeziehungen also um einen durchaus signifikanten Aspekt der Filmgeschichte. Doch auch wenn sich in einigen der verbreitetsten internationalen Übersichtswerken Kapitelüberschriften wie „Weimar and Scandinavia“⁵ (Rohde 1976, 157ff) oder „Sweden and Germany – a new quality of cinema“ (Finler 1997, 63ff) finden, sofern die schwedische Produktion nicht gleich als Teil des „German Cinema of the Weimar Period, 1919-1929“ (Cook 1981, 107ff) betrachtet wird, bleiben die historischen Aussagen vage (wenn nicht widersprüchlich), wo es um die konkreten stilistischen Bezüge der Filme geht. Schon Paul Rotha sprach zwar pauschal vom „great influence“ der schwedischen Filme auf das deutsche Kino, beschränkte sich dann aber darauf, deren Formgestalt mithilfe von Attribuierungen wie „exceptional visual beauty“, „lyrical quality of theme“ oder „poetic feeling“ zu umschreiben (1967, 323). Ähnlich verallgemeinernd charakterisierte Friedrich von Zglinicki den „nordischen Film“ im Hinblick auf dessen „Eindringlichkeit“ und den „Zauber von Licht und Schatten“, um dann zu folgern:

Eine hervorragend durchgeistigte Gestaltungskraft, die Fähigkeit, mit sparsamsten Mitteln wunderbar ergreifend zu wirken, menschliche Leidenschaften ebenso schlicht und natürlich wie erschütternd auszudrücken, das alles haben wir von der nordischen Filmkunst gelernt (1956, 452f).

- 4 Nur ca. 10% der Filme sind nach Schätzungen der FIAF (der Fédération Internationale des Archives du Film) erhalten. Aber auch innerhalb dieses Korpus wird nur ein Bruchteil dem ‚klassischen‘ deutschen Stummfilm zugerechnet.
- 5 Oft wird pauschalisierend vom skandinavischen (oder „nordischen“) Film gesprochen, da die dänische Produktionsfirma Nordisk in den 1910er Jahren auf dem deutschen Markt sehr stark vertreten war. Da dies 1922 jedoch nicht mehr der Fall ist und die von den Historikern beschriebenen Charakteristika des ‚skandinavischen‘ Films sich überdies meist deutlich auf den schwedischen Film beziehen, kann die dänische Produktion hier vernachlässigt werden.

Rothas und Zglinickis Argumentation ist insofern typisch für das filmhistorische Bild der schwedisch-deutschen Filmbeziehungen, als sie weniger eine Beschreibung als eine Erfahrung ihres Gegenstandes vermitteln kann. Filmgeschichte wird als Reminiszenz an das Ideal einer versunkenen Filmkunst gestaltet, die gerade darum besonders bedeutungsvoll ist, weil sie nur ahnungshaft zu erfassen scheint. Auf einer vergleichbaren Argumentationslinie bewegt sich noch Thomas Elsaesser, wenn er im Zusammenhang mit den „geheimen Verwandtschaften“ in den Filmen Murnaus auf das skandinavische Kino als „Quelle“ einer „mysteriösen Atmosphäre“ und einer „poetischen Behandlung der Landschaft“ zu sprechen kommt (Elsaesser 1999, 163f).⁶ Selbst Elsaesser bleibt jedoch die Erklärung schuldig, inwiefern Murnaus *DER GANG IN DIE NACHT* (1920) einen „Tribut an die skandinavischen Meister“ wie Sjöström und Stiller gezollt haben soll, zumal deren hierfür in Frage kommenden Filme erst ab Mitte 1921 in Deutschland zu sehen waren.

Was hat es also mit der ‚geheimen Verwandtschaft‘ der Filme auf sich, die die Gemüter der Filmhistoriker durch die Zeiten bewegt? Was verhalf der schwedischen Filmproduktion der 1910er Jahre zu ihrem erinnerungswürdigen Auftritt in den ‚großen Erzählungen‘ der deutschen Filmgeschichte? Die im folgenden zu begründende Antwort auf diese Fragen besteht darin, den schwedischen Film als Teil einer „kulturellen Poetik“ (vgl. Wedel 1999, 189) des frühen Weimarer Kinos zu betrachten. Damit veranschlage ich eine – im weitesten Sinne – stilgeschichtliche Perspektive, die narrative und technologische Entwicklungen des deutschen Films in das Umfeld einer breiteren filmkulturellen Praxis stellt, worunter ich das Zusammenspiel bestimmter Institutionen (Produktion, Zensur usw.) und Diskurse (Filme, Fachpublizistik usw.) verstehen möchte. Da an dieser Stelle ein großer historischer Entwurf weder intendiert ist noch geleistet werden kann, werde ich mich in der Aufarbeitung des Datenmaterials auf einen Zeitpunkt (1921/22), einen Ort (Berlin) und einen Beispielfilm (*DER BRENNENDE ACKER*, 1922) beschränken.⁷ Das Interesse gilt jedoch nicht nur einer induktiv von den ‚Quellen‘ her erzählten Stilgeschichte der schwedisch-deutschen Filmbeziehungen, sondern – in deren Fluchtperspektive – auch den bereits über sie kursierenden historischen

6 Genau genommen versteht Elsaesser unter der „geheimen Verwandtschaft“ eine Verbindung von „Romantik und Spitzentechnologie“ (1999, 157), die ihm charakteristisch zu sein scheint für Murnaus Filme und die er aus verschiedenen Kontexten herzuleiten sucht (u.a. dem schwedischen Film). Ich nehme seine komplexe Studie zum Ausgangspunkt für eine Kritik am historiographischen Bild der schwedisch-deutschen Filmbeziehungen, ohne jedoch eine grundsätzliche Gegenposition zu seinem Ansatz anzustreben.

7 Ausführlicher zum Thema in meinem Dissertationsprojekt *Bilder vom Norden. Schwedisch-deutsche Filmbeziehungen, 1921-1939*, auf dem der vorliegende Artikel basiert.

„Berichten“ und damit einer geheimen Verwandtschaft anderer Art: dem Zusammenhang zwischen der Geschichte, den Wünschen ihrer Autoren (ihrer Interessen und Paradigmen, aber auch ihrer Vorbehalte) und der kulturellen Bestimmung des Gegenstandes Film.

Ein Kino, zwei Mentalitäten

Die Behauptung eines schwedischen Einflusses auf den deutschen Film wird in Standard-Filmgeschichten schon an sich als aussagekräftig betrachtet, ohne daß eine weitere Begründung nötig ist. Was zunächst als unzureichende historiographische Beschreibung beklagt werden könnte, scheint jedoch gerade von Interesse zu sein: Offenbar reicht der Verweis auf eine mögliche Verbindung zum schwedischen Film aus, um eine Aussage über die ästhetische Qualität des deutschen Films zu treffen. Vor allem Autoren älterer Filmgeschichten, die neben ihren früheren Seherfahrungen zumeist auf schriftliche Quellen rekurrieren, schließen sich damit an einen um 1922 verbreiteten filmkulturellen Diskurs an. Das schwedische Kino spielte in der Tagespresse, in Fachmagazinen und frühen Theorieentwürfen des Films, aber auch für die Filme dieser Zeit selbst eine signifikante Rolle. Ich möchte zunächst die breitere Diskussion skizzieren, in die es damit eingelassen war, bevor ich im nächsten Kapitel versuche, den damals so genannten „Schwedensfilm“ in seinem produktiven deutschen Rezeptionskontext genauer zu bestimmen.

Die filmkulturelle Debatte kreiste 1921/22 um die hochdynamischen Veränderungen, die in allen Bereichen der Filmindustrie – von den Produktionsfirmen, Kopier-, Vertriebs- und Verleihanstalten bis hin zum Kinogewerbe – in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg beobachtet wurden. Erscheint diese Phase rückblickend oftmals als eine der forcierten Modernisierung (vgl. Petro 1989), so waren es vor allem deren Paradoxa, die dem zeitgenössischen Beobachter ins Auge sprangen. Profitierend von der seit 1919 galoppierenden Inflation, geriet die deutsche Filmindustrie in ein Gründungsfieber, das als „in ökonomischer Hinsicht phänomenal und in jeder anderen Beziehung erschütternd“ empfunden wurde (Leonhard 1923, 116). Während die Kaufkraft der Bevölkerung beständig sank, stieg die Anzahl der Produktionsfirmen, Verleihbetriebe und Kinos bis 1922 stark an.⁸ Da der heimische Markt wegen des Währungsverfalls

8 Das *Jahrbuch der Filmindustrie 1922/23* verzeichnet für das Jahr 1922 360 Produktionsfirmen, deren ein- oder mehraktige Filme in 4238 Kinos (allein in Groß-Berlin sind es 418) zu sehen waren. – *Jahrbuch der Filmindustrie. 1. Jahrgang 1922/23* (1923). Berlin: Verlag der Lichtbild-Bühne, 51-54; 125.

und einer strengen Regulierung der Filmeinfuhr zunächst geschützt und der deutsche Film im Export konkurrenzlos billig war, entwickelte sich die Filmbranche zu einer „Börse der Spekulanten“ (Kurtz 1923, 95) aller Art. Ihre Expansion wurde von einem enormen öffentlichen Interesse begleitet, das sich nicht zuletzt in einem Boom an Filmpublikationen, darunter zahlreichen (wenn auch teilweise kurzlebigen) Periodika für das breite Publikum, spiegelte (Olimsky 1931, 30). In einer „Zeit, in der die meisten nur passiv leben“ konnten, erschien der Film für viele als „Reich neuer Möglichkeiten“ (Leonhard 1923, 116). Oder etwas prosaischer formuliert: „Bevor die Leute ihr Geld am folgenden Tage entwertet sahen, gingen sie lieber am Abend noch mal ins Kino“ (Olimsky 1931, 27).

Auch im Blick auf die Binnenentwicklung der Filmwirtschaft traten gegenläufige Veränderungen deutlich zutage. Was als modern an der Filmindustrie galt, ihre „Vertrustungstendenz im horizontalen wie auch im vertikalen Sinne“ (Leonhard 1923, 103),⁹ bedeutete für viele kleinere Firmen rasch das Ende des Gründungsbooms. Auf die „Massenfabrikation“ der frühen Nachkriegszeit folgte bereits 1922 ein Herstellungsrückgang von 65 Prozent, der nicht nur mit der stagnierenden Produktion kleinerer Firmen, sondern auch der Umstellung zu weniger, aber aufwendigeren Projekten bei den kapitalstärkeren Firmen zusammenhing.¹⁰ Diese Umstellung geschah auch im Blick auf den Export, von dem die Branche abhängig war – ihre Filme konnten sich nur zu zehn Prozent auf dem Inlandsmarkt amortisieren (Olimsky 1931, 27). Mit der Umorientierung der Produktion ließ sich die Krise der Filmwirtschaft jedoch nicht abwenden, sie erreichte mit der Stabilisierung der Währung 1923 ihren Höhepunkt: Die (vor allem amerikanische) Auslandskonkurrenz drängte auf den deutschen Markt, während die Ateliers zunehmend leerstanden und der Export zurückging.

Einen ähnlichen äußerlichen Anstrich von modernisierender Dynamik und bunter Heterogenität wie die Produktionsbedingungen der Nachkriegszeit wiesen die in Deutschland hergestellten Filme auf. Unter den 1741 deutschen Filmen, die 1922 bei der Zensur eingereicht wurden, befanden sich rund 650 ‚lange‘ Filme (mit mehr als vier Akten)¹¹, darunter Detektiv- und Abenteuererien, Melodramen, Lustspiele und Monumentalfilme. Titel wie DER LEBENDE PROPELLER (1921), DIE BRILLANTENMIEZE (1921, 2 Teile), DER KOMPLOTT IM BANKVIERTEL (1921), DER GELBE WÜRGER (1921), DIE ABENTEUERIN VON

9 Die Konzernierung erfaßte also nicht nur Produktionsfirmen, sondern auch Verleih- und Vertriebsanstalten sowie Kinos. Ausführlicher hierzu Zimmerschied 1922, 50-72.

10 *Jahrbuch der Filmindustrie* 1923, 346.

11 *Ibid.*, 149ff.

MONTE CARLO (1921, 3 Teile) und AUS DEN ERINNERUNGEN EINES FRAUENARZTES (1922) geben einen Eindruck von der populären Vielfalt der filmästhetischen Formen. Diese wurde in dem filmkulturellen Diskurs, in den sie eingebettet war, jedoch weitgehend in Frage gestellt. So beruhte die Einführung des Reichlichtspielgesetzes am 29.5.1920 und der damit de facto ermöglichten „Geschmackszensur“ (Barbian 1993, 59) unter anderem auf traditionellen bildungsbürgerlichen Vorbehalten gegenüber dem Kino, die sich in ähnlicher Weise auch in der Tages- und Fachpresse wiederfanden. Hinter der generalisierenden Ablehnung des „Schmutz- und Schundfilms“¹² stand nicht nur der Unwillen der politischen Rechten, das Kino als *Massenmedium* zu akzeptieren (Spiker 1975, 29), sondern auch die ästhetische Erwartung jener „Gebildeten“, die ein Fachautor 1922 als „zum großen Teil getränkt [...] mit dem Geist der Klassizität, mit dem Ideal einer versunkenen Welt von ‚edler Einfalt und stiller Größe‘“ charakterisierte.¹³ Mit der Exportabhängigkeit tat sich ein weiteres Produktionsproblem für die Filmbranche auf. Wollte sich der frühe Weimarer Film auf dem Markt behaupten, mußte er „in seiner Mentalität [...] nach zwei Richtungen eingestellt sein“: Er mußte nicht nur die „besondere Gefühlssphäre der heimischen Welt treffen“ (Kurtz 1923, 93), sondern bei der Wahl seiner Sujets, Settings und Figuren auch das negative Image berücksichtigen, das Deutschland vor allem bei den Ländern der Entente nach dem Krieg innehatte.

Es war mithin charakteristisch für die publizistische Debatte der frühen Weimarer Jahre, aber auch für die damals hergestellten Filme, daß sie beständig neue Lösungsansätze für die Anforderungen des In- und Auslandsmarkts zu entwickeln hatten, sich andauernd auf der Suche gerade auch nach den ästhetischen Möglichkeiten des Kinos befanden (vgl. Elsaesser 1999, 186).

Der aktuelle Schrittmacher für diese Bestimmungsversuche des deutschen Kinos waren ausländische Filme. Deren Einfuhr war seit Beginn des Krieges stark zurückgegangen und zwischen 1920 und 1921 staatlich ganz unterbunden, ab dem 1.1.1921 im Rahmen eines jährlich festgelegten Kontingents jedoch wieder gestattet worden.¹⁴ Auch wenn die Auslandsproduktion kaum ein Viertel der insgesamt zur Zensur eingereichten Filme stellte¹⁵, stimulierte sie doch die

12 Ibid., 41. Eine Äußerung des Reichsminister des Innern Dr. Köster im Rahmen einer Haushaltsdebatte, wobei Köster darauf verzichtete, „einen scharfen Trennungsstrich zwischen diesen und der legitimen Filmindustrie zu ziehen“ (ibid.).

13 Heinz Riedel: Der Gebildete und der Film. In: *Film-Kurier*, Nr. 58, 1922 (13.3.1922).

14 *Jahrbuch der Filmindustrie 1923*, 32. – Obwohl die Einfuhr von Filmen aus den Ländern der Entente auf diese Weise verhindert werden sollte, importierte die Nordisk auch während des Ersten Weltkrieges Filme aus den neutralen Ländern nach Deutschland, darunter hauptsächlich dänische, aber auch einige Filme der Svenska Bio.

Autoren der Fachpresse zu unzähligen Reflexionen und Evaluationen des ‚nationalen‘ Films. „Im Grunde waren die ausländischen Filme für Deutschland etwas durchaus Neues, etwas Niedagewesenes“, bemerkte Paul Ickes bereits Ende 1921 in einem Jahresrückblick, „denn die Beobachtungen, die wir noch aus der Vorkriegszeit im Gedächtnis hatten, konnten nicht als Maßstab angelegt werden.“¹⁶

Vor allem die 1922 eingeführten 202 amerikanischen und 52 schwedischen Filme ermunterten zu ästhetischen Betrachtungen, allein schon deshalb, weil sie das Gros des ausländischen Imports von insgesamt 445 langen und kurzen Bildstreifen ausmachten.¹⁷ Aus Schweden kamen dabei neben zahlreichen einaktigen Naturfilmen in der Saison 1921/22 rund 20 (!) Spielfilme mit einer Länge über vier Akte in die deutschen Kinos. Bei diesen handelte es sich meist um ‚abgespielte‘ ältere Filme, d.h. solche, die ihre Kosten auf dem Weltmarkt bereits amortisiert hatten, darunter TÖSEN FRÅN STORMYRTORPET (DAS MÄDCHEN VOM MOORHOF, 1917), BERG-EYVIND OCH HANS HUSTRU (BERG-EJVIND UND SEIN WEIB, 1918), SYNNØVE SOLBAKKEN (ÜBER DEN HOHEN BERGEN, 1919), SÅNGEN OM DEN ELDRÖDA BLOMMAN (DAS LIED VON DER GLUTROTEN BLUME, 1919), HERR ARNES PENGAR (HERR ARNES SCHATZ, 1919), DUNUNGEN (ROSEN IM HERBST, 1919), EROTIKON (1920), JOHAN (SCHWERES BLUT, 1921) und KÖRKARLEN (FUHRMANN DES TODES, 1921).

Diese Spielfilme, unter denen sich viele befinden, die später von Filmhistorikern als „Schlüsselfilme“ eines schwedischen „Goldenen Zeitalters“ bezeichnet worden sind (Florin 1997, 29)¹⁸, erreichten das breite Berliner Publikum in der Regel nicht.¹⁹ Ihre um drei und mehr Jahre verzögerte deutsche Erstaufführung, teilweise fehlende Werbung²⁰ und die groben Veränderungen, die von den Kinobesitzern oder Verleihern im Zuge der deutschen Bearbeitung gelegentlich vorgenommen wurden²¹, ließen sie für das Gros der Zuschauer weniger attraktiv erscheinen als neue deutsche Großproduktionen im Stil von DAS INDISCHE

15 Ibid., 152.

16 Paul Ickes: Ausländische Filme. In: *Das große Bilderbuch des Films*. Berlin: Film-Kurier, o.J. [Ende 1921], o.P.

17 *Jahrbuch der Filmindustrie 1923, 165ff.* – Der Import dänischer, italienischer, österreichischer und französischer Filme ging hingegen 1922 gegenüber dem Vorjahr zurück.

18 Die Bezeichnung ‚Goldenes Zeitalter‘ hat einen produktionshistorischen Hintergrund: Die oben genannten Filme datieren in die ab 1917 zu beobachtende Periode ‚nationaler‘ Qualitätsproduktion bei der Svenska Bio (und später Svensk Filmindustri). Dazu ausführlicher unten.

19 Zu den Ausnahmen gehörten die Komödie EROTIKON (1920) und später GÖSTA BERLINGS SAGA (1924).

20 So z.B. verbürgt für den Film SÅNGEN OM DEN ELDRÖDA BLOMMAN. *Biograf-Bladet*, Nr. 17, 1921 (1.9.1921).

GRABMAL (1921) und FRIDERICUS REX (1922).²² Vor allem bewirkte jedoch die enge zeitliche Abfolge der Berliner Premieren den „Eindruck einer gewissen Monotonie“²³, die einen Verfechter des populären Geschmacks wie den Kritiker Hans Siemsen im Blick auf Sjöströms Lagerlöf-Adaptionen zu der Bemerkung veranlasste, es gäbe „auf der Welt doch immerhin auch noch was andres als schwedische Bauernhöfe, Bauerneinfalt, Bauerntreue, Bauernmoral, Bauernleben und Bauernliebe.“²⁴ Möglicherweise war es jedoch gerade die immer wieder konstatierte geringe Resonanz bei den „breiten Massen“, die das bildungsbürgerliche Publikum und damit auch den größten Teil der Filmkritik dazu anregte, in den „„stillen Filmen““²⁵ Schwedens Antworten auf die aktuellen (film-)kulturellen Fragen des deutschen Kinos zu suchen. Für diese „höher gestimmten Zuschauer“, die bereit waren, „seelische Verfeinerungen auf Kosten dramatischer Schlagkraft zu genießen“²⁶, hatten die gestaffelten Premieren also eine andere Bedeutung: Sie zeugten von einer ästhetischen Geschlossenheit, einer „nationalen Eigenart“²⁷ der schwedischen Produktion, die diese „als lehrreiches Gegenstück zu den gegenwärtigen Fabrikaten Deutschlands“²⁸ nutzbar machte. Im Zusammenhang mit den gedrängten Berliner Erstaufführungen 1921/22 wurde der „Schwedenfilm“ zu einem feststehenden Begriff.²⁹ Ich möchte im folgenden zunächst zeigen, welche Vorstellungen bei den Fachautoren mit diesem

- 21 Artur Rosenthal etwa beklagte, im Zuge der deutschen Bearbeitung würde „nach Berliner Prinzipien das Bild publikumswirksamer“ gemacht, d.h. dramaturgisch gegenüber dem Original ‚abgemildert‘ (offenbar mit gegenteiligem Effekt). Aros [=Artur Rosenthal]: Eine schwedische Film-Predigt. In: *Film-Echo*, Nr. 13, 1921 (12.12.1921), Beilage des Film-Kurier vom 19.12.1921, Nr. 295. – L.A. Herman, Berlin-Korrespondent des Stockholmer Biograf-Bladet, wußte Ähnliches von der Praxis deutscher Textbearbeitung zu berichten. L.A. Hermann: Svensk film i Tyskland. Klagomål över textöversättningen [Schwedischer Film in Deutschland. Beschwerden über die Textübersetzung]. In: Biograf-Bladet, Nr. 4, 1923 (15.2.1923).
- 22 Anon.: Welches ist der beste Film? Die ersten Wahlergebnisse. In: *Neue Illustrierte Filmwoche*, Nr. 6, 1923. – Diese Leserumfrage basierte auf einer Auswertung von 7652 Stimmen, von denen allein 635 auf FRIDERICUS REX und 402 auf DAS INDISCHE GRABMAL entfielen.
- 23 P.-l.: Schweres Blut. In: *Der Film*, Nr. 4, 1922 (22.1.1922).
- 24 Hans Siemsen: Schwedische Filme. In: *Weltbühne*, Nr. 22, 1922 (30.3.1922).
- 25 Aha.: Schweres Blut. In: *Deutsche Lichtspielzeitung*, Nr. 4, 1922 (28.1.1922).
- 26 Anon.: Das Publikum und der Auslandsfilm. In: *Film-Kurier*, Nr. 252, 1922 (19.11.1922). – In ähnlichem Tenor argumentierten zahlreiche andere Autoren, etwa Th. Bolz: „Die vor einigen Jahren von allen Gebildeten gerühmten schwedischen Filme [...] hatten gerade in Deutschland sehr mäßige geschäftliche Erfolge.“ Theodor Bolz: Der nationale Film. In: *Volk und Kunst. Blätter der Dresdner Volksbühne*, Nr. 3, 1928/29.
- 27 Henry Ernest: Schwedische Filmkünstler. In: *Neue Illustrierte Filmwoche*, Nr. 2, 1923.
- 28 So der Schriftsteller Erwin Sedding: Schwedische Filme. In: *Der Lichtbildtheater-Besitzer*, Nr. 34, 1922 (9.9.1922).

Begriff verbunden waren und in welchen Kontexten er in der filmpublizistischen Debatte eingesetzt wurde.

Der „Schwedenfilm“

Abgelöst von einer konkreteren Beschreibung einzelner Filme wurde der ‚Schwedenfilm‘ rasch zu einem positiven Stereotyp der Kritik. In seinem übergreifenden Gebrauch diente der Ausdruck als allgemeiner Qualitätsbegriff, als Markenzeichen für das Produkt einer „Kunstindustrie“ (Zimmerschied 1922, 2). Er stellte damit ein funktionales Äquivalent zu anderen Begriffen der Fach- und Werbesprache dar, vergleichbar etwa dem ‚Schwedenstahl‘ des späten 19. Jahrhunderts oder dem ‚Russenfilm‘ der späten 20er und frühen 30er Jahre. Wie der Schwedenstahl, so bezeichnete auch der Schwedenfilm ein aus den edelsten Materialien, ohne verfälschende Legierungen gefertigtes Erzeugnis, das verlässliche Qualität „turmhoch über dem Durchschnitt der meisten übrigen Produktionen“³⁰ garantierte. Und wie der Russenfilm denotierte der Begriff einen ästhetischen, aber auch einen „kulturellen Eigenwert“³¹ des schwedischen Films. Der Schwedenfilm wurde diskutiert als eine aus einer *bestimmten Produktionsform hervorgegangene Ware* mit einer eigenen *Ästhetik* und als *Ausdruck von Nationalkultur* und in diesen drei Diskussionszusammenhängen zugleich semantisch genauer bestimmt. Dabei unterschied er sich insofern von den beiden anderen Begriffen, als er in eine breitere filmpublizistische Argumentation eingebettet war, die aus dem Vergleich der deutschen mit der ausländischen Produktion Ansätze zu einer Sollbeschreibung des Weimarer Kinos entwickelte. Kurz, die Diskussion zum Schwedenfilm war Resultat eines doppelten Blickes auf die gerade wiederentdeckte Auslands- und die ungeliebte Eigenproduktion, Element in einem (film-) kulturellen Selbstfindungsprozeß, Teil des Versuches, Deutschland und seiner Filmindustrie nach 1918 eine nationale Identität zu verleihen.

Am deutlichsten zeigt sich dies, wo der schwedische Film kontrastiv eingeht in die allgemeine Kritik an der vermeintlichen Kulturlosigkeit des deutschen Kinos und seiner Zeit. Aus Perspektive der Fachzeitschriften zeichneten sich die Inflationsfilme meist durch ihre Gier nach billigen Schauwerten und ihre kulturelle Gesichtslosigkeit aus: Drehbuch, Setting und Darsteller galten als „charak-

29 Eine der ersten Belege für die Ausbildung dieses Begriffes findet sich in einer Kritik zu Sjöströms Film *VEM DÖMER* (BEATRIX, 1922). – el.: Beatrix. In: *Lichtbildbühne*, Nr. 31, 1922 (11.11.1922).

30 M-: Die Herrenhofsage. In: *Lichtbildbühne*, Nr. 24, 1924 (12.1.1924).

31 Sedding 1922, Schwedische Filme.

terlos bezüglich ihres Stammlandes“.³² Dem Weimarer Kino wurde vorgeworfen, die unumgängliche Exportorientierung mit der Imitation wechselnder Auslandsmoden zu beantworten, „Wilmsdorf-Japan“ statt „Heimatkunst“³³ zu produzieren. Mit einer an den „Instinkten der Masse“ orientierten Herstellung, die Tradition durch Kalkulation ersetzte³⁴, ginge – so befürchtete man – auch der „Konnex verloren zur deutschen Volksseele mit ihrer besonderen Eigenart“.³⁵ In den Worten des Berliner Professors Paul Hildebrandt fehlte demnach (nicht nur) dem Kino „eine wirkliche Kultur als künstlerische, einheitliche Ausgestaltung unseres Innenlebens“.³⁶ Wie viele andere der oft akademisch gebildeten Fachautoren war Hildebrandt zugleich davon überzeugt, daß der Schwedenfilm eben all das verkörperte, woran es dem zeitgenössischen deutschen Film mangelte. 1921 schrieb er anlässlich von Sjöströms *KARIN INGMARSDOTTER (ABSEITS VON DEN WEGEN DER MENSCHEN, 1920)*:

Die Kultur, die hier im Anschluß an Selma Lagerlöf gezeigt und den Zuschauern so ungemein nahe gebracht wird, ist die des schwedischen Bauern. Es gibt in dem ganzen Film keine einzige Szene, die nicht ‚echt‘ wäre [...]. Warum sind diese Dinge so ganz anders bei uns? Welchen Durchschnittsfilm wir auch nehmen, es bleibt immer dasselbe: die ‚Kultur‘, die uns da vorgeführt wird, ist eine – fast möchte ich sagen – internationale Tünche, die breit über alle Darstellungen hingestrichen ist. [...] Nur eine wirklich wertvolle Kultur aber schafft Bilder, die den ihr eigenen Ausdruck darstellen. Darum ist es nicht möglich, daß unsere kulturlose Zeit Bilder hergibt, die diesem Anspruch nahekommen. Und darum kann der Film als Bildkunst nicht auf unserer Zeit aufbauen und doch künstlerisch wirken.³⁷

Künstlerisch konnte die deutsche Produktion Hildebrandt zufolge also nur werden, wenn sie dem Beispiel des Schwedenfilms folgte und den Weimarer Film aus seiner „kulturlosen deutschen Gegenwart“ entrückte.³⁸

32 Erwin Sedding: Vom und für den Film. In: *Der Lichtbildtheater-Besitzer*, Nr. 35, 1922 (16.9.1922).

33 Ibid.

34 Anon: Die Tradition im Film. In: *Film-Kurier*, Nr. 285, 1923 (29.12.1923).

35 Fridolin: Von der Liebe zum Film. In: *Der Lichtbildtheater-Besitzer*, Nr. 7, 1922 (4.3.1922).

36 Paul Hildebrandt: Kultur im Film. In: *Kinematographische Monatshefte*, Nr. 8, 1921 (November 1921).

37 Ibid.

38 Ibid. – Eine ähnliche Argumentation findet sich im *Film-Kurier*: „Der deutsche Film kann aus einer Angelegenheit des Vergnügens nur dann zu einer Angelegenheit der Kultur werden, wenn er Beziehungen zu den Kräften sucht, die bei uns einst kulturbildend gewirkt haben.“ Anon. 1923, *Die Tradition im Film*.

Schwedenblut

EIN SPIEL VON LIEBE UND GLÜCK IN 6 AKTEN



SCHWEDEN-FILME
DIE
FILME
DES
SICHEREN
ERFOLGES

Vertrieb S.m.b.H. Abt: Verleih
Berlin S.W.68 • Markgrafenstr.21 • Telefon:Dönh.381-648. • Telegr. Bergfilm Berlin.
Düsseldorf, Hüttenstraße 21 • Telegramm=Adr: Bergfilm Düsseldorf

Abb.1: HÄLSINGAR (1923): Anzeige des Filmverleih Rudolf Berg

Ähnlich wie Hildebrandt argumentierte der prominente Filmkritiker und Schriftsteller Willy Haas, der bezüglich derselben Lagerlöf-Adaption notierte:

Man disputiert darüber, ob der Film eine Kunstgattung sei oder irgendwann werden könne: und hier haben wir sie doch; hier haben wir doch Kunst, rein, unverfälscht, aus dem Boden brechend wie Blume, Baum, Quell. Sind das noch Schauspieler? Ein adliger Menschenschlag scheint aufgewacht, etwas Uralt-verschüttetes scheint ausgegraben, eine längst-verstorbene Rasse, klug und schlicht, demütig und stolz, verträumt und handfest, tapfer und scheu; christengläubig und doch fast älter (so denkt man) als alles Christentum [...]. Oh, ich wüßte nicht, was in der gesamten neueren Kunst diesem Schauspiel zur Seite stehen könnte!³⁹

Hildebrandts und Haas' Ausführungen sind bereits darin charakteristisch für die Diskussion der schwedischen Filme, daß sie diese wie viele andere Autoren als Synonym für „Bauernfilme“⁴⁰ oder „Bauerntragödien“⁴¹ fassen, mithin auf einen bestimmten stofflichen Bezug (Stichwort: Lagerlöf) fixieren. Dies lag zum einen nahe, weil das Korpus der vorgeführten schwedischen Produktion trotz einiger vereinzelter Großstadtkomödien wie THOMAS GRAALS BÄSTA FILM (VERLOBUNGSSCHMERZEN, 1917) oder EROTIKON (1920) schon von schwedischer Seite narrativ und ikonographisch bewußt auf eine rurale Motivik festgelegt war. Der Film hatte aus Sicht der skandinavischen Hersteller nicht nur eine volkspädagogische Aufgabe im Inland zu erfüllen, sondern sollte im Ausland zugleich mit der methodischen Schilderung traditioneller bäuerlicher Heimstätte ein bestimmtes nationales Image propagieren.⁴²

39 Willy Haas: Nordische Filmkunst. In: *Film-Kurier*, Nr. 70, 1922 (27.3.1922). – Zu Persona und Werk dieses nicht nur im folgenden vielzitierten Kritikers s. Jacobsen/Prümm/Wenz 1991.

40 J-s [Paul Ickes]: Das Mädchen vom Moorhof. In: *Film-Kurier*, Nr. 45, 1922 (25.2.1922).

41 R.: Schwedische Filme in Deutschland. In: *Der Welt-Film*, Nr. 10/11, 1921 (5.11.1921). Der Autor schreibt: „Ich nenne diese Art skandinavischer verfilmter Erzählungen im allgemeinen Bauerntragödien, weil sie so sehr und so tief im nationalen Boden wurzeln.“

42 Der äußerst einflußreiche schwedische Chefzensur Gustav Berg schrieb, die „Ortsbeschreibung im Film sollte möglichst aus einer Beschreibung der Heimat bestehen. [...] Auf diese Weise muß sie nicht nur die Struktur der Landschaft, sondern auch ein wenig Geschichte, Erinnerungen an ältere Kultur, Sitten und Bräuche, Wirtschafts, Bauweisen, Typen des Volkes usw. wiedergeben [...]. All dieses harmlos und methodisch, dabei letzteres so, daß die Methode so wenig wie möglich durchscheint.“ – Gustav Berg: *Svensk bygd på film* [Schwedische Gegenden im Film]. In: *Filmjournalen*, Nr. 1, 1919. – Der quasi-propagandistische Impetus der schwedischen Rhetorik wurde von deutscher Seite durchaus reflektiert, so etwa von Willy Haas, der nach einem halboffiziellen Gespräch mit schwedischen Herstellern äußerte: „Das schwedische Volk will...“, „das schwedische Volk soll...“, „das schwedische Volk wird uns danken...“, „das schwedische Volk“ ist jedes dritte Wort in dem Gespräch mit den Direktoren. [...] Die zu erfüllende national-kulturpolitische Aufgabe ist immer ein wesentliches Element bei allen

Die nationalkulturelle Perspektivierung auf die schwedische Einfuhr hing jedoch zum anderen auch mit spezifischen Wissensbeständen zusammen, die beim gebildeten deutschen (Fach-) Publikum bereits angelegt waren, darunter verbreiteten Vorstellungen über die Natur des Nordens und des Kinos.

So können die Aussagen von Hildebrandt und Haas aus dem Kontext der zeitgenössischen Theorie des Films erklärt werden, die in der Stummheit des Mediums die Alternative zu einer „Kultur der Worte“ sah, die den Menschen seiner ursprünglichen Ausdruckskraft beraubt habe (Möller-Naß 1986, 8ff). Der Film galt als Kunst, wo er die Bedeutung in der sichtbaren Welt und nicht im Wort suchte; er konnte gerade dadurch emotional anrühren, daß er – anders als das Theater – die „Gebärde der Dinge“ (Carl Hauptmann) selbst zeigte. In diesem frühen semiotischen Theorem des Films als „Sprache der sichtbaren Realität“ (ibid.) klingt noch die unter anderem von Spinoza vertretene Idee der *natura naturans*, der schaffenden Natur an, und ähnlich herrscht auch in den Beschreibungen des Schwedenfilms oftmals die Überzeugung vor, eine bestimmte Nation bzw. Kultur würde sich im Film als „Spiegel der Wirklichkeit“⁴³ gewissermaßen selbst repräsentieren. „Dem Bauerngeschlecht der Schweden entspricht die menschliche Wahrheit, mit der ihre Films [sic] ausgestattet sind. Der schlichten Linie und Einfachheit des schwedischen Charakters entspricht die Geradlinigkeit der Filmwerke“, hieß es etwa in der *Neuen Illustrierten Filmwoche*.⁴⁴ Der ästhetische Wert der Filme wurde somit über den Grad der Realistik begründet; ‚Echtheit‘ avancierte zum wichtigsten Qualitätskriterium.

Wenn sich der Schwedenfilm als nationalkulturell und künstlerisch ‚echt‘ erwies, dann deshalb, weil er sich nicht nur mit der zeitgenössischen Stummfilmtheorie, sondern vor allem auch mit Bildern vom Norden kompatibel zeigte, deren Verbreitung sich seit der Skandinavienmode der Jahrhundertwende potenziert hatte.⁴⁵ Im Kielwasser der jährlichen Schiffsreisen, die Kaiser Wilhelm II. entlang den skandinavischen Westküsten unternahm (den sog. ‚Nordlandfahrten‘), setzte eine ikonographische und touristische, aber auch literarische Erschließung des Nordens ein, die ihn als „förmliche Gegenwelt“ zum großstädtischen Berlin popularisierte (Marschall 1991, 100). Neben massenhaft reproduzierten Bilddarstellungen (etwa von monumentalen Fjord- und Hoch-

Erwägungen.“ Willy Haas: Zu Nutz und Frommen unserer Branche. In: *Film-Kurier*, Nr. 108, 1924 (7.5.1924).

43 Walter Thielemann: Der deutsche Spielfilm. In: *Reichsfilmbblatt*, Nr. 8, 1923 (23.2.1923).

44 Ernest 1923, Schwedische Filmkünstler.

45 Ausführlicher zu der intensiven deutschen Skandinavienrezeption seit dem 19. Jahrhundert und ihren Veränderungen ab den 1890er Jahren s. Zernack 1996.

gebirgspanoramen) regten auch skandinavische Autoren wie Selma Lagerlöf dazu an, die vermeintlichen Landidyllen des Nordens den Stadt- und Industrielandschaften Deutschlands gegenüberzustellen und so eine kulturelle und nationale Erneuerung einzufordern. Wie es sich bereits in den Zitaten Hildebrandts und Haas' abzeichnet, wurden nicht nur die literarischen Werke der Lagerlöf, sondern auch ihre filmischen Adaptionen dabei im agrarromantischen Kontext der deutschen Heimatkunst rezipiert.⁴⁶

Es lag also für viele der Fachautoren nahe, die schwedische Produktion als Ausdruck einer geschlossenen Nationalkultur und somit auch als geeignete Orientierungshilfe für den Selbstfindungsprozeß einer deutschen Filmkunst zu beschreiben. In ihrem funktionellen Kern zielte diese Selbstbestimmung darauf, die deutsche Produktion als eigenes Markenzeichen auf dem globalen Markt zu etablieren.⁴⁷ Wenn hierzu auf den ‚Schwedensfilm‘ rekurriert wurde, dann deshalb, weil dieser nicht nur kraft seiner möglichen semantischen Aufladungen, sondern auch wegen seines verbürgten Welterfolges als Ressource der eigenen Branchenkonsolidierung besonders geeignet schien. Gerade im ökonomischen Zusammenhang nahm der schwedische Film die Rolle eines Leitbildes für die exportabhängige deutsche Herstellungspraxis ein. Dies lässt sich zunächst wiederum am Diskurs der Fachpresse nachzeichnen, die den ‚Schwedensfilm‘ nicht nur allgemein als Ausdruck von Nationalkultur, sondern vor allem auch als kunstindustrielle Ware mit einer bestimmten ästhetischen Qualität beschrieb.

Kurt Pinthus war 1924 nicht der erste, der es auf „wirtschaftliche Wurzeln“ zurückführte, „daß der amerikanische und der schwedische Film so eigenwüchsig sind.“⁴⁸ Schon lange bevor die ‚Schwedensfilme‘ in Deutschland zu sehen waren, wurde auf den Zusammenhang zwischen ihrem Produktionsmodus und dem internationalen Verkaufserfolg hingewiesen.⁴⁹ Als Direktor der Svenska

46 Eine kontextualisierende Beschreibung von deutschem Berg- und Heimatfilm, die auch Bezüge zum ‚Schwedensfilm‘ reflektiert, versucht Jacobs 1992; vgl. Rentschler 1992.

47 Bordwell/Staiger gehen der These nach, die deutsche Produktion habe nach 1919 eine „nationalistische Strategie“ verfolgt, um sich über die neue „teutonische Qualität“ ihrer Filme von der Ästhetik des klassischen Hollywood-Kinos abzugrenzen (1985, 379). Diese Annahme scheint schon deshalb zu kurz zu greifen, weil der amerikanische Film nicht als Gegensatz eines kommenden ‚germanischen‘ Kinos, sondern als ebenso volkstümlich *und* technisch fortschrittlich wie der schwedische gehandelt wurde. Vgl. etwa Fritz Scharf: Vom künstlerischen Feingehalt des letzten Filmjahres. In: *Der Lichtbildtheaterbesitzer*, Nr. 23, (1922) 24.6.1922. – J-s [Paul Ickes] 1922, Das Mädchen vom Moorhof.

48 Kurt Pinthus: Vom deutschen, amerikanischen und schwedischen Film. In: *Kulturwille*, Nr. 11 (Themenheft *Kino und Kultur*), 1925 (1.11.1925).

49 Siehe z.B. Anon.: Schwedische Filme im Auslande. In: *Film-Kurier*, Nr. 66, 1919 (22.8.1919). – Anon.: Schwedische Filmerfolge. In: *Lichtbildbühne*, Nr. 34, 1919 (23.8.1919).

Bio, die 1919 mit der Skandia zur Svensk Filmindustri fusionierte⁵⁰, setzte Charles Magnusson einerseits auf eine quantitativ reduzierte, aber finanziell und technisch aufwendigere Herstellung und berücksichtigte andererseits die Faustregel, „daß als Vorbedingung für den internationalen Erfolg die nationale Eigenart bewahrt bleiben muß.“⁵¹ Aus der Sicht der zeitgenössischen Beobachter machte gerade dieses Zusammenspiel von technischer Qualität und lokaler Eigenheit Filme auf einem zunehmend unübersichtlichen und ausdifferenzierten globalen Markt durchsetzungsfähig (vgl. Thompson 1996, 281f). Der Bezug auf national konnotierte Stoffe und Bildmotive gehörte ebenso zu den immer wieder hervorgehobenen Eigenheiten der schwedischen Produktion wie die „in allen Nuancen klare und scharfe Photographie“⁵², die „schauspielerischen Leistungen“ der Bühnendarsteller und die „geschmackvolle Sprache“ der Zwischentitel.⁵³ Besondere Aufmerksamkeit galt der Arbeitsmethode der Regisseure Mauritz Stiller und Victor Sjöström. Im Zuge der Berliner Premieren wurde insbesondere Stiller zu einer frühen *auteur*-Legende aufgebaut und damit auch bei einem breiteren Publikum als Inbegriff filmkünstlerischen Schaffens etabliert.⁵⁴ Zu seinen größten Bewunderern gehörte Willy Haas, der im Blick auf Stillers Arbeitsweise äußerte, die Svensk Filmindustri habe „eher den Charakter einer Akademie als eines Filmunternehmens“, sie sei „mehr auf Leistung als auf Geldverdienst aufgebaut“. Aus Haas' Sicht waren die Arbeitsbedingungen von Regisseuren wie Stiller und die Produktionsstrategien Magnussons „zu Nutz und Frommen unserer Branche“⁵⁵ zu diskutieren.

Diese Diskussion beschränkte sich nicht auf allgemeine Berichte über die skandinavischen Produktionsverhältnisse, sondern suchte das Herstellungs-

50 Die Fusion hatte zur Folge, daß einige der Filme unter dem Namen der Svenska Bio, andere unter dem der Svensk Filmindustri in Deutschland gezeigt wurden. Da Magnusson 1921/22 Direktor der Svensk war, nenne ich der Einfachheit halber nur dieses Unternehmen, wo es um die Produktionsfirma der um 1921/22 in Berlin zu sehenden 'Schwedenfilme' geht.

51 Ernest 1923, Schwedische Filmkünstler.

52 Anon.: Herr Arnes Schatz. In: *Lichtbildbühne*, Nr. 44, 1921 (29.10.1921).

53 Sedding 1922, Schwedische Filme.

54 Die großen künstlerischen Freiheiten, die Magnusson den Regisseuren gewährte und die Qualität der daraus resultierenden Produktion waren auch Teil eines von schwedischer Seite sorgsam gepflegten Firmenimages. Pünktlich zur Aufhebung des deutschen Importbannes führte der frühere schwedische Chefsensor Gustav Berg den schwedischen Film als Synonym für „vollhaltigen literarischen Stoff und wirklich durchkultivierte Regie- und Schauspielkunst [...], möglichst natürlich in Verbindung mit vollkommener Technik“ in der deutschen Fachpresse ein. – Gustav Berg: Der schwedische Film. In: *Lichtbildbühne*, Nr. 1, 1921 (1.1.1921). – Im gleichen Sinne äußerte sich Charles Magnusson: Der schwedische Film. In: *Film-Kurier*, Nr. 29, 1921 (3.2.1921).

55 W.H. [= Willy Haas] 1924, Zu Nutz und Frommen unserer Branche.

Geheimnis der schwedischen Filme überdies in zahlreichen Betrachtungen ihrer spezifischen Ästhetik zu ergründen. Neben Willy Haas stellten auch andere Fachautoren „dramaturgische Beobachtungen“ darüber an, wie die Ästhetik der Filme mit der Regietechnik Stillers und Sjöströms, dieser „größten Meister des Films“, zusammenhängen könnte.⁵⁶ So hieß es in der Zeitschrift *Die Filmtechnik*:

Der Begriff des schwedischen Films ist mit der Vorstellung verbunden, daß hier nicht so sehr [...] mit Diva, Leinwand, Statisterie, pompöser Architektur und überspannter Technik gearbeitet wird, sondern vielmehr mit den einfachsten Mitteln, die dem Regisseur durch die Natur und die Darstellungskraft der Schauspieler gegeben sind. Sprechen wir vom schwedischen Film, so denken wir an die Schönheit der skandinavischen Natur, an das Darstellungsvermögen der Berufsschauspieler und an die künstlerische Formung des Stoffs durch den Regisseur.⁵⁷

Als Stilbegriff stand der Schwedenfilm in erster Linie für bestimmte Techniken der Inszenierung, vor allem für einen spezifischen Umgang mit Setting und schauspielerischer Darstellung. Diese wurden in einen Zusammenhang mit narrativen Techniken gestellt: einem bestimmten Modell von Kausalität, besonderen Figurentypen und Handlungsorientierungen. In einer Besprechung von BERG-EJVIND OCH HANS HUSTRU wird die (deutsche) Charakteristik des schwedischen Stils beispielhaft deutlich:

Schwedenfilm. Allerdelikateste Synthese von Lebensechtheit, subtilster schauspielerischer Hingabe an das Werk. Menschen voll aufrechter Innerlichkeit, aus der Natur nordischer Berge heraus gefühlt, ihr Schicksal in den Schneesturm tragend, in der großen Macht der Natur mit ihrem Schicksal untergehend. Naturnähe – Naturgleichheit in jeder Szene. [...] Kunst gewordener Film. Auch diesen Notizen habe ich nichts hinzuzufügen. Wo man bewundert, darf man Worte sparen. Und darf hoffen, hoffen, hoffen, daß auch wir einmal diese kammerspielartige Vollendung erreichen werden.⁵⁸

Der Rezensent versucht nicht nur, die allgemeine Produktionsformel des Schwedenfilms (technische Qualität plus lokaler Bezug) am Gegenstand zu veranschaulichen, er beschreibt auch zwei immer wieder als typisch verstandene

56 Willy Haas: Ausländische und deutsche Spieltechnik. Dramaturgische Beobachtungen. In: *Film-Kurier*, Nr. 19, 1924 (22.1.1924).

57 W. Grotkopp: Das Jahresprogramm des schwedischen Films. In: *Die Filmtechnik*, Nr. 8, 1925 (15.9.1925).

58 Max Prels: Berg-Eyvind und sein Weib. In: *Kinematograph*, Nr. 825, 1922 (10.12.1922).

konkrete Stilmerkmale. Zum einen verweist er auf den Zusammenhang zwischen Setting, Darstellung und Handlungsverlauf: Das ‚Schicksal‘ der Figuren spiegelt sich in der ‚Macht der Natur‘ und erscheint gerade darum ‚lebensecht‘ in Szene gesetzt bzw. dargestellt. Die Protagonisten der schwedischen Filme galten vielen der zeitgenössischen Rezipienten einer äußeren, übergeordneten Kausalität unterworfen (dem „Atavismus einer uralt-verwitterten Bauernmoral“⁵⁹), die regietechnisch so gestaltet war, daß sich alles „zwingend aus der [...] Natur dieser Landschaft und Menschen“ ergab und die Darstellung entsprechend „wurzelecht“ erschien.⁶⁰ Zum anderen verwendet er die Ausdrücke ‚Innerlichkeit‘ und ‚Kammerspiel‘, die zu den durchgängigsten Beschreibungstopoi des Schwedenfilms gehörten und oftmals synonym gebraucht wurden.⁶¹ Sie verweisen auf ein Genre und damit auch auf einen spezifischen emotionalen Ton. Wurde – bedingt durch die eingegrenzten Handlungsmöglichkeiten der Figuren – der „Schwerpunkt des Dramatischen auf die Auswirkung des Innerlichen“⁶² gelegt, so sahen viele der Rezipienten eben hierin die typisch „lyrische Stimmung“⁶³ der schwedischen ‚Bauertragödien‘ begründet.

Schließlich ist obiges Zitat auch in einem weiteren, schon angesprochenen Zusammenhang charakteristisch für die zeitgenössischen Filmbetrachtungen: Es beschreibt *den* Schwedenfilm im kontrastiven Blick auf eine zukünftige deutsche Produktion und lässt in seiner filmkulturellen Rhetorik somit Züge eines poetologischen Entwurfes für das Weimarer Kino erkennen.

Die zeitgenössischen Fachautoren sahen ihre Aufgabe darin, der Eigenproduktion über den Vergleich mit schwedischen (und amerikanischen) Filmen ein nationalkulturelles, produktionstechnisches und ästhetisches Profil zu verleihen.

59 W. H-s [= Willy Haas]: Das Lied von der glutroten Blume. In: *Film-Kurier*, Nr. 153, 1921 (2.7.1921).

60 Del.: Leute aus Wermland [sic]. In: *Lichtbildbühne*, Nr. 40, 1923 (6.10.1923).

61 „Innerlichkeit“ und „Kammerspiel“ sind zugleich Modebegriffe der zeitgenössischen ästhetischen Diskussion und deshalb – wie die meisten Attribuierungen der Filmkritik – von begrenztem Aussagewert. Der Ausdruck ‚Kammerspiel‘ geht auf Max Reinhardts Bühne zurück und wird in der deutschen Film-Debatte bekanntlich mit der Produktion von „Kammerfilmen“ wie SCHERBEN (1921) aktualisiert. ‚Innerlichkeit‘ bezeichnet als Synonym für die Kultur der Empfindsamkeit des späten 18. Jahrhunderts eine Aufgeschlossenheit gegenüber innerseelischen Regungen und Stimmungen, die in der Kunstbetrachtung der 20er eine neue Konjunktur erfuhr; vgl. Wieser 1924.

62 Sedding 1922, Schwedische Filme.

63 Anon.: Leute aus Wärmland [sic]. In: *Film-Kurier*, Nr. 218, 1923 (27.9.1923). – Der Ausdruck „lyrische Stimmung“ korrespondiert mit der kognitionstheoretischen Modellierung der emotionalen Dimension des Filmerlebnisses. Lyrische Stimmungen sind demzufolge mit bestimmten „schicksalshaften“ Handlungsorientierungen, etwa des Melodrams verbunden; vgl. Grodal 1997.

hen. In den Worten von Willy Haas lag „das ungewisse Traditionelle einer werdenden Kunst [...] ganz in den Händen der Kritik.“⁶⁴ Ich möchte im folgenden kurz skizzieren, inwiefern dieses Selbstverständnis der Kritiker mit der Produktionspraxis um 1922 korrespondiert, bevor ich am Ende meiner Ausführungen auf die eingangs gestellte Frage zurückkomme, worin hier der ‚geheime‘ Zusammenhang mit der Filmgeschichte besteht.

Von der Monumentalität zur „Innerlichkeit“

Es kann im Kontext der 1921/22 intensivierten Diskussion um den Schwedenfilm gesehen werden, wenn zu diesem Zeitpunkt eine Veränderung in der deutschen Herstellungspolitik eintrat. Der historische Monumentalfilm, als „Millionenfilm“ das Inflations-Genre par excellence, konnte den Bedarf der Kintheater spätestens seit 1922 nicht mehr decken.⁶⁵ Zum einen verbot es eine durch die „schwankende Geldlage“ verursachte „Kreditnot“ zu diesem Zeitpunkt selbst den großen und bislang kapitalkräftigen Firmen, mit der Investition in monumentale Großprojekte fortzufahren.⁶⁶ Zum anderen schien das Publikum, durch die „Not der Zeit [...] ernster und nachdenklicher“ geworden, am Genre historischer Melodramen nicht mehr interessiert.⁶⁷ Die als Folge dieser Umstände beobachtete Umstellung vom prunkvollen Großfilm zum „verfeinerten Kleinfilm“⁶⁸ wurde oftmals auf eine Orientierung der Produzenten am schwedischen Kino zurückgeführt. Eugen Tannenbaum schrieb in *Der Film von Morgen*:

Der Massenfilm hat sich künstlerisch diskreditiert durch seinen bombastischen Stil, durch sein szenisches Ausmaß, das in lächerlichem Gegensatz steht zu seiner inhaltlichen Nichtigkeit. Die Unmöglichkeit einer Übersteigerung künftig allein schon infolge des Mangels an pekuniären Mitteln muß eine künstlerische Gesundung des Films durch Verinnerlichung zur Folge haben. Die Schweden haben in ihren geläuterten Kammerspielfilmen den Weg gewiesen (Tannenbaum 1923, 71f).

64 Willy Haas: Das Objekt der Filmkritik. In: *Film-Kurier*, Nr. 21, 1924 (24.1.1924).

65 Ludwig Hamburger: Neue Wege zum Filmdrama. In: *Der Welt-Film*, Nr. 1, 1921 (20.5.1921).

66 Walter Bloem: Manuskript und Stoff. In: *Kinematographische Monatshefte*, Nr. 12, 1922 (Dezember 1922).

67 Siegfried Wagener: Zeitgeist und Film. In: *Film-Kurier*, Nr. 193, 1922 (5.9.1922).

68 Dr. Müller-Wolf: Monumentalfilm oder Miniaturfilm? In: *Der Kinematograph*, Nr. 833, 1923 (4.2.1923).

Für die Bezugnahme auf schwedische „Innerlichkeit“ als wichtigstem formalen „Gedanken des Kammerspielfilms“⁶⁹ sind aus produktionsökonomischer Perspektive verschiedene Gründe denkbar. Als Stilkonzept, das auf die strikte Begrenzung von Handlungsort und -zeit setzte, erlaubte es ‚Innerlichkeit‘, die Kosten für Ausstattung, Filmmaterial und Komparserie zu begrenzen. ‚Innerlichkeit‘ markierte zudem einen (film-)kulturellen Wert, der gewissermaßen als Ausgleich zum sinkenden *production value* über den stofflichen und lokalen Bezug herstellbar war. Schließlich ließ sich ‚Innerlichkeit‘ als Aspekt einer auf dem Weltmarkt nötig gewordenen Produktdifferenzierung inszenieren, sowohl in den Narrationen selbst, als auch in der Werbung als Image filmkünstlerischer Qualität.

Der Bezug der deutschen auf die schwedische Produktion lässt sich anhand der Herstellungspraxis namhafter Produzenten und Regisseure filmgeschichtlich untermauern. Wenn der Filmhistoriker Jean Mitry die Produktionsstrategie von Ernst Pommer (1921/22 Direktor der Decla-Bioscop AG) mit der Charles Magnussons verglichen hat (Mitry 1967, 321; vgl. Hardt 1996), so liegt dies aus mehreren Gründen besonders nahe. Erich Pommer war zunächst unter Leitung David Olivers, dem früheren deutschen Interessenvertreter der dänischen Nordisk, für den Auslandsvertrieb der Decla-Bioscop verantwortlich gewesen. Als „Kenner des Weltmarktes“⁷⁰ muß er dabei auch mit der skandinavischen Filmindustrie in Kontakt gekommen sein. Später übernahm Pommer – nunmehr als Direktor des Unternehmens – mit der Decla-Bioscop den Vertrieb der meisten schwedischen Filme in Deutschland. Die unter seiner Leitung in der Saison 1921/22 herausgebrachten „Svenska-Filme der Decla-Bioscop“⁷¹ schafften den passenden Bezugsrahmen für seine Eigenproduktion von „Stilfilmen“ (Huaco 1965, 5). Deren spezifische Qualität sah Pommer in einer „sorgfältigen Auswahl des Sujets, in einer geschmackvollen Regie, in einer guten Besetzung der Rollen, einer vorsichtigen Auswahl der Darsteller und nicht zuletzt in einer richtigen Zusammenarbeit des Regisseurs mit guten Architekten und Operateuren.“ Wie Magnusson setzte auch er im Blick auf den Export darauf, „viel weniger [...], aber durchschnittlich viel besser und sorgfältiger“ zu produzieren.⁷² Von Decla-Bioscop-Regisseuren wie Fritz Lang, Ludwig Berger oder Friedrich Wilhelm Murnau, die als Elemente eines Firmenimages zu ähnlichen Legenden aufgebaut wurden wie Stiller und Sjöström bei der ‚Schwedischen‘, ist überliefert,

69 Bloem 1922, Manuskript und Stoff.

70 Anon.: Der Decla-Bioscop-Konzern. In: *Lichtbildbühne*, Nr. 12/13, 1920 (27.3.1920).

71 *Decla-Bioscop Verleihprogramm* 1921/22 [1921]. Berlin.

72 Erich Pommer: Was für den Export geschehen muß. In: *Film-Kurier*, Nr. 1, 1922 (1.1.1922).

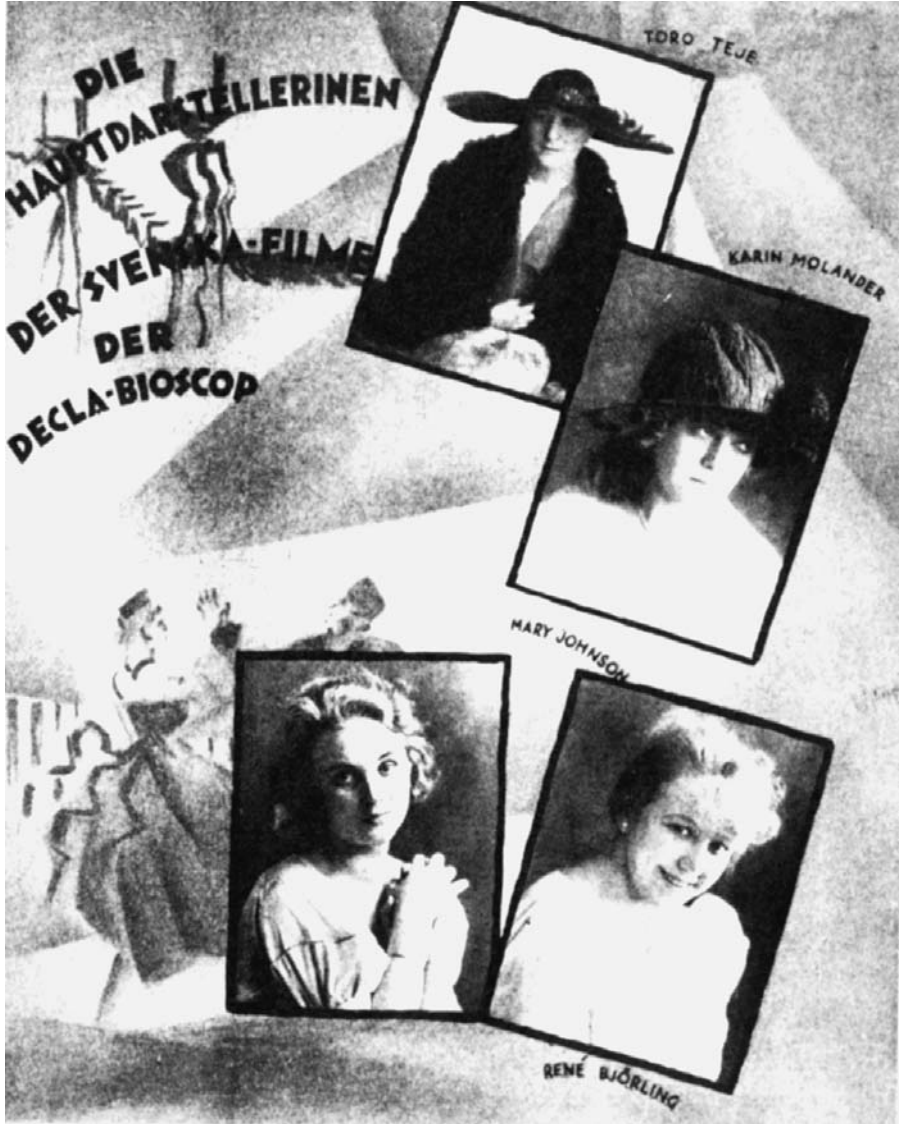


Abb.2: Aus dem Decla-Verleihprogramm, 1921/22

sie hätten für die Skandinavier große Bewunderung gehegt. So wird Murnau mit dem Seufzer zitiert, „daß doch unsere Künstler lernen wollten von den Schweden.“⁷³ Ähnlich äußerten sich andere Mitglieder des Firmen-Stabes, darunter der Kameramann Karl Freund, der zu der Einsicht kam, daß so, wie „an dem schwedischen Film das spezifisch Schwedische besonders fesselt und packt, auch unsere unverhüllt deutsche Eigenart ihre bestimmten Reize haben und auswirken könnte“.⁷⁴

Damit drängt sich die Frage auf, ob auch an den um 1922 produzierten deutschen Spielfilmen ein Bezug auf die Produktionsstrategie und Ästhetik des ‚Schwedensfilms‘ beobachtet werden kann. Vor allem wäre zu untersuchen, ob Stilmerkmale auftreten, die mit dem in diesem poetologischen Entwurf beschriebenen Prinzip der Innerlichkeit korrespondieren: mit dessen spezifischem Funktionszusammenhang von Setting, Darstellung und Handlung, von Genre und emotionalem Ton. Ohne an dieser Stelle eine erschöpfende Einzelanalyse bieten zu wollen, möchte ich doch an einem signifikanten Beispiel kurz eine mögliche Antwort vorzeichnen.

Auf den ersten Blick bietet sich hierfür kaum ein Film besser an als DER BRENNENDE ACKER. DAS DRAMA EINES EHRGEIZIGEN IN SECHS AKTEN (1922).⁷⁵ In die Vorbereitungs- und Drehzeit dieser Deulig-Produktion fielen die Berliner Erstaufführungen von HERR ARNES PENGAR, JOHAN, KARIN INGMARSDOTTER, SYNNOVE SOLBAKKEN und anderen ‚Schwedensfilmen‘. DER BRENNENDE ACKER konnte exportiert werden (u.a. nach Frankreich und Schweden⁷⁶) und galt bei einem Sprachrohr der deutschen Filmindustrie wie dem *Film-Kurier* als „der erste Fall, in dem die wundervolle Innerlichkeit der Schweden sinngemäß auf den deutschen Film übertragen ist.“⁷⁷ Auch die *Berliner Börsenzeitung* vermutete, „man

73 Fritz Olinsky: Deutsche Regisseure. F.W. Murnau. In: *Film-Kurier*, Nr. 198, 1922 (11.9.1922).

74 Karl Freund: Die Berufung des Kameramannes. In: *Filmtechnik-Filmkunst*, Nr. 2, 1926 (20.1.1926).

75 DER BRENNENDE ACKER. DRAMA EINES EHRGEIZIGEN IN 6 AKTEN. Deutschland 1922. Produktion: Goron-Film für Deulig-Film GmbH. Produzent: Sascha Goron. Verleih: Deulig-Verleih GmbH (Inland). Länge: 2651m, nach Zensur 2644m. Drehzeit: Ende 1921 – Februar 1922 (Trantow, Neubabelsberg, Potsdam, Teltow, Drewitz bei Berlin). Uraufführung 3.3.1922 Waterloo (Hamburg), 8.3.1922 Marmorhaus (Berlin, Pressevorführung). Buch: Willy Haas, Thea von Harbou, Arthur Rosen. Regie: F.W. Murnau. Bauten und Kostüm: Rochus Gliese. Kamera: Karl Freund, Fritzarno Wagner. Mit: Eugen Klöpfer, Werner Krauß, Wladimir Gaidarow, Eduard von Winterstein, Lya de Putti, Alfred Abel, Grete Diercks, Elsa Wagner, Emilie Unda u.v.a.

76 Anon.: „Der brennende Acker“ in Paris. In: *Film-Kurier*, Nr. 129, 1922 (10.6.1922). – S. auch die Deulig-Anzeige zur schwedischen Presseberichterstattung in *Lichtbildbühne*, Nr. 23, 1922 (3.6.1922).



Abb.3: DER BRENNENDE ACKER: *Bauern und Aristokraten in Neubabelsberg* (mit freundlicher Genehmigung der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin)

wollte hier offenbar einmal jene urwüchsige durch und durch bodenständige Art nachahmen, die an den schwedischen Filmen so entzückt, dazu auch deren verinnerlichte Darstellung.⁷⁸ Neben DIE AUSTREIBUNG (1923) war DER BRENNENDE ACKER einer von zwei von Murnau inszenierten „bäuerlichen Kammerfilmen“⁷⁹, die in zeitlicher Parallelität zu anderen ‚kammerspielartigen‘ Produktionen wie SCHERBEN (1921), HINTERTREPPE (1921) und SYLVESTER (1924) entstanden. Im Drehstab fanden sich einige ‚Markennamen‘ der Decla-Bioscop, darunter nicht nur Murnau, sondern auch der Kameramann Karl Freund, der Filmarchitekt Rochus Gliese und die Autorin Thea von Harbou, die zusammen mit Arthur Rosen und Willy Haas (!) das Drehbuch verfasste.

77 Olimsky 1922, Deutsche Regisseure. F.W. Murnau.

78 Oly. [= Fritz Olimsky]: Vom Film. „Der brennende Acker“. In: *Berliner Börsenzeitung* (Morgenausgabe), Nr. 117, 10.3.1922.

79 Programmheft *Der brennende Acker* [1922]. Hrsg. von der Deulig-Film GmbH / Goron-Films Sascha Goron. Berlin.

Dennoch wird bei einer genaueren Betrachtung rasch deutlich, daß DER BRENNENDE ACKER stilistisch nicht einfach in der Realisierung eines poetologischen Entwurfes aufgeht, wie er mit dem ‚Schwedenfilm‘ gegeben war.⁸⁰ Statt dessen ‚Innerlichkeit‘ als zentralen ästhetischen Funktionszusammenhang zu übernehmen (wie es die Fachautoren nahelegten), eignete er sich lediglich einige von dessen Stilmerkmalen an und ließ somit eben jenen „geborgten“ Stil erkennen (Elsaesser 1999, 43), der von der Fachkritik als zu bekämpfende Unkultur des Weimarer Kinos kritisiert wurde.

DER BRENNENDE ACKER entwickelt seine Erzählung aus einem vermutlich erfundenen Legendenmotiv, dem „Märchen vom Teufelsacker.“⁸¹ Über die Mitteilung der Legende am Anfang des Films wird ein bestimmter Handlungsverlauf (ein ‚Schicksal‘) vorgegeben: Unter dem Acker liegt ein Schatz, und kein Erbe des Ackers wird ruhen, bis dieser einmal gehoben ist. Der Handlungsverlauf ist an einem märchenhaft-unbestimmten Ort situiert: auf dem Gut Rudenburg, zu dem ein Herrenhof, Felder, Wald, Fluß und ein Bauerndorf gehören.

In ihrer Anlage unterscheidet sich die Erzählung bereits insofern von der des ‚Schwedenfilms‘, als ihr ein konkreter lokaler Bezug auf eine wiedererkennbare Natur und Nationalkultur fehlt.⁸² Zudem erweist sie sich gleich in mehrerer Hinsicht als weniger einheitlich, als dies die Attribuierung ‚Kammerspiel‘ nahelegt. Schon das Drehbuch läßt in seinen Beschreibungen von Setting, Darstellungsstil und Handlung die besonders der Autorin Thea von Harbou nachgesagte Tendenz erkennen, Anschauungsstereotypen und Narrationsschemata verschiedener literarischer Überlieferungen zu einer simulierten Volkstümlichkeit zu synthetisieren (Bruns 1995, 17). Dies kann an den explizit im Buch als „Stimmungsbildern“⁸³ angelegten Anfangseinstellungen veranschaulicht werden: „Sturm, rasende Unwetter, Schnee“ über dem Herrenhaus von Rudenburg. In dessen Kellergewölbe eine Spinnstube, „Balkendecke von Rauch und Alter geschwärzt, griechisch-katholische Heiligenbilder mit ewiger Lampe“, um den

80 Ich stütze mich im folgenden auf einen Videomitschnitt der bei Arte (13.3.1996) ausgestrahlten restaurierten Fassung des Films, die 2325m (ca. 98 Minuten Laufzeit bei 20B/S) lang ist. Vgl. dazu Regel 1994.

81 Zit. n. dem siebten Zwischentitel des Films.

82 Im Drehbuch wird durch die Namen der Handlungsorte und Figuren deutlich, daß die Geschichte in Polen angesiedelt ist; Rudenburg etwa firmiert als „Rudomir“, Johannes als „Bosko“ (er reist auch explizit nach Warschau). Diesbezüglich sind jedoch sämtliche Ortsverweise bei der Inszenierung getilgt worden. Vgl. das Drehbuch *Der brennende Acker*. Mappe 4.4.-92/24 1(1) und 4.4.-92/24, 1(2), o. P. In: *Nachlaßarchiv der Stiftung Deutsche Kinemathek*, Berlin.

83 Dieses und die folgenden Zitate aus dem Drehbuch.

Kamin Mägde am Spinnrad. Oben, im von Dohlen umflatterten Turmzimmer („Typ: Faust’s [sic] Studierzimmer mit dem notwendigen Sprung in spätere Jahrhunderte“), der alte Graf, „ein geheim gehaltenes Leiden quält ihn“. Szenenwechsel: „Schlafzimmer eines Bauern, der im Hausrat seines Urgroßvaters lebt, aber reich und stolz auf sein Bauerntum ist“, der Alte liegt im Sterben, bei ihm ein weiterer Bauer mit „Dürerschem Holzschnittkopf“.

Während der ‚Schwedenfilm‘ ausgehend von der Einheit eines eindeutig indizierten ländlichen Handlungsortes Stimmung als *sense of place*, als kulturell codiertes Ortsgefühl gestaltete, wird anhand von Harbous Drehbuch deutlich, daß Stimmung hier eher als wortwörtliche stilistische Umsetzung von Pommers Exportmaxime realisiert werden konnte, derzufolge der „gebildete Ausländer“ mit dem „Deutschland Faust’s, der Meistersinger, der Eroica, Albrecht Dürers“ zu bedienen sei.⁸⁴ Das Erzählprinzip des Films ist die Abwechslung, nicht nur zwischen verschiedenen Stimmungen und nationalkulturellen Images, sondern auch zwischen Handlungslinien und -orten sowie diesen Orten übergeordneten sozialen Sphären. So gliedert sich etwa der erste Akt in drei ständig alternierende Aktionslinien, die an getrennten Orten stattfinden und mit unterschiedlichen sozialen Räumen assoziiert sind:

- (1) Auf dem Herrngut stellt der alte Graf Rudenburg Nachforschungen nach dem Schatz an. Er liest in seinem Turmzimmer eine Chronik und geht dann in der stürmischen Nacht auf den Acker, um ihn zu suchen.
- (2) In seiner niedrigen Bauernhütte liegt der alte Bauer Rog im Sterben. Gemeinsam mit seinem Sohn Peter wartet er auf Johannes, dessen Bruder.
- (3) Durch die stürmische Winternacht fährt Johannes auf einem Pferdeschlitten. Er hat sich längere Zeit in der Stadt aufgehalten und jagt nun über die Felder, um noch rechtzeitig heimzukommen.

Die Handlungsstränge sind Räumen zugeordnet, die im Laufe der Erzählung immer deutlicher als Gegensätze hervortreten: Stadt und Land, aber auch Herrenhof (mit Teufelsacker) und Bauernhaus. Über die topologische Ordnung der Erzählung werden die Figuren in ihren sozialen Unterschieden charakterisiert (vgl. Wulff 1999, Hartmann 1999), als ‚oben‘ (z.B. Turmzimmer) und ‚unten‘ (Bauernstube), ‚kalt‘ (Johannes) und ‚warm‘ (Peter), reich und arm usw.

84 Erich Pommer: Internationale Film-Verständigung. In: *Das Tagebuch*, Nr. 27/28, 1922 (15.7.1922).

Mit diesem ideologischen Gebrauch des Raums scheint DER BRENNENDE ACKER eher Affinitäten zur deutschen Heimatkunst und dem Heimatfilm aufzuweisen als zum ‚Schwedenfilm‘ oder Weimarer Kammerfilmen wie SCHERBEN UND HINTERTREPPE, deren Einheit von Handlungszeit und -ort er nicht berücksichtigt.⁸⁵ Doch auch in diesem Zusammenhang weicht er insofern von einer Matrix ab, als er das ‚Land‘ nicht als einheitlichen sozialen Raum darstellt und somit auch nicht das nationalkulturelle Image des Heimatfilms aktualisiert. Veranschaulichen lässt sich dies am Text des Programmheftes, das im Kino zu erwerben war:

Die unheimliche Legende ist hier mit Szenen aus dem wirklichen Leben umkleidet und bildet mit diesen ein wohlgeklungenes Ganzes. [...] Das geradezu meisterhafte Spiel Eugen Klöpfers gibt dem stiernackigen Bauernsohn, der mit fanatischer Liebe und Energie an seiner Scholle hängt, eine verblüffende Naturwahrheit. [...] Der alte Graf Rudenburg, den Eduard von Winterstein vorzüglich verkörpert, ist ein Aristokrat alten Stils, ohne jedes Verständnis für den heute notwendigen Ausgleich von Hoch und Niedrig. Seine zweite Frau, die anmutige Stella Arbenina vom Deutschen Theater in Berlin, verkörpert die neue soziale Anschauung. [...] Ihre Stieftochter Gerda wird von der reizenden Lya de Putti dargestellt. Diese graziöse Schauspielerin bringt in den Film das Flotte und Elegante. [...]⁸⁶

Im Gegensatz zum ‚Schwedenfilm‘ sind ‚Natur‘ und ‚Schicksal‘ in DER BRENNENDE ACKER schon deshalb nicht zu korrelieren, weil ‚Natur‘ bzw. ‚Land‘ als Handlungsort keine einheitliche soziale Sphäre markiert: die Überlieferung steht dem ‚wirklichen Leben‘, der ‚Aristokrat alten Stils‘ der ‚neuen sozialen Anschauung‘, der ‚Bauernsohn‘ dem ‚Flotten und Eleganten‘ gegenüber usw.

Ist der mit dem Legendenmotiv vorgegebene Handlungsverlauf ein Äquivalent zur übergeordneten Kausalität des ‚Schwedenfilms‘, so wird er doch an einem Ort und von Figuren realisiert, die mit der erzählten Welt der Lagerlöf-Adaptionen wenig zu tun haben. Im zweiten Akt des Films wird der Schatz unter dem Acker entdeckt: eine Petroleumquelle. Der im Titel erwähnte Ehrgeiz des Johannes, seine zentrale Handlungsmotivation, entfaltet sich nun in seiner Vision, mithilfe der Ölförderung „das ganze elende Dorf“ in den „Mittelpunkt einer zukünftigen ungeheuren Industrie“⁸⁷ zu verwandeln. Auch wenn sich

85 Die sechs Akte stellen zwar jeweils zeitlich in sich geschlossene Einheiten dar, zwischen diesen einzelnen Einheiten vergeht jedoch unbestimmt viel Zeit und die Handlungsorte liegen teilweise weit auseinander.

86 Programmheft [1922], o. P.

damit eine überlieferte Prophezeiung bewahrheitet – dieses Bild von Modernisierung scheint mit dem eines vormodernen Bauerntums kaum zu einem filmischen Nationalstereotyp synthetisierbar.

Trotz einiger verstreuter Lobeshymnen in der Fachpresse kamen die meisten Berliner Kritiker nach der Uraufführung zu einer ähnlichen Einschätzung. Herbert Ihering etwa kontrastierte den Film im *Berliner Börsen-Courier* mit TÖSEN FRÅN STORMYRTORPET:

„Der brennende Acker“ und „Das Mädchen vom Moorhof“ – ein deutscher und ein schwedischer Film, beide auf dem Lande spielend, der deutsche Kitsch, der schwedische klar und rein. Ein zufälliger Gegensatz? Ein bezeichnender Gegensatz. [...] In Deutschland sagt man: der Film ist Technik, Industrie, und hat damit recht. Aber der schwedische Film ist auch Technik und Industrie – nur wird diese Technik auf Stoffe angewandt, zu denen der Regisseur und die Schauspieler einen Bezug haben. [...] Bei uns wird der Stoff kalkuliert, und da auf eine überreizte Großstadtbevölkerung ländliche Stoffe zu wirken beginnen, die Welt Auerbachs und der Virch-Pfeiffer bevorzugt.⁸⁸

Sofern DER BRENNENDE ACKER als Einzelbeispiel Schlussfolgerungen ermöglicht, stellt sich somit die Frage, wie die oben zitierten Einschätzungen und Selbstaussagen von Fachautoren bzw. Filmemachern zur Umorientierung der deutschen auf die schwedische Produktion zu bewerten sind. Eingedenk der hohen Verflechtung von filmpublizistischen und filmindustriellen Interessen in der frühen Weimarer Republik (Olimsky 1931, 13-41) liegt die Antwort nahe, ‚Innerlichkeit‘ sei eher als produktionsökonomisches Konzept adaptiert und propagiert, denn in einer adäquaten stilistischen Form realisiert worden.⁸⁹ De facto galt die am ‚Schwedenfilm‘ ausgerichtete Umstellung zum ‚Film der Innerlichkeit‘ bei reflektierten Beobachtern als ‚Zwangsmode‘, die mit stilistischen Veränderungen „aus Gründen eines äußeren Mangels“ spekulierte.⁹⁰ Demzufolge diente sie dazu, die Bedingungen für Export, Zensur und steuerli-

87 Zit. n. dem Drehbuch.

88 Herbert Ihering: Deutsche und schwedische Filme. In: *Berliner Börsen-Courier* (Abendausgabe), Nr. 116, 9.3.1922.

89 Selbst positiv eingestellte Kritiker hoben die Uneinheitlichkeit des Films hervor, insbesondere die „Übergänge“ zwischen den Szenen und die Handlungsmotivation. Vgl. J-s [=Paul Ickes]: „Der brennende Acker“. In: *Film-Kurier*, Nr. 55, 1922 (9.3.1922). – Wbg. [=Hans Wollenberg]: „Der brennende Acker“. In: *Lichtbildbühne*, Nr. 11, 1922 (11.3.1922). – o -: „Der brennende Acker“. In: *Der Film*, Nr. 11, 1922 (12.3.1922).

90 Bloem 1922, Manuskript und Stoff.

che Bewertung⁹¹, aber auch das allgemeine Ansehen des deutschen Films bei den ‚Gebildeten‘ des In- und Auslandes zu verbessern.

Die in älteren filmhistorischen Werken oft bemühte Vorstellung eines direkten ästhetischen Einflusses des schwedischen auf den deutschen Film greift demzufolge schon deshalb zu kurz, weil sie mögliche ökonomische und ideologische Eigeninteressen der damaligen Fachautoren nicht berücksichtigt, deren Argumentation sie ja häufig zitiert. Plausibler, als von einer ‚geheimen Verwandtschaft‘ des Weimarer Kinos mit der schwedischen Produktion auszugehen, scheint es also, den Eindruck einer verwandtschaftlichen Nähe selbst als gewünschten Effekt der Filme, aber auch der sie begleitenden filmpublizistischen Diskurse zu sehen.

In der Fachpresse wurde der ‚Schwedenfilm‘ relativ erfolgreich als argumentatives Mittel eingesetzt, um im diskursiven Feld des deutschen Kinos ein Zentrum und eine Peripherie zu markieren, ein Kunst- gegen ein Massenerzeugnis zu verteidigen, der Eigenproduktion ein eigenes Image und eine Tradition („Klassizität“) zu verleihen – zumindest bis 1923 die beginnende Dominanz des US-Films vorübergehend zur Setzung neuer Paradigmen zwang. Wenig durchsetzungsfähig war die am ‚Schwedenfilm‘ orientierte deutsche Produktion indes in Schweden selbst, konnte sie gegenüber den dort maßgeblichen filmkulturellen Institutionen doch kaum den Ruf abschütteln, den sie sich mit ihren Monumental- und Sittenfilmen erworben hatte. Berlin und seine Kinoindustrie wurden hier mit einem „kokainvergifteten Europa“⁹² assoziiert und oft mit schweren Zensurauflagen bedacht. DER BRENNENDE ACKER galt zwar – nicht zuletzt wegen angeblicher Lobesworte Mauritz Stillers, die im Werbematerial zitiert wurden – als einer der besseren deutschen Filme⁹³, vermochte mit seiner neuen „romantischen Linie“⁹⁴ jedoch weder Kritik noch Filmprüfstelle ganz zu überzeugen, rund 15 Minuten wurden gekürzt.⁹⁵ Die Publikumszeitschrift *Filmjour-*

91 So bezeichnete z.B. ein Rezensent den Film DER BRENNENDE ACKER als gutes „Argument gegen Lustbarkeits-Steuerwahnsinn“. – Anon.: „Der brennende Acker“. In: *Westdeutsche Filmzeitung*, Nr. 16, 1922 (7.4.1922).

92 So z.B. „Mr. Gynt“ in seinem Interview mit dem Regisseur Dimitri Buchowetzki: Stockholm ett paradis – kontinenten kokainförgiftat [Stockholm ein Paradies – Der Kontinent kokainvergiftet]. In: *Filmjournalen*, Nr. 24, 1922 (17.12.1922). – Möglicherweise bedeutete die geringe Resonanz der deutschen Produktion in Schweden eine zusätzliche Enttäuschung für Filmfirmen wie die Decla, weil sie mit ihrer Produktion auf dem devisenstarken skandinavischen Markt durchzudringen suchten.

93 Marfa [=Elsa Danielson]: Från veckans biografpremiärer [Kinopremieren der Woche]. In: *Dagens Nyheter*, 26.4.1922.

94 X.X.: På biografparkett. In: *Stockholms-Tidningen*, 16.4.1922.

nalen verdeutlichte den schwedischen Blick auf die eigene und die deutsche Produktion 1923 beispielhaft mit einem kleinen Gedicht:

Deutschland

Du badest in Urkraft, dein Humor ist deftig,
deine Kunst speist sich aus einer alten Kultur.
Du liebst Frau Clio, und das Gefühl ist kräftig,
sie wird gewalttätig mitunter, deine amour!

Du schenktest uns vieles von einigem Werte
und fünfmal mehr, was nicht wert war die Fracht.
Dein Einstein-Drama⁹⁶ begreift kaum der Gelehrte,
für uns sind dein Witz und die Kunst zu kompakt!
[...]

Schweden

Nur in dir, Göttin aus dem Lande des Nordlicht,
kommen Venus und Psyche ganz überein.
Um die Stirn, Walküre, strahlt ein Gedicht
Und Rede wie Sinn sind stählern und rein!

Mit rosigen Wangen, mit Locken die schweben,
mit erhobenem Haupt und den Augen in Brand,
sollst du aus Wahrheit und Sage ein Traumgeflicht weben
mit Kunst und Technik in jeder Hand!⁹⁷

Als poetologischer Entwurf blieb der Schwedenfilm gewissermaßen die nicht realisierte ‚bessere Seite‘ der deutschen Produktion, ihr ästhetischer Idealtypus

95 DER BRENNENDE ACKER wurde im Stockholmer Kino Imperial am 24.4.1922 im Verleih von Filmdepoten vorgeführt. Dabei kam eine um 376 Meter gekürzte Fassung zur Uraufführung, an jedem Akt waren Schnitte vorgenommen worden. Vgl. Zensurkarte *Den brinnande åkern*. En äregirigs öden. Sex akter. Granskning-Nr. 29242, Statens Biografbyrå [Staatliche Filmprüfstelle], 22.4.1922. – Daß „sowohl Zensur wie Geschmack des Publikums in Schweden viel strenger sind, als bei uns“, war um 1922 eine weitverbreitete Beobachtung. Anon.: Das schwedische Filmgeschäft in der abgelaufenen Saison. In: *Der Film*, Nr. 28, 1921 (10.7.1921).

96 Das Gedicht bezieht sich vermutlich auf den Kulturfilm DIE EINSTEIN’SCHES RELATIVITÄTSTHEORIE (1921, Produktion: Deulig, 750m).

97 Mr. Gynt: *Filmländerna* [Die Länder des Films]. In: *Filmjournalen*, Nr. 15, 1923 (15.4.1923). Übersetzung von mir, P.V. Zwei weitere Strophen des Gedichtes beziehen sich auf die amerikanische resp. französische Produktion.

und ihre utopische nationalkulturelle Komponente. Gegenüber ‚Wilmersdorf-Japan‘ konnten sich die deutschen Film-Bauern auf Dauer ebensowenig durchsetzen wie die Kritiker gegenüber dem schwer zu wiederlegenden Einwand, selbst der „gebildete Mensch“ dürfe sich amüsieren, wo „keine Spur von Schopenhauer, nichts von Fichte, nichts von Goethe, ja nicht einmal was von Psycho- und anderer Logik“.⁹⁸

Grenzen des Revisionismus

Wenn jedoch ein signifikanter stilistischer Einfluß der schwedischen auf die deutsche Produktion um 1922 nicht zu beobachten ist, warum wird dann selbst über den paradigmatischen Bruch zwischen der ‚alten‘ und ‚neuen‘ Geschichte des Films so hartnäckig an dessen Beobachtung festgehalten? Solange sich Filmgeschichte auf das Format des breiten Länderüberblicks und somit auch zur Bildung eines nationalen Kanons von Filmen verpflichtet sieht, kann sie sich offenbar auch nicht von der Tradierung nationalkultureller Images ablösen, die bereits in der zeit-genössischen Filmkultur angelegt war.⁹⁹ Am Thema deutsch-schwedische Filmbeziehungen lässt sich somit beispielhaft veranschaulichen, wie filmhistorische Überblickswerke die Rhetorik, Beschreibungen und Erkläransätze zeitgenössischer Diskursproduzenten perpetuieren (Bordwell 1997, 12-45).

Ob „poetical feeling“ oder „schlicht und natürlich“ – schon die Eingangszitate der Historiker Rotha und von Zglinicki verdeutlichen, daß Bezüge zwischen der schwedischen und deutschen Produktion im Tenor des Fachdiskurses von 1922 bestimmt werden. Darstellung und Landschaft, Genre und vor allem Stimmung gelten als die zentralen Bereiche, in denen ein Einfluß zu konstatieren sei. Bis heute wird diese Annahme dabei weniger über eigene Datenauswertung, als über den Rekurs auf Lotte Eisners berühmte Studien *L'écran démoniaque* (1947) und *Murnau* (1967) untermauert. Eisner, in den Zwanziger Jahren selbst Kollegin von Willy Haas beim *Film-Kurier*, charakterisiert den deutschen Stummfilm über seine „Stimmung“, die sie in Zusammenhang mit seinem besonderen „Sinn für Naturlandschaften“ bringt (1980, 50ff). Insbesondere im Blick auf Murnaus *GANG IN DIE NACHT* (1920) spricht sie von „Kammerspielstimmung und Atmosphäre“ und erwähnt das den „schwedischen [...] Filmen

98 Siemsen 1921, Deutsch-amerikanischer Filmkrieg.

99 Selbst Bordwell und Thompson verweisen im Skandinavien-Kapitel ihres Überblickswerks zur Filmgeschichte ohne weitere Erläuterung auf den „Einfluß“ der schwedischen auf die deutsche Produktion (1994, 67).

verwandte Naturgefühl Murnaus, das hier zum Ausdruck kommt“ (1979, 139). Obwohl Eisner ihre Beobachtung des Zusammenspiels von Natur, Stimmung und Darstellung nur anhand zeitgenössischer Filmkritiken und ihrer erinnerten Seherfahrungen präzisiert und überdies ausdrücklich darauf hingewiesen hat, daß „der schwedische Einfluß auf den deutschen Film nicht überschätzt werden“ (1980, 80)¹⁰⁰ dürfe, haben spätere Filmhistoriker ihre Argumentation übernommen. Möglicherweise provozierten gerade deren analytische Unschärfe und Vorbehalte die Forderung nach einer Erkundung der versteckten Bezüge zwischen der schwedischen und deutschen ‚Goldenen Zeit‘ des Stummfilms (Sopocy 1991, 73; Usai/Codelli 1996, 20). Wenn selbst Thomas Elsaesser sich in seiner reflektierten Auseinandersetzung mit den von Eisner und Kracauer gesetzten Forschungsparadigmen dieser Idee im Blick auf Murnau anschließt, stellt sich die Frage, welche Begründungen die erklärtermaßen ‚dünne Beschreibung‘ dieser Bezüge so plausibel machen. Denn nicht nur für Eisner ist es charakteristisch, eine schwache empirische Fundierung (neben Filmkritiken stützt sie sich auf die mündliche Aussage des Regisseurs Gerhard Lamprecht¹⁰¹) mit dem wirkungsmächtigen Erkläransatz des frühen 20. Jahrhunderts zu verbinden: Auf der Suche nach dem „Schlüssel“ zum Geheimnis des klassischen deutschen Stummfilms rekurriert sie explizit auf das von Wilhelm Worringer 1907 entwickelte kunsthistorische Modell einer Stilpsychologie (1980, 17f.; vgl. Kultermann 1996, 192f.). Sie bekennt sich damit zu einem Darstellungsparadigma, das in der Kultur und Mentalität einer Nation die primären Quellen der (Film-)Kunst sieht. Was eine Nähe der deutschen zur schwedischen Produktion nahelegt, ist nicht zuletzt die gemeinsame „Weltanschauung“ des „nordischen Menschen“ (Eisner 1980, 17f.), konkret: ein „angeborenes Gefühl für die Naturlandschaft [...] (wie es sonst nur den schwedischen Filmschaffenden eigen ist)“ (ibid., 99f). Auch Sopocy teilt die Annahme einer gemeingermanischen Sprach- und Symbolwelt, wenn er darauf verweist, der deutsche Begriff ‚Stimmung‘ habe „exact equivalents in the Danish stemning and Swedish stamning [sic]“ (1991, 73). Bis in die Gegenwart ist es die alte kulturhistorische Annahme gemeinsamer kultureller „Quellen“ (Mitry 1969, 455; Fell 1979, 132) und eines vergleichbaren „Temperament[s]“ (Traub 1943, 18; Kalbus 1935, 21ff; Oertel 1959, 67ff), die zur Begründung einer am Material schwer nachweisbaren Beziehung Verwendung findet. Die damit verbundenen nationalkulturellen Images

100 Auch Kracauer (1995, 81f) stellte einen Bezug zwischen schwedischer und deutscher Produktion nur über den von als gegensätzlich empfundenen Umgang mit dem Dekor her.

101 Lamprecht soll laut Eisner (1979, 139) auf die Ähnlichkeit zwischen *GANG IN DIE NACHT* mit dänischen Filmen der Jahre 1915/16 (!) hingewiesen haben.

waren den Fachautoren von 1922 ebenso vertraut wie Eisners stilistische Beobachtung zum Zusammenspiel von Natur und Figur. Selbst wenn die Bedeutung des Settings an vielen schwedischen Filmen der frühen Nachkriegsperiode heute noch evident erscheint, lässt sich Eisners Beobachtungsinteresse doch eher aus dem Kontext der zeitgenössischen Filmtheorie und -kritik, denn aus einer werkimmanenten Besonderheit dieser Filme ableiten.¹⁰² Statt heuristisch-analytische Beschreibungskategorien auszubilden, bleibt die filmhistorische Argumentation zu den schwedisch-deutschen Filmbeziehungen bis heute oftmals einer Stimmungshermeneutik des 19. Jahrhunderts verhaftet.

Indem er diese Argumentation übernimmt, potenziert der Revisionismus genau die geheimnishaften Ahnungen, zu deren wissenschaftlicher Dekonstruktion er sich einstmals aufgemacht hat (vgl. Kusters 1996). Die ‚Wünsche‘ der Historiker ändern sich schon insofern nicht, als ihre Konstruktion von Geschichte in einem Rahmen von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur stattfindet, der mit einer sich subjektiv wandelnden ‚Vorstellung‘ des einzelnen nicht einfach abgelegt werden kann (Schmidt 1997, 42f). Überraschender als die offensichtliche ‚Verwandtschaft‘, die das revisionistische Projekt somit zur Struktur wissenschaftlicher Revolutionen aufweist, ist der Umstand, daß es im vorliegenden Falle von der schwedischen Filmindustrie initiiert wurde. In einem von Svensk Filmindustri schon 1951 herausgegebenen Essayband hat Bengt Idestam-Almquist unter Vorgabe einer auf ‚neuen Fakten‘ basierenden Revision die alten Behauptungen zum stilistischen Einfluß dieser Produktionsfirma nachhaltig revitalisiert (Idestam-Almquist 1952). Auch wenn sich diese Fakten als aus zweiter Hand kolportierte Anekdoten erwiesen (‐an old film employee seems to remember that up to 40 prints of certain pictures were delivered...‐) (ibid., 11f), gehört Idestam-Almquist doch bis heute zu den Standardreferenzen der Filmgeschichte.

Als wichtiges Element im Institutionalisierungsprozess des Kinos ist die Filmhistoriographie mitunter weniger „frommen“ Akten individueller Verehrung (Sorlin 1996, 26) überlassen, als es den Anschein haben mag.

102 Der ‚Schwedenfilm‘ ist als poetologischer Entwurf auch deshalb nicht aus gegenwärtiger Perspektive auf Filme der schwedischen Produktion aus den Jahren 1917-1922 zurückzuübersetzen, weil die funktionale Verknüpfung von Narration und Setting heute als Grundoperation allen filmischen Erzählens betrachtet wird, im Kontext der zeitgenössischen Fokussierung auf die „Gebärde der Dinge“ jedoch besondere Aktualität besaß; vgl. Florins (1997) Herausarbeitung signifikanter Stilmerkmale, die einen deutlich anderen Fokus setzt.

Literatur

- Bardèche, Maurice / Brasillach, Robert (1953) *Histoire du cinéma* [1935]. *Nouvelle édition définitive en deux volumes*. Bd. 1. *Le cinéma muet*. [Paris:] André Martel.
- Bordwell, David / Staiger, Janet (1985) Alternative Modes of Film Practice. In: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. Hrsg. v. David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson. London/New York: Routledge, S. 378-385.
- Bordwell, David / Thompson, Kristin (1994) *Film History. An Introduction*. New York/St. Louis/San Francisco: McGraw-Hill.
- Bruns, Karen (1995) *Kinomythen 1920-1945. Die Filmentwürfe der Thea von Harbou*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Cook, David A. (1981) *A History of Narrative Film*. New York/London: W.W. Norton & Company.
- Eisner, Lotte (1979) *Murnau. Mit dem Faksimile des von Murnau beim Drehen verwendeten Originalskripts von Nosferatu* [frz. Orig. 1967]. Frankfurt: Kommunales Kino.
- Eisner, Lotte (1980) *Die dämonische Leinwand* [frz. Orig. 1952]. Frankfurt/Main: Fischer.
- Elsaesser, Thomas (1999) *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin: Vorwerk 8.
- Faulstich, Werner / Korte, Helmut (Hrsg.) (1994) *Fischer Filmgeschichte. Band 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895-1924*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Fell, John L. (1979) *A History of Films*. New York/Chicago/San Francisco: Holt, Rhineheart and Winston.
- Finler, Joel W. (1997) *Silent Cinema. World Cinema Before the Coming of Sound*. London: B.T. Batsford Ltd.
- Florin, Bo (1997) *Den nationella stilen. Studier i den svenska filmens guldålder* [Nationaler Stil. Studien zur Goldenen Zeit des schwedischen Films]. Stockholm: Aura.
- Grodal, Torben (1997) *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*. Oxford: Oxford University Press/Clarendon.
- Hardt, Ursula (1996) *From Caligari to California. Eric Pommer's Life in the International Film Wars*. Providence/Oxford: Berghahn Books.
- Hartmann, Britta (1999) Topographische Ordnung und narrative Struktur im klassischen Gangsterfilm. In: *Montage/AV* 8,1, S. 111-133.

- Higson, Andrew / Maltby, Richard (Hrsg.) (1999) „Film Europe“ and „Film America“. Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939. Exeter: University of Exeter Press.
- Huaco, George A. (1965) *The Sociology of Film Art*. New York/London: Basic Books.
- Idestam-Almquist, Bengt (1952) *Classics of the Swedish Cinema – The Stiller and Sjöström Period*. Stockholm: The Swedish Institute / AB Svensk Filmindustri.
- Jacobsen, Wolfgang / Prümm, Karl / Wenz, Benno (Hrsg.) (1991) *Willy Haas. Der Kritiker als Mitproduzent. Texte zum Film 1920-1933*. Berlin: Edition Hentrich.
- Jacobs, Thomas (1992) Visuelle Traditionen des Bergfilms: Von Fidus zu Friedrich oder Das Ende bürgerlicher Fluchtbewegungen im Faschismus. In: *Film und Kritik* 1,1 (Themenheft *Revisited Der Fall Dr. Fanck*), S. 28-38.
- Kalbus, Oscar (1935) *Vom Werden deutscher Filmkunst. 1. Teil: Der stumme Film*. Altona-Bahrenfeld: Cigaretten-Bilderdienst.
- Kracauer, Siegfried (1995) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [amerik. Orig. 1947]. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Kultermann, Udo (1996) *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*. München/New York: Prestel.
- Kurtz, Rudolf (1923) Film, Filmindustrie und Staat. In: Zehder 1923, S. 91-100.
- Kusters, Paul (1996) New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft. In: *Montage/AV* 5,1 (Themenheft *Filmhistoriographie*), S. 39-60.
- Leonhard, Rudolf (1923) Zur Soziologie des Films. In: Zehder 1923, S. 101-116.
- Manvell, Roger / Fraenkel, Heinrich (1971) *The German Cinema*. London: JM Dent & Sons Limited.
- Marschall, Birgit (1991) *Reisen und Regieren. Die Nordlandfahrten Kaiser Wilhelm II*. Heidelberg: Winter.
- Mitry, Jean (1967) *Histoire du cinéma. Art et industrie I. 1895-1914*. Paris: Éditions Universitaires.
- (1969) *Histoire du cinéma. Art et Industrie. 2 (1915-1925)*. Paris: Éditions universitaires.
- Möller-Naß, Karl Dietmar (1986) *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: MAs Publikationen.
- Oertel, Rudolf (1959) *Macht und Magie des Films. Weltgeschichte einer Massensuggestion*. Wien/Stuttgart/Zürich: Europa-Verlag.

- Olimsky, Fritz (1931) *Tendenzen der Filmwirtschaft und deren Auswirkung auf die Filmpresse*. Diss. Berlin.
- Petro, Patrice (1989) *Joyless Streets. Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*. Princeton: Princeton University Press.
- Regel, Helmut (1994) „Der brennende Acker“. Eine Rekonstruktion. In: *Epd Film* Nr. 2, S. 6-7.
- Rentschler, Eric (1992) Hochgebirge und Moderne: Eine Standortbestimmung des Bergfilms. In: *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik*. Hrsg. v. Uli Jung & Walter Schatzberg. München/London/New York: Saur, S.195-214.
- Rohde, Eric (1976) *A History of the Cinema. From its Origins to 1970*. London: Penguin.
- Rotha, Paul (1967) *The Film Till Now* [1930]. 4. Aufl. London: Spring Books.
- Sadoul, Georges (1975) *Histoire générale du cinéma. L'art muet 1919-1929. Premier volume: L'après-guerre en Europe*. Paris: Editions Denoël.
- Schmidt, Siegfried J. (1997) Geschichte beobachten. Geschichte und Geschichtswissenschaft aus konstruktivistischer Sicht. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 8,1, S. 19-44.
- Sopocy, Martin (1991) The Circles of Siegfried Kracauer: From Caligari to Hitler Re-examined. In: *Griffithiana* 14,40/42, S. 61-73.
- Sorlin, Pierre (1996) Ist es möglich, eine Geschichte des Kinos zu schreiben? In: *Montage/AV* 5,1 (Themenheft *Filmhistoriographie*), S. 23-38.
- Spiker, Jürgen (1975) *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern*. Berlin: Spiess.
- Tannenbaum, Eugen (1923) Der Großfilm. In: Zehder 1923, S. 61-72.
- Thompson, Kristin (1996) National or international films? The European debate during the 1920s. In: *Film History* 8,3 (Themenheft *Cinema and Nation II*), S. 281-296.
- Traub, Hans (1943) *Die Ufa. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Filmschaffens. Herausgegeben im Auftrag der Universum-Film Aktiengesellschaft*. Berlin: Ufa-Buchverlag.
- Usai, Paolo Cherchi / Codelli, Lorenzo (1990) Before and after Caligari. In: Dies.: *Before Caligari. German Cinema, 1895-1920/Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920*. Pordenone: Edizioni Biblioteca dell'Immagine, S. 12-28.
- Wedel, Michael (1999) Filmform und Filmformat. Bausteine zu einer Mediengeschichte des frühen deutschen Kinos. In: *KINtop 8 (Themenheft Film und Projektionskunst)*, S. 189-194.

- Wieser, Max (1924) *Der sentimentale Mensch. Gesehen aus der Welt holländischer und deutscher Mystiker des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: Perthes.
- Wulff, Hans J. (1999) *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr.
- Zehder, Hugo (1923) *Der Film von morgen. Mit sechs Zeichnungen von Marc Kallin*. Berlin-Dresden: Kaemmerer-Verlag.
- Zernack, Julia (1996) Anschauungen vom Norden im deutschen Kaiserreich. In: *Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871-1918*. Hrsg. v. Uwe Puschner, Walter Schmitz & Justus H. Ulbricht. München/London/New York: Saur, S. 482-511.
- Zimmerschied, Karl (1922) *Die deutsche Filmindustrie. Ihre Entwicklung, Organisation und Stellung im deutschen Staats- und Wirtschaftsleben*. Stuttgart: Poeschel.
- Zglinicki, Friedrich von (1956) *Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*. Berlin: Rembrandt-Verlag.

Peter Wuss

Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-Effekts von Dogma-95-Filmen

I. Faszinierender Reiz

Wenn die Cineasten in letzter Zeit mit zunehmendem Interesse auf die neuere Filmproduktion Skandinaviens schauen, speziell jene Arbeiten dänischer Filmemacher, die im Umkreis des bekannten Manifests Dogma 95 entstanden sind, so ergibt sich dadurch auch eine Herausforderung für die Filmtheorie. Denn die Faszination jener Filme ist nicht allein durch deren Inhalte bestimmt, etwa durch die Entdeckung des Menschen in seinem widersprüchlichen und an Emotionen reichen Spontanverhalten, sondern sie scheint auf einem eigentümlichen und schwer definierbaren Reiz zu beruhen, der zugleich mit einer Entdeckung oder Erneuerung der filmspezifischen Mittel zu tun hat, die bei der Darstellung feinsten Nuancen im menschlichen Fühlen und Handeln zur Anwendung kommen. Bestimmte Eigenheiten des filmischen Ausdrucks, für die sich lange Zeit kaum jemand interessierte, stehen plötzlich im Zentrum der Aufmerksamkeit und verlangen nach einer genaueren Erklärung. Denn was in jenen Filmen auf den ersten Blick nur als unübliches Aufnahmeverfahren in Erscheinung tritt, bei dem es zu einer forcierten Nutzung der Handkamera kommt, erweist sich bei näherem Hinsehen als folgenreich für das Ganze: Die Kamera gibt nicht nur eine Erzählung weiter, sondern das von ihr erfaßte visuelle Geschehen gewinnt einen Eigenwert, ohne den die Geschichte oft schwerlich begreifbar ist.

Nicht zuletzt dank dieser filmspezifischen Mittel scheint der Zuschauer emotional aufgewühlt, erlebt eine pulsierende innere Aktivität, die ihm zudem das vom Film dargebotene Leben in bestimmten Momenten und Details oft außerordentlich echt und wahrhaftig vorkommen läßt. Ein intensiver Eindruck von Authentizität stellt sich für ihn her, der – wenngleich oft nur kurzzeitig und flüchtig – immerhin dazu führt, daß er den Personen auf der Leinwand unwahrscheinlichste Dinge abnimmt und ihnen willig in Situationen folgt, die er im Leben wohl kaum so akzeptieren würde.

Was den sogenannten Realitäts-Effekt oder Authentie-Eindruck betrifft, so ist er eine Besonderheit der Filmrezeption, genauer, der Rezeptionsprozesse audiovisueller Medien, und generell stellt er weder für Praxis noch Theorie etwas so Neues dar.

Auch früher hat es immer wieder Individual- und Gruppenstile des Films gegeben, die sich um Lebensnähe der gezeigten Vorgänge bemühten. Das wohl offensichtlichste Interesse am Realitäts-Effekt artikulierte sich im Zusammenhang mit einem ästhetischen Realismus-Konzept, wie es zwar auch von anderen Kunstgattungen in Anspruch genommen wurde, für die Darstellungen des Films jedoch besonders angemessen schien.

In diesem Sinne betonte die *Theorie des Films* von Siegfried Kracauer (1985) die starke Affinität, die zwischen essentiellen Ausdrucksmitteln des Films und einer realistischen Grundtendenz bestehe. Das dort entwickelte Signalement, das den filmspezifischen Ausdruck an bestimmte Eigenschaften der dargestellten Objektwelt band, brachte fünf Affinitäten des Films, die meistens schon aus der Fotografie stammten, mit der Spezifik der Kunstgattung in Zusammenhang. Seither haben Schlagworte wie „ungestellten Realität“, „Zufälligkeit“, „Endlosigkeit“, „Unbestimmbares“ und „Fluß des Lebens“ die Diskussion über die Filmspezifik mitbestimmt.

Am Formengut des Neorealismus etwa ließ sich eine solche Charakteristik sehr gut festbinden. Künstlerische Aktionsprogramme in dieser Richtung, wie sie von Rossellini oder Zavattini formuliert wurden, bezeugen dies deutlich. Doch auch der länderübergreifende dokumentarische Spielfilmstil, der, beeinflusst durch das *cinéma vérité*, in den 60er Jahren im Osten Europas entstand, tendierte zu einem ähnlich gearteten Verständnis des Realitäts-Effekts.

Im Diskurs von Praktikern, Kritikern und Theoretikern des Kinos besteht darum bis heute die Neigung, den Realitäts-Effekt des Films an einen bestimmten Formenkanon zu binden, der sich dem Realismus-Konzept verbunden fühlt und stilistisch die Nähe zum Dokumentarfilm sucht. Selbst das am 13. März 1995 unterzeichnete Dogma-Manifest, das bei allem Humor deutlich professionelle Intentionen fixiert, weist merkwürdige Ähnlichkeiten zu den Aktionsprogrammen dokumentarischer Stilistiken früherer Zeiten auf. In dem von Lars von Trier, Kristian Levring, Thomas Vinterberg und Sören Kragh Jacobsen unterzeichneten Papier wird ja u.a. proklamiert:

- 1) daß man an Originalschauplätzen drehen wolle, 2) daß der Ton nicht unabhängig vom Bild produziert werden solle, 3) daß man ausschließlich die Handkamera nutzen wolle, 4) bei den Farbaufnahmen keine spezielle Beleuchtung akzeptiere, 5) optische „Spielereien“ ablehne, 6) keine oberflächlichen Aktionen gestatte, 7) den Film hier und heute spielen lasse und 8) keine Genrefilme akzeptiere (vgl. Forst 1998, 166).

Auch wenn die Filmemacher ähnlich rigoros wie die Vertreter des Neorealismus oder des Dokumentarischen Stils ihren Protest gegen die künstlichen konventionellen Mittel des Mediums artikulierten, die sich wie eine störende Schicht zwischen Darsteller und Publikum gestellt haben, so daß man gehalten sei, den Film wieder „nackt auszuziehen“ (Vinterberg 1999b, 32) und „eine Art Reinigung“ vorzunehmen (Vinterberg 1999b), sind die Dogma-Filme doch sehr viel anders angelegt, als man dies von früher kennt. Trat der Realitäts-Effekt um die Jahrhundertmitte gleichsam dominant und pur auf, so daß er mit den anderen Stilkomponenten zu einer unauflöselichen, homogenen Einheit verschmolz, die dafür sorgte, daß die Filme der erwähnten Richtungen in ihren Gestaltungs- und Wirkungsweisen nahe an den Dokumentarfilm rückten, so war jetzt von dem früheren Dokumentarismus kaum mehr etwas spürbar. Die Filme aus Dänemark stellten eher ihre Fiktionalität und Künstlichkeit aus. Von Triers Arbeiten *BREAKING THE WAVES* (eine Art Vorläufer der Dogma-Filme) und *IDIOTEREN* sowie Vinterbergs *FESTEN* die hier stellvertretend für die ganze Richtung stehen sollen, bieten zwar genaue Detailbeobachtungen der Lebenswelt (die verblüffend in ihrem hohen Wahrscheinlichkeitsgrad sind), aber diese vermischen sich mit offenen Fiktionen künstlicher Welten (von ebenso hoher Unwahrscheinlichkeit). Dies sorgt für eine Brechung der Authentie-Eindrücke bzw. modifiziert dieselben. Und statt jene früher angestrebte, distanziert beobachtende Haltung des Zuschauers herzustellen, provoziert die Kamera jetzt eine permanente innere Unruhe, so daß statt schöner Gelassenheit eher hektische Orientierungsreaktionen herbeigeführt werden.

Kann sich ein Realitäts-Effekt unter solchen Bedingungen überhaupt einstellen?

Schon Christian Metz äußerte in ähnlichem Zusammenhang unmißverständlich: „Der Realitätseindruck ist eine Komponente sowohl des Realismus als auch des Phantastischen im filmischen Inhalt“ (1972, 61). So gern man dieser Ansicht zustimmen möchte, so schwer fallen doch genaue wissenschaftliche Belege, denn bereits der empirische Nachweis des Phänomens ist ein Problem. Schon in methodischer Hinsicht ist es nicht einfach, den Realitäts-Effekt innerhalb der komplexen filmischen Gesamtwirkung zu isolieren, um ihn objektivieren und psychologisch bewerten zu können. M.E. können kognitionspsychologische Modelle hier mehr Klarheit schaffen.

II. Filmische Beobachtung und Entdeckung von Invarianten

Der Realitäts-Effekt oder Authentie-Eindruck bezeichnet ein Phänomen der Rezeption. Bestimmte Erscheinungen der Realität, die der Film auf die Lein-

wand bringt, werden einem ungemein deutlich bewußt. Sie erscheinen einem dabei außerordentlich lebensähnlich und authentisch, so daß man gelegentlich sogar den Eindruck hat, sie im wirklichen Leben kaum je so unmittelbar wahrgenommen zu haben.

Technisch gesehen hängt die besondere Abbildqualität des Films damit zusammen, daß vermöge der kinetisierten Fotografie ein bestimmter Anteil optisch relevanter Reizkonfigurationen aus der physischen Realität auf dem Filmstreifen festgehalten, reproduziert und dann wieder rezipiert werden kann, und zwar zeitgenau. In Anlehnung an Bazin sprach der Regisseur Tarkovskij daher von einer „versiegelten Zeit“ des Films und urteilte über dessen neues ästhetisches Verfahren, daß „der Mensch damit eine Matrix der *realen Zeit*“ erhalten habe (1989,67f; Hervorhebung im Original). Tarkovskij schreibt: „Das filmische Bild ist also seinem Wesen nach Beobachtung von Lebensfakten, die in der Zeit angesiedelt sind, die entsprechend den Formen des Lebens selbst und dessen Zeitgesetzen organisiert werden“ (74).

Der aus der Sicht des Praktikers für das Verständnis des Films so wesentliche Zusammenhang zwischen Zeitablauf und den beobachteten Lebensfakten spielt in den Überlegungen des Psychologen James J. Gibsons gleichfalls eine zentrale Rolle. Wie kein anderer schafft es Gibson in seinem Buch *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung* (1982), die Prinzipien von Geschehenswahrnehmung und Entdeckung von Invarianz in der Realität miteinander zu verbinden und auch die Filmrezeption entsprechend zu interpretieren.

Wahrnehmung als Extraktion oder „pick up“ von Information wird von Gibson als kontinuierlicher Akt verstanden, als eine Aktivität des Menschen, die lebenslang nicht aufhört, und es sind Strukturinvarianten der Realität, die der Wahrnehmende dabei aus dem Fluß des Reizgeschehens aufnimmt (1982, 266). So wird Gibsons Theorie der visuellen Wahrnehmung gleichsam zu einer „Entdeckungstheorie von Invarianz“ (268). Beobachtung der Realität ist dabei an die Matrix der Zeit gebunden.¹

1 „Unter einer Invariante wird jede Funktion, Zahl oder Eigenschaft verstanden, die bei gewissen Transformationen oder allgemeiner bei Abbildungen unverändert, d.h. invariant bleibt“, heißt es im mathematischen Kontext (Gellert/Kästner/Neuber 1977, 261) über diesen Elementarbereich, der auch für Psychologie und Epistemologie höchst bedeutsam scheint. Denn indem die Invarianzen sich über Homomorphie, über Gleichverhalten unterschiedlicher Strukturen definieren, schaffen sie einen methodischen Ansatz auch für die Objektivierung derselben innerhalb mentaler Prozesse. Dies gilt folglich auch für die Filmwahrnehmung. Bilder eröffnen laut Gibson ein Wissen aus zweiter Hand, gleichermaßen die Bilder des Films. Auch dort werden laut Gibson die Invarianzen aus dem Fluß der optischen Anordnung extrahiert,

Indem die invarianten Momente im Reizangebot aufgefunden werden, setzt dann das Wahrnehmungslernen ein, das Gibson als „fortlaufende Übung“ interpretiert, „die Aufmerksamkeit gezielt auf jene Information zu richten, die im Reizangebot enthalten ist“ (1973, 329).

Daß der Film unsere Sinne geschärft und eine Vertiefung der Apperzeption zur Folge gehabt hat, wurde schon in den dreißiger Jahren von Walter Benjamin (1984, 427) bemerkt. Die Möglichkeiten für eine Vertiefung der Apperzeption über die Invariantenextraktion des technischen Mediums lotet der Film immer weiter aus. Den Zeitgenossen Lumières erschien er als eine Attraktion, weil er „das Zittern der vom Wind erregten Blätter“ zeigte (Kracauer 1985, 11), später waren es die „unbeabsichtigten Gebärden und andere flüchtige Eindrücke“ (11), die über den Film plötzlich jäh bewußt gemacht werden konnten.

Auch in den neuen Filmen aus Dänemark geht es in hohem Maße um solche anscheinend unbeabsichtigten Gebärden und Spontanreaktionen, die präzise beobachtet sind. Doch diese werden dem Zuschauer im Umfeld konflikträchtiger Verhaltensmuster in einem Akt gezielter Invariantenextraktion vor Augen geführt. In *BREAKING THE WAVES* etwa wird die Heldin dabei beobachtet, wie sie in einer bigotten Umgebung emotional aufrichtig und offen für ihre Liebe zu leben sucht. Immer wieder wird dabei das gleiche Grundmuster des Verhaltens variiert, der Wunsch, Gutes zu tun und für die Liebe jedes Opfer zu bringen. Wenn im Fortgang des Geschehens ihre naive Unbedingtheit in blinde Hingabe an eine *idée fixe* umschlägt, die sie zu einem Borderline-Fall werden läßt, dann wird damit ein widersprüchliches Moment des Verhaltens als Invariante herausgestellt, wie es so niemals auf die Leinwand und ins öffentliche Bewußtsein gelangte. Im Sinne von Gibson hat hier die Kamera eine Entdeckung von Invarianzen der Wahrnehmung vorangetrieben, unter Zuhilfenahme ungewöhnlicher Verfahrensweisen übrigens, auf die später noch eingegangen werden soll.

In Thomas Vinterbergs *FESTEN* wird ein eigentümliches Gruppenverhalten gezeigt: Die Teilnehmer der Geburtstagsfeier eines patriarchalischen Hotelbesitzers erfahren aus dem Toast, den sein Sohn auf den Jubilar ausbringt, daß dieser seine Kinder einst sexuell mißbraucht hat, doch sie ignorieren dieses Faktum, obschon es mehrfach an sie herangetragen wird. Auch hier ist es eine Invariante des Verhaltens in der Lebenswelt, die der Film sorgsam zu einer solchen der Wahrnehmung werden läßt.

was übrigens zur Folge hat, daß er die bewegten Bilder des Films in ihrer Geschehenswahrnehmung als Grundform der bildlichen Darstellung ansieht und nicht das stehende oder angehaltene Bild der Fotografie oder Malerei, das eher als Spezialfall zu gelten hätte.

In von Triers IDIOTEREN schließlich ahmen junge Leute aus gesicherten Verhältnissen in der Öffentlichkeit das Verhalten von geistig Behinderten nach, dabei gleichermaßen die Konfrontation mit der Gesellschaft und ihrer eigenen Lebensweise provozierend. Auch hier wird ein ganz spezifisches widersprüchliches Verhaltensmuster über Invariantenextraktion verdeutlicht. In jedem Falle findet beim Zuschauer ein Wahrnehmungslernen statt, das freilich komplexere Reizmuster umfaßt als sie von Gibson beschrieben worden sind.² Wie Anderson (1996, 42) gezeigt hat, entspricht Gibsons Verständnis von Invariantenextraktion dem Wahrnehmungszyklus von Ulric Neisser (1979, 55), der über eine Verifizierung von Hypothesen zur Ausbildung kognitiver Schemabildung führt, es konvergiert mit Vorstellungen von David Marrs (1982) Computational Theory usw.

III. Zur Modellierung des Realitäts-Effekts

Mit der Wiederholung invarianter Reizmuster und ihrer Aneignung über einen Lernprozeß verändert sich der Status der kognitiven Schemabildung.

Bereits Ulric Neisser hat darauf hingewiesen, daß perzeptive Schemata einer dynamischen Entwicklung unterworfen sind, die sich im Rahmen eines Wahrnehmungszyklus realisiert:

Informationsaufnahme ist zu Beginn grob und wenig erfolgreich, so wie es die Wahrnehmungserkundungen sind, mit denen der Zyklus beginnt. Nur durch Wahrnehmungslernen werden wir fähig, zunehmend feinere Aspekte der Umwelt wahrzunehmen. Die Schemata irgendeines Zeitpunktes sind das Produkt einer bestimmten Geschichte wie auch des ablaufenden Zyklus selbst (1979, 55).

- 2 Wenn ich hier auf Gedanken von Gibson rekurriere, dann muß hinzugefügt werden, daß es sich dabei um einen Ansatz handelt, der inzwischen von Joseph D. Anderson und Barbara Anderson (1996) weiterentwickelt und an die moderne kognitive Theorie angepaßt worden ist, so daß es geraten scheint, von einem „Gibson-Anderson-Modell der Filmwahrnehmung“ zu sprechen. Dieses Modell trug mit seinen integrativen Ideen dazu bei, eine Reihe von Mängeln und Widersprüchen in Gibsons Überlegungen, die vielfach benannt wurden (vgl. Anderson 1996, 19ff und Ohler 1990, 1991) zu überwinden.

Auch wenn hier nicht auf diese Korrekturen eingegangen werden kann, sei im Zusammenhang mit meiner Problemstellung wenigstens angemerkt, daß J.D. und B. Anderson ein Verständnis des Ökologie-Begriffs praktizieren, das von Gregory Bateson (1972) stammt und umfassender ist als das von Gibson. Wahrnehmung erscheint dann nicht nur als unmittelbare Interaktion von Wahrnehmungssystem und Umgebung, sondern erhält ebenso eine Einbettung innerhalb hierarchischer kognitiver Prozesse wie umfassenderer biologischer Evolutionen mit ihrer phylogenetischen und ontogenetischen Dimension.

Die Anerkennung dieser Dynamik legt nahe, den Vorgang der Filmrezeption nicht allein auf dem Niveau der Perzeption zu behandeln, sondern die unbewußten Prozesse der Wahrnehmung in einem engen Zusammenhang mit bewußt verlaufenden Vorgängen des Denkens sowie den Vorgängen der kulturellen Stereotypenbildung zu sehen. Dies ist ganz allgemein für ein besseres Verständnis der Filmrezeption von Bedeutung, aber auch speziell dafür, um den Realitäts-Effekt zu erfassen, denn es ist wohl der Übergang von der sinnlichen Aneignung zur Bewußtheit, der dem Zuschauer die Chance gibt, die dargestellten Erscheinungen des Lebens plötzlich sowohl deutlicher als auch emotionaler zu sehen.

Um diese Dynamik besser begreifen zu können, scheint es sinnvoll, die Informationsverarbeitung im Filmerleben gezielt als phasisch aufzufassen, also nicht als einen homogenen und gleichförmigen Prozeß, sondern eher als einen gestuften, auf unterschiedlichen Ebenen verlaufenden Adaptions- oder Lernvorgang. Dafür bietet sich das von mir entwickelte dreistufige sogenannte PKS-Modell der Filmwahrnehmung an, das diesen phasischen Charakter der Informationsverarbeitung insofern berücksichtigt, als es die kognitive Schemabildung, die beim Zuschauer während des Filmerlebens vonstatten geht, als eine solche sieht, in der kognitive Schemata auf den Ebenen von Perzeption, Konzeptualisierung und Stereotypenbildung interagieren (vgl. Wuss 1993).³ Jeder Film läßt sich

- 3 Grundsätzlich kann man ja davon ausgehen, daß der Mensch bei seiner Auseinandersetzung mit der Realität im Bewußtsein ein internes Modell der Außenwelt schafft, d.h. im Gedächtnis externe Strukturbeziehungen speichert. Dies geschieht über kognitive Schemata, worunter man nach David Rumelhart (1980, 34) „Datenstrukturen zur Repräsentation generischer Konzepte, die im Gedächtnis gespeichert sind“, versteht.

In den letzten Jahren hat das Schema-Konstrukt per se in vieler Hinsicht geholfen, Bewußtseinsprozesse unterschiedlicher Art genauer als früher analytisch darzustellen. Für die Abbildung der hier interessierenden Prozesse der Filmrezeption reicht ein pauschales, monolithisches Verständnis des Schema-Begriffs jedoch nicht aus. Man muß zu einem differenzierten Verständnis gelangen, daß etwa jene Übergänge von unbewußter zu bewußter Aneignung externer Beziehungen markierbar macht. Eine solche Differenzierung ist dem Schemabegriff auch keinesfalls fremd. Als man ihn in den 70er Jahren neu etablierte, war in fundamentalen Arbeiten von Rumelhart / Ortony (1977, 40) oder George Mandler (1986, 117) davon die Rede, daß es sich dabei um Schemabildung auf vielen Ebenen der Kognition handele, keinesfalls nur auf der der Konzeptualisierung, also des Denkens, wie dies in pauschalisierenden Ansätzen später meist zum Ausdruck kam.

Für die Filmpsychologie scheint es bereits sehr produktiv, wenn man drei unterschiedliche Ebenen von Schemabildung voneinander abgrenzt und in einen prozessualen Zusammenhang bringt. Dabei kann man sich an eine Einteilung der Epistemologie halten, die sich sogar am Invarianzbegriff orientiert. Nach Ansicht von Georg Klaus (1966, 65) besteht die unmittelbare Aufgabe des Erkenntnisapparates in der Bildung von Invarianten (1.) der Wahrnehmung, (2.) des Denkens und (3.) der komplexen Motive und Normen, wobei für diese Ebenen jeweils

näherungsweise über ein Netz struktureller Beziehungen beschreiben, die jeweils einem der filmischen Strukturtypen zuzuordnen sind. Wahrgenommen wird alles, was auf die Leinwand kommt, aber im Erlebensprozeß des Zuschauers wird zugleich auch stets der jeweilige mentale Status der filmischen Struktur wirksam, der vom vorangegangenen Informationsverarbeitungsprozeß abhängt. So wird ein Film als ein Resultat vielgestaltiger individueller und gesellschaftlicher Lernprozesse allgemeinsten Art begriffen, wobei die drei genannten Typen unterschiedliche Lern- bzw. Wahrnehmungsstrategien in Gang setzen.

Das Modell hilft nicht nur dabei, strukturelle Beziehungen zu beschreiben, sondern auch dynamische Übergänge zwischen den Strukturebenen abzubilden und entsprechende Wirkmomente zu erklären.

Die Erkenntnis, daß perzeptionsgeleiteten Strukturen durch eine zyklische Wiederkehr auffällig gemacht und auf diese Weise konzeptualisiert und bewuß-

spezifische Formen und Strategien der Invariantenbildung gelten.

Diese Differenzierung, die im mentalen Prozeß der menschlichen Erkenntnis schwerlich direkt beobachtet werden kann, macht der Film infolge seines technischen Abbildungsverfahrens in unvergleichlicher Weise objektivierbar. Denn seine Komposition trägt ja nicht nur bestimmte mehr oder weniger lebensähnliche Vorgänge an den Zuschauer heran, sondern die Formgestalt eines Werks vereinigt ja stets künstlerische Abstraktionsleistungen unterschiedlichen Grades. Es macht darum auch Sinn, von perzept-, konzept- und stereotypengeleiteten filmischen Strukturen zu sprechen. An anderer Stelle (vgl. Wuss 1993, 1996, 1999) habe ich dieses dreistufige Modell der Filmwahrnehmung ausführlich dargestellt.

Dem Modellverständnis zufolge bezieht sich alles, was ein Film zeigt, auch auf vorangegangene Informationsverarbeitung bei Autor und Rezipient, hat also einen unterschiedlichen Prozeß kognitiver Schemabildung hinter sich.

Hinter dem semi-realen Vorgang steht ein Strukturangebot an den Rezipienten, das einen je unterschiedlichen mentalen Status hat, entsprechend der Phase von kognitiven Schema- bzw. Invariantenbildung, auf die die Reizkonfiguration zurückgeht.

So enthält eine Komposition etwas Beziehungen, die einen sehr geringen Auffälligkeitsgrad haben, nahezu unbewußt rezipiert werden und semantisch außerordentlich instabil sind. Ich nenne sie perzeptionsgeleitete filmische Strukturen, weil sie dem von Gibson bezeichneten Wahrnehmungslernen folgen und erst über vielfache Wiederholung im Zuge perzeptiver Invariantenbildung vom Zuschauer überhaupt als Strukturzusammenhang, der einer einer gewissen Regelmäßigkeit folgt, erfaßt werden.

Andere Beziehungen sind weitaus auffälliger, und der Zuschauer nimmt sie bewußt wahr. Er kann die an sie gebundenen Erscheinungen entsprechend leicht konzeptualisieren und im Langzeit-Gedächtnis behalten, so daß nicht nur seiner Wahrnehmung, sondern auch seinem Denken gegeben sind. Ich nenne sie konzept-geleitete Strukturen.

Ein dritter Typ beruht auf Gestaltphänomenen, denen der Zuschauer innerhalb der Medienkultur bereits so häufig begegnet ist, daß sich die damit verbundenen komplexen Motive durch vielfachen kommunikativen Gebrauch konventionalisiert haben und stereotyp geworden sind. Sie werden hier darum als stereotypengeleitete Strukturen bezeichnet.

ter rezipiert werden können, führt hinsichtlich des filmischen Realitäts-Effekts zu der Hypothese, daß dort mit den zunächst kaum bemerkbaren invarianten Strukturbeziehungen infolge der Wiederholung gleiches geschieht. Die Realitäts-Effekte bezeichnen vermutlich die Phasen des Umschlags von einer Abstraktionsqualität in die andere, den Übergang von der perceptiven zur konzeptuellen Strukturbildung.

Dieser Umschlag ergibt sich aus einer Wechselbeziehung zwischen aktuell Gezeigtem und dem, was der Zuschauer sich schon früher als Gedächtnisbesitz angeeignet hat. Er setzt die psychische Aktivität, eine kognitive Anstrengung beim Zuschauer voraus. Daraus mag sich auch erklären, daß Realitäts-Effekte als signifikante Erscheinung empfunden werden, als attraktives Reizmoment, das mitunter zugleich emotional und bedeutungsvoll ist.

IV. Bedingungen für den Realitäts-Effekt

Es geht beim Realitäts-Effekt nie um ein filmisches Strukturangebot per se, sondern stets auch um das Resultat einer psychischen Aktivität des Zuschauers, etwa einer perceptiven Anstrengung, die auf die notwendige Interaktion von Formgestalt und internem Modell des Zuschauers hinausläuft.

In den Texten Dziga Vertovs, dem die Praxis und Theorie des Realitätseffektes wohl die entscheidendsten Anstöße verdankt, findet sich die Formulierung: „Majakowski ist das Filmauge. Er sieht, was das Auge nicht sieht“ (1960, 54). Betont wird hier, daß von der Anlage jener spezifischen Dokumentarfilme, die das Publikum unter dem Titel „Filmauge“ erreichten, eine zusätzliche Anstrengung erbracht wird, auch erbracht werden muß. Rolf Richter (1964, 1003) hat die Äußerung Vertovs darum mit den Worten interpretiert:

die Authentizität ist das Ergebnis, nicht der Ausgangspunkt des Kunsterlebnisses. [...] Aus der scheinbaren Vertrautheit wird eine wirkliche. Es findet ein schöpferischer Aneignungsprozeß statt. Wir steigen hinter die (äußerliche) Natur der Dinge. Der Film enthüllt bestimmte Strukturen, verallgemeinert, folglich kann er nicht mit, der Wirklichkeit identisch sein. [Dergestalt] ist die Authentizität das Ergebnis unserer Arbeit innerhalb des Kunsterlebnisses, das heißt, wir formulieren unsere eigene Beziehung zur im Film dargestellten Welt als – wie wir meinen – eine Beziehung zur wirklichen Welt" (ibid.).

Die benannte schöpferische Arbeit des Zuschauers ist in hohem Maße eine kognitive, die sich vornehmlich über die Konstruktion perceptiver Invarianten realisiert. Sie macht bestimmte Momente im Geschehen bewußter, hilft dabei, sie zu konzeptualisieren, was eben zu dem Eindruck beiträgt, man sehe

bestimmte Momente der Realität nun über das Medium Film in dieser Klarheit und Bestimmtheit zum ersten Mal.

Auch wenn die kinematographischen Techniken Abbildungen der Lebenswelt schaffen, die für den Zuschauer Reizmuster aus der physischen Realität selektieren, stellt sich der Realitäts-Effekt nicht automatisch mit der Nutzung dieser Techniken her, und er ist auch nicht durch bestimmte Gegenstände der Darstellung oder deren Eigenschaften gegeben, etwa zufällig und ungestellte wirkende Momente der Realität.

Neben den technischen Grundvoraussetzungen sind durchaus noch weitere Faktoren für das Zustandekommen des Effektes notwendig: Eine wichtige Bedingung kompositorisch-dramaturgischer Art besteht darin, daß jene Momente des Lebens, die es auffällig und bewußt zu machen gilt, einerseits prägnant genug dargeboten, andererseits aber auch über eine vielfache Wiederholung an den Zuschauer herangetragen werden. Prägnanz wird dabei oft dadurch befördert, daß die Einstellungen des Films sich an widersprüchliche Momente im dargestellten Lebensausschnitt halten, an ein Konfliktfeld des Films von geringer Evidenz, das sich etwa im Verhalten der Figuren oder in Kleinhandlungen zeigt. Und was das Wiederholungsprinzip angeht, das den Wahrnehmungszyklus in Gang hält, so ist es meist eine episodische, offene Erzählform, die dafür sorgt, daß wichtige invariante Strukturbeziehungen in bestimmten Intervallen wiederkehren können, unterstützt etwa durch Montageprinzipien, wie sie in der sogenannten *Distanzmontage* zum Ausdruck kommen (vgl. Peleschjan 1989). Ohne eine solche Organisation des Invariantenangebots kommt es nicht zu dem notwendigen Wahrnehmungslernen.

Die drei erwähnten dänischen Filme nutzen alle die intratextuelle Wiederholung gleicher Formen, genauer, bestimmter invarianter Verhaltensmuster. Neben den oben erwähnten konflikträchtigen Verhaltensweisen, die schon im Script geplant sind und als filmische Topikreihen auch narrativ wirksam werden, erscheinen stets auch ähnlich geartete Spontanreaktionen der Darsteller, die aus der Improvisation entstanden sind und die semantische Geste des Ganzen variieren. In *BREAKING THE WAVES* hat sogar das launische Wetter der irischen Insel, die Drehort der meisten Außenaufnahmen war, dafür gesorgt, daß unberechenbare Lichtwechsel und Wind das Thema der Unruhe auf dieser visuellen Elementarebene weiterführten.

Eine weitere wichtige Bedingung ist inhaltlicher Art und mit kulturellen Entwicklungen verknüpft. Es reicht nicht aus, bestimmte invariante Strukturbeziehungen aus der Realität zu isolieren und kompositorisch zu organisieren, vielmehr kommt es auch immer darauf an, daß die filmischen Beobachtungen des Lebens auch einen innovativen Charakter für den Zuschauer haben, also neue

Aussagen über die Welt enthalten, das bestehende Weltmodell korrigieren, erweitern, ausdifferenzieren. Wenn die Beobachtungen etwa solche zu Verhaltensmustern der Figuren sind, die man schon aus anderen Filmen kennt, erübrigt sich ein Wahrnehmungslernen. Die Erscheinungen sind dann schon Konzeptualisiert, oft sogar schon stereotyp geworden, weil sich das Reizmaterial aufgrund von Inflationierung längst abgenutzt hat. So kommt es also immer darauf an, die Kamera auf Erscheinungen zu richten, die neuartig sind bzw. auf neuartige Weise – etwa differenzierter und widersprüchlicher als früher – gesehen werden, wobei diese Lebensfakten zudem auch wesentlich für das Verständnis der jeweiligen Filmgeschichte sein müssen, etwa für das der Charaktere. Antonioni hatte in den 60er Jahren Authentieindrücke erzeugt, indem er bei seinen Figuren eine bestimmte „Krankheit der Gefühle“ als Invariante entdeckte und über Wiederholung auffällig machte. Die skandinavischen Filme zeigen neuartige Zuspitzungen solcher Krankheiten. Vinterberg präzisiert etwa die Konflikthaftigkeit der von ihm anvisierten Verhaltensmuster mit den Worten:

Wenn in meinem Film etwas Schreckliches passiert und das Böse endlich ans Licht kommt, ist die einzige Reaktion der Leute: ‚Laßt uns Kaffee trinken!‘ Das ist zynisch. Die ‚Gemütlichkeit‘ dient oft dazu, soziale Explosionen zu verhindern oder die Wahrheit zu unterdrücken. Selbst der Sohn in *FESTEN* benutzt die Mittel der Gemütlichkeit: Wenn der Vater schließlich von der Familie ausgeschlossen wird, frühstücken die anderen lächelnd weiter. So bringen sie ihn endgültig um (Vinterberg im Interview mit Rothe, *Neue Züricher Zeitung* v. 5.6.99).

Lars von Trier beschreibt das Paradox, das dem Verhalten der Protagonisten in *BREAKING THE WAVES* zugrundeliegt.

For a long time I have been wanting to conceive a film in which all driving forces are ‚good‘. In the film there should only be ‚good‘, but since the ‚good‘ is misunderstood or confused with something else, because it is such a rare thing for us to meet, tensions arise. [...] Bess is fooled; she is doing ‚good‘ for him. He is doing ‚good‘ for her. Nobody is forcing anybody. They both act from their will to do ‚good‘. [...] By trying to save her, he loses her. By doing ‚good‘ ! By trying to save him, by doing ‚good‘, the world that she loved turned against her (1996, 20ff).

In jenen Filmen werden nicht einfach kritische Beobachtungen zu menschlichem Verhalten offeriert, sondern es wird ein Borderline-Syndrom der Gesellschaft vorgeführt.

Der Authentie-Effekt ist kein isoliertes Wahrnehmungsphänomen, sondern er setzt sich erst innerhalb eines kulturellen Rückkopplungsprozesses durch, der

das einzelne Werk mit seinen innovativen Beobachtungen mit der gesamten Medienkultur verbindet. Zur inhaltlichen kommt dabei eine materiell-technische Dimension. Der Zuschauer sieht nicht nur viele Filme und Fernsehsendungen, er erwirbt damit zugleich ein Wissen darum, wie die Medien die Realität zu erschließen vermögen. In den Anfangsjahren der Kinematographie reichte es aus, daß ein Film große physische Bewegungsabläufe adäquat erfaßte „ etwa den Rhythmus einer Zugfahrt. Heute muß er, um authentisch zu wirken, anhand winziger physischer Veränderungen feinste psychische Regungen der Protagonisten dokumentieren, und es ist darum kein Wunder, daß der Film auch immer tiefer in die Intimsphäre des Menschen eindringt, was auch die drei Beispiele deutlich belegen. In einem permanenten kulturellen Lernprozeß steigen die Forderungen des Publikums an das mediale Geschehensbild auch hinsichtlich der technischen Standards. Um bestimmte Feinheiten im Lebensprozeß zu entdecken, kommt es gelegentlich für den Regisseur eines Spielfilms darauf an, die Aufnahme- und Reproduktionstechniken auf eine Weise zu nutzen, die dem letzten Stand der Entwicklung entspricht. So haben die neuen technischen Möglichkeiten des *cinéma vérité* und des *Direct Cinema* bei der Darstellung menschlicher Spontanreaktionen dem dokumentarischen Spielfilm im Osten Europas seinerzeit wichtige Impulse geben können, sein Menschenbild auf authentisch wirkenden, unscheinbaren Reaktionen und Verhaltensmustern der Figuren aufzubauen und eine neue Beobachtungskultur des Spielfilms zu begründen. Die forcierte Nutzung der Handkamera in den Dogma-Filmen hat eine ähnliche Funktion, auf die am Schluß noch genauer eingegangen werden soll.

V. Spiel und Mögliche Welten

Der Realitäts-Effekt fügt sich in einen aktiven Prozeß der Filmwahrnehmung ein, für den nach J. D. Anderson bestimmte Besonderheiten gelten:

The postulates here proposed are the following:

first, that from the viewer's side, a motion picture is an illusion (with illusion defined as a nonveridical perception);

second, that the viewer voluntarily enters into the diegetic world of a movie by means of a genetically endowed capacity for play;

and third, that the motion picture is a surrogate for the physical world (a surrogate being an actual substitute for something else, as a distinguished from an arbitrary symbol that stands for something else) (1996, 161).

Die Verknüpfung des Surrogatcharakters mit einer diegetischen Welt des Films, die sich auf Spiel gründet, stellt den Realitäts-Effekt unter sehr variable Funktionsbedingungen. Daß Spiel nichts Nebensächliches für das menschliche Leben bedeutet, hat Anderson unlängst herausgearbeitet, als er von „Spiel als kognitiver Praxis“ (1996,115) sprach und im Hinblick auf den Film besonders die Spielkomponente im Verhalten der Figuren betonte. Es scheint sinnvoll, diese anthropologische Komponente weiter auszubauen und den Spielaspekt noch fundamentaler und allgemeiner zu fassen.

Der Philosoph Georg Klaus (1968, 9) hat dazu bemerkt:

Mit dem Aufkommen eines inneren Modells der Außenwelt ergeben sich eine Gruppe neuer höherer Betätigungsformen der Lebewesen und neuer Formen ihrer Auseinandersetzung mit der Umwelt. Johan Huizinga und andere haben den Begriff des *homo ludens* geprägt, um auszudrücken, daß Organismen dieser Art nicht nur Sinneswahrnehmungen aus der Umwelt empfangen, sie verarbeiten und dann auf die Umwelt zurückwirken. Das innere Modell der Außenwelt verlangt von den Organismen, die über ein solches Modell verfügen, in mehrfacher Beziehung eine Tätigkeit des Spielens (1968, 9).

Diese Tätigkeit helfe auf mehreren Ebenen bei der Perfektionierung des inneren Modells.

Der Mensch als *homo ludens* spielt [...], indem er am inneren Modell der Außenwelt künftige Situationen spielerisch vorwegnimmt, d.h. am Modell mögliche Formen der Auseinandersetzung mit der Umwelt durchspielt. Insofern ist die Tätigkeit des *homo ludens* eine Form der Voraussicht (ibid.).

Ohne Spieltätigkeit keine Voraussicht; ohne Antizipation und Bewertung möglicher Ereignisse in der Zukunft kaum Chance auf Bewältigung des Kommenden.

Dieter Langer schrieb 1962 (14) über das interne Modell:

Im Hinblick auf die Gesamtheit der Ereignisse in der Umwelt können wir unser Wissen ‚Was womit zusammenhängt‘ und ‚Was worauf folgt‘ als Ausdruck eines Erwartungsmusters auffassen, das sozusagen statistischer Art ist.

Das Erwartungsmuster, das sich aus unserer kognitiven Schemabildung ergibt, wird dabei nicht als starres Schema charakterisiert, sondern probabilistisch gedeutet. Wir treffen Annahmen über die Wahrscheinlichkeit, mit der bestimmte Ereignisse eintreffen bzw. sich ganze Prozesse vollziehen werden.

Die Vorstellungen, die dabei entstehen, hat Neisser als „Derivate von Wahrnehmungsaktivität“ bezeichnet (1979, 105). „Genauer gesagt, sind sie die antizipatorischen Phasen dieser Aktivität, Schemata, die der Wahrnehmende für andere Zwecke aus dem Wahrnehmungszyklus herausgelöst hat“ (ibid.). Neisser erklärt:

Vorstellungen sind nicht Reproduktionen oder Kopien früherer Wahrnehmungen, weil Wahrnehmungen nicht in erster Linie eine Sache des Habens von Wahrgenommenem ist. Vorstellungen sind nicht Bilder im Kopf, sondern Pläne, um mehr Informationen aus möglichen Umgebungen zu erhalten (106).

Daher können nach Ansichten des Autors sogar Vorstellungen, die der Wirklichkeit widersprechen, potentiell wirksame Antizipationen sein (107).

Daß auch nicht real vorhandene, aber mögliche Beziehungen modelliert werden können, ist für den Umgang mit der realen Welt der Zukunft ungeheuer wichtig. Denn grundsätzlich muß man ja von einer Veränderung und Entwicklung der Verhältnisse ausgehen, und zu einer Rationalität im Sinne des Überlebens, wie sie Damasio (1996, 163) faßt, gehört es, das Verhalten für mögliche zukünftige Welten zu optimieren. Kunst hilft dabei, daß der Rezipient nicht nur Erfahrung speichert, sondern die gelernten Schemata zu variieren vermag.

Von Jurij Lotman stammt die interessante Hypothese: „Künstlerische Modelle stellen eine einzigartige Verbindung von wissenschaftlichem Modell und Spielmodell dar, weil sie gleichzeitig den Intellekt *und* das Verhalten organisieren“ (88). Seiner Ansicht nach zeigen die modellierenden Systeme der Kunst gelegentlich Eigenheiten in Struktur und Funktion, die der Spiel-Tätigkeit analog sind. Hinsichtlich seiner semantischen Funktion ist der von Lotman erwähnte Spieleffekt von Kunst höchst bedeutsam:

Der Mechanismus des Spieleffekts beruht nicht auf der starren gleichzeitigen Koexistenz verschiedener Bedeutungen, sondern auf dem ständigen Bewußtsein, daß auch andere Bedeutungen als die, die man gerade rezipiert hat, möglich sind. Der spielerische Effekt besteht also darin, daß die verschiedenen Bedeutungen eines Elements nicht starr nebeneinander bestehen, sondern ‚oszillieren‘ (83).

Daraus geht hervor, wie eng die Verstehensprozesse der Kunst mit Intuition verknüpft sind, über deren Bedeutung William James sagte: „Ein gutes Drittel unseres psychischen Lebens besteht aus diesen jähen, frühzeitigen Ausblicken auf noch nicht klar erkennliche Denkprozesse“ (1950, 253). Die Kunst aktiviert und trainiert offenbar diese Tätigkeit, kognitive Strukturen in der Art einer Vorahnung über einen eher ganzheitlichen doch spielerischen Zugriff emotional zu

erfassen. Genaugenommen spielt sie dabei auch mit verschiedenen Präferenzsystemen, legt zugleich unterschiedliche Wertungen an die Erscheinungen an. Diese Wertungssysteme haben gleichsam ihre Tauglichkeit für die möglichen Welten der Zukunft zu beweisen.

Der Begriff der *Möglichen Welten* scheint mir sehr brauchbar. Ich übernehme ihn von Umberto Eco (1987), der ihn mit gebotener Vorsicht aus der Sprache der Modallogik und Metaphysik in die der literaturwissenschaftlichen Textsemiotik transferierte, wo er zur Untersuchung jener Voraussagen dienen kann, die ein Leser über einen erzählten Ereignisablauf vornimmt. Im Verständnis der Textsemiotik sind die kulturellen Systeme der Möglichen Welten „ausgestattete Welten“ (Eco 1987, 155), und im Film erscheinen sie in ihrer Ausgestattetheit so begehbar wie die realen. Damit rücken die Repäsentationen der wirklichen Welt mit denen der Möglichen Welten zusammen, werden miteinander identisch.

Die Möglichen Welten des Films können nun sehr verschiedenartig konstruiert sein. Sie können jener Lebenswelt, der wir im Alltag begegnen, stark ähneln, sich aber auch ungeheuer weit von dieser entfernen, eine offensichtliche Fiktion oder Phantasiewelt bilden. Eine ästhetische Sinnfunktion kann sich sowohl aus Lebensähnlichkeit wie -unähnlichkeit ergeben. Dem Film gelingt es wohl deshalb so gut, seine Fiktionen und Vorstellungsbilder – also die Möglichen Welten – mit den Prozessen der sinnlichen Erkenntnis zu verquicken, weil er nicht nur schlechthin sinnlich erfahrbare Repräsentationen von Realität herstellt, sondern umfassende Funktionsmechanismen unseres Wahrnehmungssystems aufgreift und so die natürliche Wahrnehmungsstrategie simuliert.

Wie auch Gibson einleuchtend dargestellt hat, ist diese Strategie auf eine komplexe Aneignung der Welt gerichtet. Nach Gibson entsprechen die fünf Wahrnehmungssysteme (Sehen, Hören, Tasten, Riechen und Schmecken) „fünf verschiedenen Arten einer nach außen gerichteten Aufmerksamkeit. Ihre Funktionen überlappen sich, und sie sind alle mehr oder weniger einem allgemeinen Orientierungssystem zugeordnet“ (1982, 257), das für eine gegenseitige Regulierung sorgt. Insofern das Kino nicht den gesamten Wahrnehmungsapparat bedient, sondern nur das visuelle und auditive System, tritt zwangsläufig eine Verlagerung im Zugriff der Wahrnehmungssysteme ein, die eine zusätzliche Aktivierung unserer Reizverarbeitung schaffen dürfte. Auf diese Weise ergibt sich nicht nur die Chance, konkrete Mögliche Welten mit neuen Wahrscheinlichkeitsbedingungen zu konstruieren, sondern für den Zuschauer entsteht aufgrund seiner „Eigenleistung“ bei der Konstruktion von Welt oft der Eindruck höchster Empfindungsintensität.

Sind die neuen Wahrscheinlichkeiten der Möglichen Welt des Films, die sehr wohl Unwahrscheinlichkeiten des normalen Lebens bedeuten können, einmal gesetzt und als funktionstüchtig in der Handlung etabliert, fällt es dem

Zuschauer leicht, weitere Schritte in gleiche Richtung zu tun. Er akzeptiert die Mögliche Welt als Spielvariante der wirklichen. Obwohl Tarkovskijs Filmverständnis wie kaum ein anderes vom Repräsentationsaspekt dominiert ist, findet sich in seinen Tagebüchern die Aussage, daß die Wahrhaftigkeit in der Kunst durch das Genre bedingt sei (1989, 136).

In diesem Sinne macht die Mögliche Welt des Genres in *BREAKING THE WAVES* die unglaublichen und im verbalen Bericht sogar höchst abgeschmackt wirkenden Wendungen akzeptabel, daß die Heldin zunächst der Vorstellung aufsitzt, sie könne ihrem querschnittsgelähmten Geliebten Gutes tun, indem sie sexuelle Abenteuer sucht, um ihm hernach ausführlich darüber zu berichten, und zu guter Letzt dafür noch Gottes Segen erhält, läuten doch bei ihrer Seebestattung im Himmel die Glocken.

Ebenso akzeptiert der Zuschauer die unglaubliche Konstellation in *FESTEN*, in der nicht nur die Kinder des Patriarchen ihren Opportunismus aufgeben und die Wahrheit sagen, die keiner hören will, sondern auch das Personal einfühlsam die Schlüssel aller Gäste versteckt, damit diese bis zur letzten Konsequenz am Ort des Wahrheits-Experiments bleiben müssen.

Und am Ende akzeptiert der Zuschauer wohl auch den infamen Vorgang, daß in von Triers Film *IDIOTERNE* Intellektuelle geistig Behinderte imitieren und sich zunächst nur an den Schocks weiden, die aus diesem Tun für die Gesellschaft und ihre eigene Person erwachsen.

Sicher hat diese Akzeptanz im einzelnen immer damit zu tun, in welchem Maße der Zuschauer Narration und Genre dieser Filme zu folgen vermag, denn die Möglichen Welten des Films werden weitgehend durch Erzähl- und Genrestrukturen legitimiert und stabilisiert.

VI. Die Möglichen Welten der Dogma-Filme und der Realitäts-Effekt

Narration und Genre prägen die Möglichen Welten des Kinos vor allem dadurch, daß sie deren Makrostruktur formen. In Filmen, wo die klassischen Erzählstrukturen mit ihrem zentralen Plot und der konzeptualisierten Kausalkette von Ereignissen bzw. die als „Canonical stories“ bezeichneten Handlungs-Stereotypen dominieren, wird beim Zuschauer ein rigides Erwartungsmuster aufgebaut. Ähnliches geschieht bei der Nutzung von Genres, die stabile Zusammenhänge zwischen einer komplexen Formgestalt und einer bestimmte Wirkungsstrategie herstellen.

Sicher kann jede filmische Form, jede Figur, jede Konfliktkonstellation, jede Bildlösung oder Montageweise zu einer stereotypengeleiteten Struktur werden,

wobei der Stereotypenbegriff dabei wertfrei und keinesfalls pejorativ verwendet wird, denn nach meinem weiter oben skizzierten Modellverständnis sagt er einfach aus, daß ein Formangebot auf gefestigte Erwartungshaltungen beim Zuschauer aufbauen kann. Genres beruhen offensichtlich auf mehrstelligen, sehr komplexen Relationen und schaffen Stereotypen zweiter oder höherer Ordnung, die die genannten elementarerer Formen dann oft einschließen (vgl. Wuss 1993, 313ff).

In einem kulturhistorischen Prozeß entstanden, sorgen sie für eine Normierung und Diversifizierung von Gestaltungsverfahren und zugehörigen Wirkungsstrategien. (Die Möglichen Welten finden in der Genretheorie gleichsam ihr Katasteramt, werden doch deren Typologien heute im Alltag instrumentalisiert, etwa für Videotheken, deren Bestände für die Erwartungshaltungen verschiedener Zielgruppen aufgefächert sind.)

Innerhalb der durch Genres dominierten Makrostrukturen erhalten die Realitäts-Effekte, so vorhanden, eher die Rolle von Mikrostrukturen zugewiesen. Oft machen sie sich kaum bemerkbar und gehen im Gesamerleben unter. Anders in jenen Fällen, wo weder eine Plotstruktur noch ein Genre existieren wie in wichtigen Arbeiten des italienischen Neorealismus, des westeuropäischen *Cinéma du comportement* (eines Antonioni, Rohmer oder Rivette) oder des dokumentarischen Spielfilms aus dem östlichen Europa. Dort können die Realitäts-Effekte einen beträchtlichen Eigenwert gewinnen, weil sie in ihrem Wirken nicht von dramatischen Aktionen überformt werden und die Detailbeobachtungen – etwa Verhaltensnuancen der Figuren – die volle Aufmerksamkeit des Zuschauers gewinnen. Bei den Verhaltensnuancen handelte es sich stets um relevante Momente, um Attraktionen sozialpsychologischer Art. Demonstrierte Antonioni die „Krankheit der Gefühle“ seiner Protagonisten, so stellte man im dokumentarischen Stil des Ostens widersprüchliche Momente innerhalb von Verhaltensmustern aus, die durch die sozialen Verhältnisse des sogenannten realen Sozialismus geprägt waren. In beiden Fällen entwickeln sich die Realitäts-Effekte indes sukzessive aus den Kleinsthandlungen der episodenhaft angelegten Filmgeschichten und machen bestimmte Verhaltensmuster dadurch auffällig, daß sie sie stetig wiederholen und so ein Wahrnehmungslernen einleiten. Statt einer übergreifenden narrativen Makrostruktur sorgen die wiederkehrenden Realitäts-Effekte dafür, daß Topik-Reihen eine spezifische Erzählungsstruktur schaffen.

Das Manifest Dogma 95 scheint auf den ersten Blick diese Tradition aufnehmen zu wollen, bei genauerem Hinsehen erweist sich aber, daß die Filme zwar in mancher Hinsicht dokumentarisch verfahren und auch keine echten Genrefilme sind, sehr wohl aber eine stabile Makrostruktur suchen, die durch Stereotypen von Genre und Narration gesichert ist. Schon dadurch wird eine deutliche Differenz-

qualität zu den Filmen mit Authentie-Effekt aus früheren Perioden geschaffen: Reizangebote einer evidenten Makrostruktur können jetzt mit den Realitäts-Effekten aus der Mikrostruktur neuartige Wechselbeziehungen eingehen.

Von Triers *BREAKING THE WAVES* ist als Polygenre anzusehen, als eine Hybridform aus Märchen, Parabel und Melodram, das nach dem Formenkanon des Epos in Blöcke zergliedert ist.

Es heißt, daß am Anfang der Filmidee ein frühes Märchenerlebnis des Regisseurs stand, „Gold Heart“ (im Deutschen als „Die Sterntaler“ bekannt), worin ein Kind aus Mitleid alles weggibt, was es hat, am Ende aber belohnt wird, indem die Sterne als goldene Taler vom Himmel fallen. Der Film geht mit diesem bekannten Märchenmotiv um wie die griechischen Theaterdichter mit ihren Mythen; es wird zum handlungstragenden Stereotyp. Der Grundvorgang hat zugleich Parabelcharakter, d.h. er läßt sich auf eine Maxime oder Sentenz bringen, „Amor Omnia“ - Liebe ist alles. In der Tat hatte diese Maxime in einer Frühphase der Buchentwicklung auch als Titel gedient.

Die Muster für den melodramatischen Ansatz stammten aus der romantischen Literatur des 19. Jahrhunderts „namentlich den emotionalen Dramen der Brontë-Schwester „ und aus Douglas Sirks Melodramen für das Kino der 50er Jahre (vgl. Björkman 1996, 4).

Der Fluß der melodramatischen Handlung wird durch panoramaartige Landschafts-Bilder im Stile Turners unterbrochen, die – obschon Filmaufnahmen – wie Postkarten wirken und mit bekannten Musiktiteln aus den frühen 70er Jahren (von David Bowie bis Elton John) unterlegt sind. Per Kirkeby, mit der Herstellung dieser Sequenzen beauftragt, sagt über ihre Funktion: „[...] fundamentally its was perfectly obvious that they were intended as the antithesis of the palpitation intrusion of the other images into the propistic intimacy of the film“ (Kirkeby 1996, 12).

Entsprechende Handlungs-Stereotype werden eingesetzt, um die Geschichte zu organisieren. Sie bauen Erwartungen auf, die von vornherein divergieren und Vermittlungen suchen, was eine spezifische Aktivierung des Zuschauers zur Folge haben dürfte. Die Suche nach dem angemessenen Genreschema verbindet sich mit dem Bemühen um Entdeckung von perzeptiven Invarianten von bestimmten Verhaltensmustern, die dann eben zu jenem Realitäts-Effekt stilisiert werden können, der sie jäh bewußt werden läßt. Schon dadurch entsteht eine Unruhe, die durch die Bildsprache noch verstärkt wird.

Auch *FESTEN* tendiert zum Polygenre. Eigenartigerweise bringt die Videoästhetik des Bildes zunächst Genrehaltungen ins Spiel, die der Zuschauer aus den *family-soaps* des Fernsehens kennt. Man trifft sich nach langer Zeit, reibt sich aneinander und zeigt seine skurrilen Seiten. Bald wird jedoch deutlich, daß die

Dramaturgie des Films eher im skandinavischen Gesellschaftsdrama verwurzelt ist, das in der Regel ein Familiendrama war und die Nähe zum Melodram suchte. Dahinter formiert sich ansatzweise eine Parabel, der es um die Überschaubarkeit von gesellschaftlichen Verdrängungsmechanismen ganz allgemein geht, denn mit sexuellem Mißbrauch von Kindern beschäftigt sich der Film im Grunde nicht, obwohl ein solches Faktum den Angelpunkt der Handlung bildet. Das stereotypenuntersetzte Motiv wird vom Regisseur eher mit Vorsatz genutzt, um die Geschichte zu emotionalisieren.

Auch andere Stereotypen stabilisieren die Makrostruktur. Das Ritual der Geburtstagsfeier ist ein solches. Es gliedert eisern die Handlung und läßt zugleich erkennbar werden, daß es nicht mehr auf angemessene Weise einzuhalten ist, weil die normalen familiären Beziehungen aus den Fugen geraten sind. Die Figuren sind zunächst auch in Stereotypenmanier als Typage angelegt; zeitweilig brechen sie dann aus ihrem Verhaltensschema aus, wobei ihre Spontanreaktionen ungeheuer authentisch wirken.

Am deutlichsten wird das Borderline-Syndrom der Gesellschaft in *IDIOTEREN* offenbar. Das Geschehen vollzieht sich dort auf zwei Ebenen. Karen, eine junge Frau aus eher proletarischen Verhältnissen wird Zeugin, wie eine Gruppe Intellektueller aus dem Mittelstand sich als geistig Behinderte ausgeben, was sie zugleich fasziniert und abstößt; sie bleibt bei der Gruppe und gerät bei deren Treiben in den Hintergrund, bis sie am Ende zu einer Protesthandlung gegenüber ihrer in bösen Konventionen erstarrten Familie findet. Parallel dazu wird der Zuschauer mit sechs ‚dokumentar‘ anmutenden Interviews konfrontiert, in denen die Mitglieder der Gruppe sich über ihr persönliches Verhältnis zu dem eigentümlichen Experiment äußern, das zum Zeitpunkt der Aufnahmen schon Vergangenheit ist.

Die Makrostruktur der Handlung läßt ihrerseits weder einen richtigen Plot noch einen deutlichen Ansatz für Polygenrebildung erkennen. Gleichwohl stützt sie sich auf Formenrecycling und damit auf filmkulturelle Stereotypisierungsprozesse.

Im Zentrum des Films deutet sich eine Parabel an, insofern die Figuren in ihrem infamen Experiment gelegentlich nicht nur aus der üblichen menschlichen Lebensweise aussteigen, sondern auch begreifen, daß ihre Provokationen ebensowenig tragfähig wie die konventionellen Haltungen innerhalb der Gesellschaft sind. Insofern ein Gruppenportrait gezeichnet wird, knüpft der Film außerdem an die Tradition des skandinavischen Gesellschaftsdramas an. Nicht ohne Verblüffung vermerkte von Trier in einem Interview, daß sonderbarerweise alle vier der damaligen Dogma-Filme die Geschichte eines Kollektivs erzählten (vgl. von Trier 1998b, 74).

In gewisser Weise sucht der Film auch die Nähe zur Komödie oder Groteske, hält er sich doch an eine Fiktion, die man sowohl als moralische Perversion wie als karnevalistischen Gewaltakt interpretieren kann. Die ambivalenten Formen sorgen dann zwar im einzelnen wie im Zusammenspiel dafür, daß die Geschichte als Kunstprodukt mit absichtsvollen Verfremdungen erscheint, verhindern aber auch einen geistigen Zugriff auf das Geschehen, der dieses für den Zuschauer hinreichend rational durchschaubar und moralisch bewertbar machen würde.

Nichtsdestoweniger gibt es bei aller postmodernen Verantwortungslosigkeit im Ganzen auch genaue Beobachtungen von menschlichem Verhalten, das hochgradig authentisch wirkt, nicht zuletzt, weil diffizile Spontanreaktionen dem Wahrnehmungszyklus unterstellt werden.

Vielleicht ist den drei Filmen und dem Dogma-Stil insgesamt die Tendenz eigen, daß zwischen den bekannten großen Abläufen in der Makrostruktur und den feinen Verhaltensnuancen innerhalb der Kleinsthandlungen ein semantischer Konflikt provoziert wird. Die Russische Formale Schule hätte die Filme jedenfalls sehr gut als Beispiele dafür verwenden können, wie jene *ostranenie*, jene Verfremdung über Differenzqualitäten entsteht, die geeignet ist, den Wahrnehmungsautomatismus zu sprengen (Šklovskij 1988, 13ff) und dabei semantische Veränderungen zu provozieren (31).

Die visuelle Gestaltung trug das ihrige dazu bei.

VII. Differenzqualitäten der Kamera und Orientierungsreaktionen

Im Rahmen der Bildgestaltung und Montage ergeben sich für die Dogma-Filme eindeutig Differenzqualitäten gegenüber dem sonstigen Kinorepertoire, und sie lösen entsprechende Differenzempfindungen aus. Die Unmittelbarkeit des individuellen Ausdrucks, die einen für die Personen in *BREAKING THE WAVES* einnimmt, wird nicht nur durch darstellerische Leistungen und eine bestimmte Dramaturgie, sondern auch über eine bestimmte Kameraführung erreicht. Eine unablässig schwenkende Handkamera im Cinemascope-Format folgt den Protagonisten durch eine Szenerie, die die Freiheit läßt, sich mit einem Aktionsradius von 360 Grad innerhalb des Dekors zu bewegen. Ständig um Großaufnahmen bemüht, folgt sie mit konzentrierter Aufmerksamkeit dem Geschehen und paßt sich dabei seinem Tempo an. Sie verfolgt es auf eine Art, die der Kameramann Robby Müller (1996, 23) als „eine Suche nach den naiven Sehen, nach dem unbefangenen Filmen“ bezeichnete. Für diesen Gestus wurden bestimmte Bedingungen geschaffen. Nachdem mit den Schauspielern vor Dreh-

beginn wochenlang geprobt wurde und sich auch Chefkameramann und Kameraoperator sehr genau mit dem Buch und dem Drehort vertraut gemacht hatten, wurden die Szenen oft auf eine Weise gedreht, daß die Kameraleute die genauen Arrangements vorher nicht kannten (ein Verfahren, das von Trier bereits für KINGDOM nutzte). Sie betraten den Set nach den Proben, ohne die letzten Instruktionen für den Szenenverlauf zu kennen, und suchten sich selbst in dem Geschehen zu orientieren, erhielten auch vom Regisseur keine Anweisungen mehr und mußten „einfach losfilmen“ (ibid.). Im Kamerateam sprach man von „random shooting“ (Oppenheimer/Williams 1996, 19).

Von den Abläufen überrascht, konnte die *crew* oft nicht „richtig“ kadrieren, keine durchkomponierten Bilder liefern, es gab sogar jede Menge Unschärfen. Der spontane Zugriff der Kamera ließ die Bildgestaltung entsprechend dokumentarisch-reportagehaft, gelegentlich sogar ausgesprochen holprig geraten. Von Trier war an diesem Effekt aber interessiert und soll auf einem Pappschild am Videomonitor sogar die Anweisung verkündet haben: „Make Faults!“

Um den für solche Extravaganzen notwendigen Freiraum für die Kamera zu schaffen, wurde meist an geeigneten Originalschauplätzen gedreht, die mit leichten Kino Flos an den Decken nur ergänzend beleuchtet wurden; lediglich an den Fensteröffnungen konnten größere Scheinwerfer zum Einsatz kommen, um den vorhandenen natürlichen Lichtcharakter zu verstärken (*English Lighting*). Es kam hochempfindliches Negativmaterial (Kodak 5293 und 5298) dabei zum Einsatz, was in der Entwicklung bis auf 2000 ASA gepusht wurde, damit der natürlich wirkende Charakter des Lichts erhalten bleiben konnte. Die Darsteller hatten die gesamte Szene ohne Unterbrechung zu spielen, eine Wiederholung der Aufnahme war nicht vorgesehen. Die Kamera war am Set stets gegenwärtig, wann die Schauspieler jedoch ins Bild kamen, wußten sie immer nur bedingt (vgl. Oppenheimer/Williams 1996, 18f). Sowohl aus dem langen Probenprozeß wie dieser aktuellen unübersichtlichen Situation ergaben sich dann jene Spontanreaktionen, die für die Realitätseffekte nötig waren.

Insgesamt sorgte das Aufnahmeverfahren dafür, daß die visuelle Gestaltung die Suche des Kameramannes nach Orientierung an den Zuschauer weitervermittelte. Im Kinosaal verstärkte sie sich dann bei letzterem zu einer regelrechten Orientierungsreaktion.

Die Orientierungsreaktion, von Pavlov auch als „Was-ist-das-Reflex“ bezeichnet, bedeutet aus psychologischer Sicht eine Reaktion des Organismus auf neuartige oder ungewohnte Reize bzw. unzureichende Informationen für Objekterkennung. Seit den Studien von Sokolov (1960, 1963) weiß man über solche Reaktionen, daß sie vorzugsweise bei Reizen geringerer bis mittlerer Intensität auftreten und eine Erhöhung der organismischen Aufnahmekapazität

für den Reiz bewirken, damit als spezifische Komponente der Aktivierung des Organismus angesehen werden können.

Auch für die Filmrezeption gilt, daß über Orientierungsreaktionen verschiedener Art eine psychische Aktivierung erfolgt. Während sich bei *BREAKING THE WAVES* der Kameramann um Objekterkennung bemühte und die entscheidenden Vorgänge der psychologisch komplizierten Handlung groß ins Bild zu bringen suchte, sah sich der Zuschauer den ungewohnten Reizen einer Kamerahandlung gegenüber, die nur bedingt auf einer zutreffenden Voraussage für den Handlungsverlauf basierte und sich – im Gegensatz zum Mainstream-Kino – unsicher zeigte. Bei der Gestaltung von *BREAKING THE WAVES* trafen sich nun die emotionale Unruhe der Hauptfiguren und die Unruhe, die von einer aufklärernden Bewußtheit beim Zuschauer angesichts der Authentie-Effekte herührten, mit der visuellen Unruhe, die von den Orientierungsversuchen der Kamera stammte und Orientierungsreaktionen beim Zuschauer provozierte.

Zwar waren für die anderen beiden Filme abweichende technische Voraussetzungen gegeben „*FESTEN* und *IDIOTEREN* sind mit Handkamera auf Video gedreht, auf Sony VX 1000, deren Material dann im Academy 35 Format vorgeführt wurde „ der Aktionsradius für den Operateur betrug aber auch hier 360 Grad, es wurde an Originalschauplätzen mit annähernd natürlichem Licht gedreht, und die Spontanreaktionen der Protagonisten in ihren Affektsituationen ließen sich damit auch dort vielfach direkt vom Set übernehmen.“⁴⁴ So kam es dann zu jenen genauen Beobachtungen von konflikträchtigen Verhaltensmustern, die zugleich dramaturgisch hochrelevant und mit Realitäts-Effekten aufgeladen sind, begleitet von Orientierungsreaktionen mit ihren eigentümlichen psychophysiologischen Aktivitäten. Die Suchprozesse der Protagonisten nach tauglichen Verhaltensweisen verbinden sich gleichsam mit Verunsicherungen auf der perceptiven Ebene, die über die Störungen gewohnter Geschehenswahrnehmung und entsprechende Orientierungsreaktionen erfolgt.

4 Für *FESTEN* war eine Auswahlmöglichkeit für Sequenzen, die neben authentisch wirkenden Handlungen der Protagonisten auch beunruhigende Kameraeinstellungen enthielten, durch das ungewöhnlich hohe Drehverhältnis von 1:35 gegeben (vgl. *Film und TV Kameramann* 1999, 1, 110). Bei *IDIOTEREN* wurden die Dreharbeiten vom Regisseur selbst mit einer Videokamera begleitet, so daß der fertige Film zu 80 bis 90% aus Szenen besteht, die er selbst aufgenommen hat (vgl. Forst 1998, 174), woraus sich eine zusätzliche Chance ergab, bestimmte Reaktionen der Darsteller zu erfassen, die nicht voraussehbar waren. Zudem wurde die Spielhandlung zeitweilig improvisiert, was zur Folge hatte, daß die Schauspieler nach den projektierten Szenen noch weiterspielen konnten, zum Teil an angrenzenden natürlichen Schauplätzen „eine zusätzliche Gelegenheit, Spontanverhalten zu erfassen. Teilweise wurden auch semidokumentare Situationen gefilmt, mischte sich doch der Drehstab mit seinen Darstellern unter die Besucher eines Schwimmbades, um authentische Reaktionen der Umgebung einzufangen.

Die neuartige ästhetische Form mit ihren Herausforderungen an die Theorie sollte auch von der Filmpsychologie als Anregung zu weiterführenden Untersuchungen betrachtet werden. So ließen sich etwa filmwissenschaftliche Modellvorstellungen zum Realitätseffekt und Hypothesen zur Orientierungsreaktion könnten von der empirischen Forschung aufgenommen werden, um für beide einen Nachweis auf der psychophysiologischen Ebene zu schaffen, was auch ein erster Schritt zur filmpsychologischen Analyse der Phänomene wäre.⁵⁵

Der kognitive Ansatz schafft auf diese Weise eine Brücke zwischen filmwissenschaftlicher Analyse und empirischer psychophysiologischer Forschung. Auch wenn der Weg von diesen Experimenten zum tiefgründigen Wissen um die Psychologie der Filmwirkungen noch weit ist, gibt das dreistufige kognitionspsychologische Modell filmischer Strukturbildung bereits jetzt eine Möglichkeit, innerhalb sehr subtiler Wirkmomente wie dem Realitäts-Effekt systematische Differenzierungen zu schaffen. Dadurch wird etwa plausibel, daß der Realitäts-Effekt sich generell dann einstellen kann, wenn analoge Strukturbeziehungen der Realität wiederholt durch die Kamera beobachtet worden sind und im Rahmen des kognitiven Prozesses beim Zuschauer einen Übergang von der unbewußten Wahrnehmung zum bewußten Sehen herbeiführen, zur Konzeptualisierung der dargestellten Erscheinungen. Während diese Effekte in früheren Jahren meist im Rahmen von episodischen Filmgeschichten ohne Plot wirksam wurden, wo die Effekte selbst zu narrativen Topik-Reihen zusammentraten, werden sie heute zunehmend in eine Makrostruktur eingebunden, die narrative Stereotypen von Genres nutzt, oft mehrere davon kombiniert. Der Gegensatz zwischen Stereotypen in der Makrostruktur und perzeptiven Invarianzen in der Mikrostruktur erfährt in den Dogma-Filmen noch dadurch eine Zuspitzung,

- 5 Unlängst ist es Monika Suckfüll (1997, 2000) gelungen, unbewußt rezipierte narrative Strukturen im Bereich der perzeptiven Invariantenbildung des Films über signifikante Veränderungen der Herzfrequenz empirisch nachzuweisen. Es scheint sinnvoll, auch jene formal verwandten invarianten Strukturmuster, die zu Realitäts-Effekten führen, in ähnlicher Weise zu untersuchen. Ein analoges Forschungsdesign ist vermutlich auch nutzbar, um Komponenten der Orientierungsreaktion zeitgenau zu testen, ausgehend von entsprechenden Momenten der Bildgestaltung. Denkbar ist, dafür Teiluntersuchungen in verschiedenen Bereichen zu projektieren, die sich bereits für Orientierungsreaktionen als relevant erwiesen haben: Etwa im Rahmen vegetativer Reaktionen, wo eventuell mit kurzer Herzschlagbeschleunigung, galvanischer Hautreaktion, Kontraktion der peripheren Blutgefäße und Erweiterung der Kopfblutgefäße zu rechnen ist. Ebenfalls könnten EEG-Reaktionen wie die Blockierung vorhandener Alphawellen geprüft werden oder Reaktionen der Sinnesorgane wie Pupillenerweiterung, und schließlich motorische Reaktionen wie Kopf- und Augenbewegungen u.a.m. Vermutlich ergeben sich aus den Messungen dieser Art und den seriellen HR-Veränderungen zudem aufschlußreiche Korrelationen.

daß die ungewöhnliche Bildsprache Orientierungsreaktionen provoziert, die den Eindruck von Authentie verstärken.

Literatur

- Anderson, Joseph D. (1996) *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale / Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Anderson, Joseph D. / Anderson, Barbara (1996) The Case for an Ecological Metatheory. In: *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Ed. by David Bordwell and Noël Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, S. 347-367.
- Bateson, Gregory (1972) *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine Books.
- Benjamin, Walter (1984) Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: *Allegorien kultureller Erfahrung. Ausgewählte Schriften 1920-1940*. Leipzig: Reclam, S. 407-434.
- Björgman, Stig (1996) Preface. In: *Breaking the Waves*. London: Faber & Faber, S. 4-9.
- Damasio, Antonio R. (1999) *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Gellert, Walter / Kästner, Herbert / Neuber, Siegfried (1977) (Hrsg.) *Lexikon der Mathematik*. Leipzig: Bibliographisches Institut.
- Gibson, James J. (1973) *Die Sinne und der Prozeß der Wahrnehmung*. Bern / Stuttgart / Wien: Huber.
- Gibson, James J. (1982) *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*. München / Wien / Baltimore: Urban und Schwarzenberg.
- Johannsson, Gunnar (1966) Geschehenswahrnehmung. In: *Handbuch der Psychologie, Bd. I, 1: Wahrnehmung und Bewußtsein*. Hrsg. v. Wolfgang Metzger u. Heiner Erke. Göttingen: Hogrefe, S. 745-775.
- Kirkeby, Per (1996) The pictures between the chapters in BREAKING THE WAVES. In: *Breaking the Waves*. London: Faber & Faber, S. 12-14.
- Klaus, Georg (1966) *Kybernetik und Erkenntnistheorie*. Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften.
- (1968) *Spieltheorie in kybernetischer Sicht*. Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften.

- Kracauer, Siegfried (1985) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Langer, Dieter (1962) *Informationstheorie und Psychologie*. Göttingen: Verlag für Psychologie.
- Lotman, Jurij M. (1981) Die Kunst als modellbildendes System (Thesen) In: Ders.: *Kunst als Sprache*. Leipzig: Reclam, S. 67-88.
- Mandler, Georg (1985) *Aufbau und Grenzen des Bewußtseins*. In: *Die Zukunft der experimentellen Psychologie*. Hrsg. v. Viktor Sarris u. Allen Parducci. Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften, S. 115-130.
- Metz, Christian (1972) *Semiologie des Films*. München: Fink.
- Müller, Robby (1996) Auf der Suche nach dem naiven Sehen, dem unbefangenen Filmen. Gespräch mit dem Kameramann Robby Müller. In: *Filmbulletin*, 5, S. 23-24.
- Neisser, Ulric (1979) *Kognition und Wirklichkeit. Prinzipien und Implikationen der kognitiven Psychologie*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Ohler, Peter (1990) Zur Begründung einer schematheoretisch orientierten kognitiven Filmpsychologie in Auseinandersetzung mit der ökologischen Wahrnehmungspsychologie von James Jerome Gibson. In: *Film und Psychologie I*. Hrsg. v. Gerhard Schumm u. Hans J. Wulff. Münster: MAKS Publikationen, S. 79-107.
- (1994) *Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme*. Münster: MAKS Publikationen.
- Oppenheimer, Jean / Williams, David E. (1996) Von Trier and Müller's Ascetic Aesthetic. In: *American Cinematographer*, Dec. 1996, S. 18-22.
- Peleshian, Artavazd (1989) Distanzmontage oder Die Theorie der Distanz. In: *Die Dokumentarfilme der armenischen Sowjetrepublik. Eine Retrospektive des 21. Internationalen Dokumentarfilmfestivals Nyon*. Nyon / Berlin: Das Festival, S. 79-102.
- Richter, Rolf (1964) Zur dramaturgischen Struktur des tschechoslowakischen Films DER SCHWARZE PETER. In: *Film-Wissenschaftliche Mitteilungen*, 4, S. 988-1006.
- Rumelhart, David E. (1980) Schemata. The Building Blocks of Cognition. In: *Theoretical Issues in Reading Comprehension. Perspectives from Cognitive Psychology, Linguistics, Artificial Intelligence, and Educations*. Ed. by Rand J. Spiro, Bertram C. Bruce & William F. Brewer. Hillsdale, N.J.: Erlbaum, S. 33-58.
- Rumelhart, David E. / Ortony, Andrew (1977) The Representation of Knowledge in Memory. In: *Schooling and the Acquisition of Knowledge*. Ed.

- by Richard C. Anderson, Rand J. Spiro & William Montague. Hillsdale, N.J.: Erlbaum, S. 99-135.
- Sklovsky, Victor (1988) Die Kunst als Verfahren. In: *Russischer Formalismus*. Hrsg v Jurij Striedter. München: Fink, S. 3-34.
- Sokolov, E. N. (1960) *Neuronal models and the orienting reflex*. In: *The Central Nervous System and Behaviour*. Ed. by M. A. Brazier. New York.
- (1963) Perception and the conditioned reflex. Oxford: Pergamon Press.
- Suckfüll, Monika (1997) *Film erleben. Narrative Strukturen und physiologische Prozesse* „Das Piano von Jane Campion“. Berlin: Edition Sigma.
- (2000) Film Analysis and Psychophysiology. In: *Media Psychology* 2, 2.
- Tarkovski, Andrej (1989) *Die versiegelte Zeit*. Leipzig / Weimar: Kiepenheuer.
- Trier, Lars von (1996) Director's note „this film is about „good“. In: *Breaking the Waves*. London: Faber & Faber, S. 20-22.
- (1998a) Die Freude zurückgewinnen. Interview mit Lars von Trier. In: *Breaking the Dreams. Das Kino des Lars von Trier*. Hrsg. v. Achim Forst. Marburg: Schüren, S. 187-196.
- (1998b) L' hôpital et la charité. Entretien avec Lars von Trier. In: *Cahiers du Cinéma*, Mai, S. 524.
- Vertov, Dziga (1960) *Dziga Wertow „Publizist und Poet des Dokumentarfilms*. Ed. by Hermann Herlinghaus. Leipzig: Leipziger Dokumentarfilmwoche.
- Vinterberg, Thomas (1999) Wir haben einen Stein ins Wasser geworfen. Interview mit Thomas Vinterberg von Marcus Rothe. In: *Neue Züricher Zeitung*, 5.2.1999.
- Wuss, Peter (1993, 1999) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Edition Sigma.
- (1996) Narrative Tension in Antonioni. In: *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Ed. by Peter Vorderer, Hans J. Wulff, Mike Friedrichsen. Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum, S. 51-70.
- (2000) Cinematic narration, conflict and problem solving. In: *Moving images, culture and the mind*. Ed. by Ib Bondebjerg. Luton: University of Luton Press, S. 105-116.

Lutz Nitsche

„May the hype be with you“

Quentin Tarantino als Star-Regisseur im amerikanischen independent cinema der 90er Jahre

„Ein -ismus gefällig? Wie wär's mit Tarantinismus!“, titelte die *New York Times* 1998 in einem Bericht über den aktuellen Tarantino-Kult in Moskau; weiter heißt es: „Willkommen zu Moskaus Nachtleben in den 90ern. Amerika mag Elvis haben, Rußland hat Tarantino“ (Maheshari 1998). Nicht nur Rußland, auch andere europäische Länder, Japan, Brasilien und die USA feierten Tarantino als Star des zeitgenössischen Kinos. Der Regisseur war zu einem *Global Player* aufgestiegen, ohne daß – wie es in *PULP FICTION* (USA 1994, Quentin Tarantino) heißt – in der Zwischenzeit jemand hätte „Blaubeerkuchen“ sagen können. Für die amerikanische Filmkritik lag der Fall klar: *Premiere* meldete: „An Auteur is born“ (Biskind 1994) und das Magazin *Time* wollte wissen: „Is He Orson Yet?“ (Corliss 1996). Nachdem er 1995 erst bei zwei Filmen Regie geführt hatte, waren in den USA bereits drei Tarantino-Biographien erschienen (Bernard 1995, Clarkson 1995, Dawson 1995).

In der populären Tarantino-Rezeption feierte ab Mitte der 90er Jahre eine Genie-Ästhetik fröhlichen Urstand, die in weiten Teilen der Filmwissenschaft für überwunden galt, nachdem Roland Barthes die Parole vom „Tod des Autors“ ausgegeben hatte. Dennoch sah sich die Disziplin ab Mitte der 80er Jahre mit dem Paradoxon konfrontiert, daß der totgeglaubte *auteur* weiterhin eine gute Figur zu machen schien. Zumindest in der populären filmischen Öffentlichkeit blieb der Regisseur allen methodischen Einwänden zum Trotz als zentrale Zuschreibungsinstanz anscheinend unverzichtbar. Sollte am Ende Andrew Sarris, der von den Poststrukturalisten reichlich gescholtene Begründer der amerikanischen *auteur theory*, Recht behalten, als er voller Genugtuung feststellte: „Auteurism is alive and well“ (Sarris 1990)? Tarantinos Triumphmarsch durch die Institutionen der internationalen Filmkultur schien dieses Urteil zu bekräftigen: Ein neuer, noch jugendlicher Säulenheiliger rückte ins Pantheon der amerikanischen Filmgeschichte ein und die Öffentlichkeit zeigte sich von ihrem Star-*auteur* in einer Weise begeistert, die den amerikanischen Filmwissenschaftler Timothy Corrigan zu dem post-poststrukturalistischen Bonmot veranlaßte: „It is the text and not its author that may now be dead“ (1998, 43).

Zwischen diesen beiden Polen filmischer „Text“ und kontextuellem „Autor“ wird sich die Auseinandersetzung mit dem, wie Truffaut es nannte, „cinéma d’auteurs“, dem „Autorenkino“ heute zu bewegen haben.¹ Plakativ formuliert geht es für die Filmwissenschaft dabei um die Vermeidung zweier Irrtümer: Weder sollte die Instanz des Regisseurs als exklusive Schöpferfigur auratisiert noch kann sie als *Quantité négligeable* eines anonymen semiotischen Prozesses marginalisiert werden. Das Problem der ersten Variante besteht vor allem in der Verkürzung einer komplexen Situation symbolischer Produktion auf das Konzept einer Hegemonie des Regisseurs; bei der zweiten Variante besteht die Gefahr darin, daß einige semiotische und psychoanalytische Methoden mit rigider Textorientierung den kulturellen „Ereigniszusammenhang“ (Jauß 1975, 130) jeder Filmrezeption zu überspielen drohen. Eine kulturwissenschaftliche Untersuchung kann beide Perspektiven verschränken, sofern sie das Autorenkino als eine Art duales System begreift, in dem filmischer Text und externer Autor stets wechselseitig aufeinander bezogen sind. Folgt man Roger Odins Ansatz zur Semiopraxiologie des Films ergibt sich damit eine Strukturähnlichkeit zwischen dem Autorenkino und dem Dokumentarfilm. Odin geht davon aus, daß für den Zuschauer die Instanz des diegetischen Enunziators im Spielfilm eine Leerstelle bleibe, während der „documentarizing communicative pact“ (Odin 1995, 229) stets die Anwesenheit eines Enunziators – im Sinne eines „real origin“ der filmischen Sachverhalte – voraussetze. In der cinephilen Lektüre des Autorenkinos überlagern sich diese beiden Rezeptionsmodi nun insofern, als der filmische Diskurs stets auf die Instanz des Regisseurs zurückbezogen wird.

Im Fall von Quentin Tarantino geht es mir nun um eine exemplarische Analyse der Interdependenzen von filmischem Text und kontextuellen Rahmen und damit um den Versuch, in einem spezifischen Fall des amerikanischen sogenannten *independent cinema* die „Heterogenität, Komplexität und Strukturierung des kinematographischen Feldes in seiner Gesamtheit zu erhellen“ (Odin 1990, 142). Vorweg schicken möchte ich, daß ich den zahlreichen Exegesen von Tarantinos Œuvre an dieser Stelle keine weitere hinzufügen werde. Statt einer werkimmanen Analyse liegt der Schwerpunkt hier auf den extrinsischen Konstitutionsbedingungen seiner Popularität. Dafür sollen im ersten Kapitel am Beispiel von PULP FICTION zunächst die institutionellen und ökonomischen

1 Ich verwende den Begriff „Autorenkino“ nicht in Bezug auf bestimmte historische oder nationale Ausprägungen eines „cinéma d’auteurs“. Mir geht es vielmehr um das übergreifende Konzept der exklusiven Zuschreibung eines Films an einen Regisseur, um eine produktionsästhetische Denkfigur also, die in der Beschreibung der *Nowvelle Vague*, des Kinos von *New Hollywood* oder des deutschen Autorenfilms gleichermaßen zum Tragen kommen kann.

Rahmenbedingungen von Tarantinos Karriere-Beginn rekonstruiert werden. Ich bemühe mich dort zudem um eine Präzisierung des Begriffs „art cinema“, um von da aus die Semantik des assoziierten Begriffs „independent cinema“ erörtern zu können. Das zweite und dritte Kapitel verstehe ich als den Versuch einer semiopragmatischen Rekonzeptualisierung des Autorenkinos, wobei ich mich vor allem auf die paratextuellen Konfigurationen beziehe, in denen die Figur des Regisseurs zu einem Star aufgebaut wird.² Dabei geht es zunächst um das Interview als einem Diskurstyp, in dem der Regisseur als Darsteller seiner eigenen öffentlichen Person auftritt. Die für das Interview mit dem Regisseur zentrale Funktion der Authentisierung des Werkes gilt in ähnlicher Weise auch für die im dritten Teil zu untersuchende Textsorte: amerikanische Werbeanzeigen zu vier Tarantino-Filmen. Neben dem intertextuellen Bezug auf die jeweils annoncierten Filme steht hier erneut die Frage nach der Inszenierung des Regisseurs im Mittelpunkt, wobei die Inszenierungsleistung dort als Teil einer übergreifenden Marketing-Strategie untersucht werden soll.

Distribution als „Makro-politique des auteurs“

Die rasante Karriere Tarantinos aus der Randständigkeit des amerikanischen *independent cinema* zum „wahrscheinlich bekannteste[n] Filmemacher der westlichen Welt“ (Andrew 1999, 271) wird mit dem Hinweis auf die Qualität seiner Filme oder die Extravaganz seiner Person nur unzureichend erklärt. Die Dominanz werkimmanenter Methoden führte in der Tarantino-Literatur ohne Frage zu aufschlußreichen Beschreibungen seiner Filme. Was gegenüber der Analyse einer tarantinoesken Gewaltdarstellung, der Pop-Nostalgie, kinemographischer Intertextualität oder einer antirealistischen Erzählweise bislang nicht ins Blickfeld rückte, waren die ökonomischen Faktoren seiner Popularität. Dabei ist gerade im Hinblick auf die äußeren Reputationsbedingungen der Aufstieg Tarantinos untrennbar mit dem Prosperieren von Miramax verbunden. Der Begründer von Miramax, Harvey Weinstein, gab dies unumwunden zu, als er auf dem Höhepunkt der „Tarantinomania“ sagte: „Miramax is in the Quentin Tarantino business“ (Bernard 1995, 2). Um zu verstehen, wie dieses „Tarantino-Business“ funktionierte und welche Konsequenzen es für das *independent*

2 In seinem Buch *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* unterstreicht Gerard Genette die Bedeutung der semiopragmatischen Schwellen, die ein Leser überschreitet, bevor er mit der Lektüre des Textes beginnt. Vorwort, Buchtitel, Klappentext, Interview mit dem Autor – all dies sind für Genette „Anhängsel des gedruckten Textes, die in Wirklichkeit jede Lektüre steuern“ (1992, 10).

cinema besaß, ist es notwendig, einen Blick auf die Vermarktung von Tarantinos Filmen und die ihr zugrunde liegenden institutionellen Strukturen zu werfen.

Zur Debatte steht dabei unter anderem die Semantik des Begriffs „independent cinema“, als dessen erfolgreichster Repräsentant Tarantino in den 90er Jahren galt. Im Unterschied zu den „independents“ der 50er Jahre, als die krisengeschüttelten Hollywood-Studios Mitarbeiter in autonome Produktionseinheiten auszulagern versuchten, definierte sich das *independent cinema* in den 80er Jahren angesichts des Konservatismus der Reagan- und Bush-Administration als kritisches Gegenmodell zu den Spektakeln des Hollywood-Mainstream. Der Begriff „independent“ bezeichnete dabei ebenso die Vorstellungen einer Unabhängigkeit des Produzenten wie die einer kreativen Autonomie des Regisseurs. Mit diesem Konzept eines nur seiner persönlichen Vision verpflichteten Künstlers führte das *independent cinema* eine filmhistorische Tradition fort, die seit der Autorenorientierung der amerikanischen *art cinema*-Kritik der 50er Jahre und der auf ihr aufbauenden *auteur theory* der 60er Jahre zu einem festen Bestandteil des filmkritischen Diskurses geworden war. Ob im ästhetischen Kontrast zwischen dem „international art cinema“ und dem klassischen amerikanischen Spielfilm, wie ihn David Bordwell erörtert (1985, 205-233), oder in der von der *auteur theory* beschriebenen Opposition zwischen der „distinguishable personality of the artist“ und einem anonymen Studio-Apparat (Sarris, zit. nach Caughie 1981, 63) – der Antagonismus von individuellem Künstler und nivellierendem Studio-System stellt bis heute das fundamentale Leitkriterium für die Bestimmung sowohl des *art cinema* als auch seiner Subkategorie, des *independent cinema*, dar. So spricht Geoff Andrew in seiner jüngsten Untersuchung der „Mavericks“ des amerikanischen *independent cinema* noch pathetisch von dem „Würgegriff“ Hollywoods, aus dem sich das unabhängige Kino zu befreien habe (1999, 7). Auch Geoffrey Nowell-Smith notiert zwar einerseits die semantische Offenheit des Begriffs „art cinema“, betont aber andererseits in einer Binnendifferenzierung, daß der „independent low budget film“ (1996, 575) weiterhin ein Gegenmodell zum Mainstream-Kino darstelle.

Ohne die Frage nach der ästhetischen Differenz zwischen den beiden Kinoformen diskutieren zu wollen – sie wäre angesichts solch künstlerisch ambitionierter Mainstream-Filmen wie *THE MATRIX* (USA 1999, Larry Wachowski, Andy Wachowski), *THE GLADIATOR* (USA 2000, Ridley Scott) oder *ERIN BROKOVICH* (USA 2000, Steven Soderbergh) heute nur schwer zu beantworten –, kann *PULP FICTION* als Beispiel für eine Entwicklung dienen, bei der die Grenzen zwischen den beiden Ökonomien vor allem institutionell zusehends verwischen. Eine entscheidende Veränderung läßt sich dabei im Marketing der Filme beobachten und damit in einem ökonomischen Bereich der Filmkultur, dessen

Bedeutung in der filmwissenschaftlichen Literatur zuletzt stärker diskutiert wird, nachdem er gerade in der Diskussion des Autorenkinos bislang kaum eine Rolle gespielt hat.³ Für das Kino des *New Hollywood* hat Thomas Schatz kürzlich eine Studie vorgelegt, die dezidiert auf die sozioökonomischen Determinanten des Hollywood-Kinos abhebt (Schatz 1993). Am Beispiel von Steven Spielbergs *JAWS* (USA 1975) untersucht Schatz dabei vor allem die strategischen Funktionen des Hollywood-*blockbusters*. Durch die massenhafte Zirkulation im Rahmen eines marktsättigenden sogenannten „saturation-booking“ erreicht der *blockbuster* in kürzester Zeit ein Millionenpublikum. Neben den hohen Kinoeinnahmen erzielt der Film dabei einen solchen Aufmerksamkeitswert, daß ein Studio auch in den assoziierten Märkten des Merchandising, Musik- und Videogeschäftes oder beim Verkauf von TV-Lizenzen hohe Profite verbuchen kann. Ein zentrales Element eines derartigen *blockbuster*-Marketing sind intensive Werbekampagnen, in denen unter anderem der „director-as-author“ zu einem „director-as-superstar“ (Schatz 1993, 20) aufgebaut wird.

Miramax war beim Marketing von *PULP FICTION* nun der erste Verleiher, der solche Distributionsstrategien des Mainstream-Kinos im Kontext des *independent cinema* anwandte. Miramax, das von Bob und Harvey Weinstein zunächst als Musikagentur für Campus-Konzerte gegründet wurde, konnte seit dem Verleih von Steven Soderberghs *SEX, LIES AND VIDEOTAPES* im Jahr 1989 eine Reihe kommerzieller Erfolge mit Filmen aus dem *art house*-Sektor verbuchen. Spätestens als Neil Jordans *THE CRYING GAME* 1992 über 60 Millionen Dollar einspielte, gefolgt von Jane Campions *THE PIANO*, das 1993 auf 40 Millionen Dollar Einspielergebnis kam, ließen sich auch die Hollywood-Studios von der Vitalität des *independent cinema* beeindrucken. Bereits 1993 wurde Miramax von den Walt Disney Studios aufgekauft. Mit dem finanziellen Rückhalt durch das *Mickey Mouse*-Imperium gingen die Gebrüder Weinstein bei der Produktion von *PULP FICTION* nun auf hohes Risiko. Die vergleichsweise moderaten Herstellungskosten von 8 Millionen Dollar wurden um die gleiche Summe für das Marketing-Budget aufgestockt.⁴ Die euphorische Resonanz bei den Testvorführungen „eine im *independent cinema* bis dato unübliche Form der Zuschauerforschung „und die „Goldene Palme“ in Cannes ermutigten Miramax, *PULP FICTION* mit einem „saturation-booking“ in die Kinos zu bringen. Das Ziel hieß maximale Markt-Penetration, um über die Indie-Gemeinde hinaus auch die

3 Siehe dazu Schatz (1993), Wyatt (1994, 1996), Hediger (1999).

4 Zum Vergleich: 1998 lag das durchschnittliche Investitionsvolumen für Studioproduktionen bei 52,7 Millionen Dollar; auf das Marketing entfielen dabei 25,3 Millionen Dollar (vgl. L.A. Times v. 20.3.1999. S. A 17).

lukrative *general audience* für den Film zu gewinnen. Am 14. Oktober 1994 eröffnete der Film gleichzeitig auf 1.338 Leinwänden, in der zweiten Woche waren es sogar 1.489 (Hollywood Reporter v. 28.10.1994). Zwei Jahre zuvor war Tarantinos erster Film *RESERVOIR DOGS* ebenfalls von Miramax mit weniger als 100 Kopien in die amerikanischen Kinos gekommen (Lukk 1997, 28). Nun gelang Miramax in der Vermarktung als eine Art *Indie-blockbuster* der Coup eines *cross-over-hits*: Der *hype* um *PULP FICTION* erreichte das amerikanische Massenpublikum und beschied Miramax ein Einspielergebnis von exorbitanten 110 Millionen Dollar.

Die Marketing-Strategie des „major-independent“ Miramax (Wyatt 1998), *PULP FICTION* im Stile eines *Indie-blockbusters* zu vermarkten, markiert einen Strukturwandel, der schrittweise auf die Inkorporation des *independent cinema* in die Medienkonglomerate der großen Studios hinauslief. Seit diesem Monopolisierungsprozeß ist der Begriff des „independent cinema“ überflüssig, sofern sich mit ihm die Vorstellung einer Opposition zum konventionellen Hollywood-Mainstream verbindet. Die Davids und Goliaths des amerikanischen Films gingen in den 90er Jahren eine Allianz ein: Miramax fusionierte mit Walt Disney Productions, Turner Broadcasting erwarb Castle Rock Entertainment sowie New Line und Fine Line Cinema, andere Studios entwickelten eigene *art cinema*-Abteilungen: bei den Universal Studios entstand Gramercy Pictures, Sony Pictures gründete seine Sony Pictures Classics-Abteilung. Das *independent cinema* wurde Opfer seines eigenen Erfolgs (vgl. Schamus 1998, 103). Mit *PULP FICTION* hatte Miramax eine Kommerzialisierung eingeleitet, die die Zirkulations- und Profitancen für einzelne Filme erhöhte, allerdings nur unter der Bedingung, daß der Verleiher die Investitionsrisiken in ein *blockbuster*-Marketing verkraften konnte. Außerhalb der neuen, von den Studios finanzierten „major-independents“ waren diese Voraussetzungen jedoch kaum gegeben.

Die Distributionsstrategie des „Indie-blockbusters“ stellt den zentralen Faktor einer Marketing-Kampagne dar, die man in Anlehnung an die *Cahiers du cinéma* als „Makro-politique des auteurs“ bezeichnen könnte. *PULP FICTION* wäre nicht so schnell zum Kassenknüller und „film of the decade“ (Ebert 2000, 55) geworden, ebensowenig hätte Quentin Tarantino binnen Monaten zu einem Star-Regisseur avancieren können, wenn nicht Miramax – mit der Unterstützung von Walt Disney – Film und Regisseur offensiv in der amerikanischen Öffentlichkeit beworben hätte. Harvey Weinstein mochte noch so entschlossen für die Autonomie der Filmkunst eintreten, zum entscheidenden *modus operandi* seines Unternehmens war längst das Marketing geworden. Der amerikanische Produzent und Autor John Pierson urteilt über diese Kommerzialisierung des *independent cinema* in den 90er Jahren:

Miramax takes all the credits for starting this although many have effectively copied them. Marketing is king. And we're not talking about getting a good review in the *New York Times* and the *Village Voice*. Marketing, full scale, full court press marketing has effectively made the key films, the standout films, the indie-industry leader, profit-making films as dominant a force in independent film as TITANIC is to studio film (1999).

Für eine Untersuchung von Tarantinos Popularität sind diese ökonomischen Daten mindestens ebenso bedeutsam, wie für die PULP FICTION-Exegese die Frage nach den intertextuellen Referenzen der mise-en-scène in Jack Rabitt Slim's Bar. Wie gesagt, geht es hier nicht darum, filmwissenschaftliche Hermeneutik durch betriebswirtschaftliche Analysen zu ersetzen, sondern um den Versuch, den aktuellen „industrial mode of auteurism“ (Corrigan 1998, 40) zu beschreiben und damit die ökonomischen Voraussetzungen für das Phänomen des Star-*auteurs* zu präzisieren. Die Film-Distribution bildet dabei nur ein Element einer komplexen Strategie der öffentlichen Aufmerksamkeitslenkung. Wie Pierson andeutet und wie im nächsten Kapitel zu zeigen sein wird, betrifft ein „full-scale-Marketing“ nicht allein die Verteilung eines Produktes, sondern auch die verschiedenen Formen der publizistischen und kommerziellen Semantisierung eines Films. Dabei spielt „im *independent cinema* ebenso wie in anderen Bereichen des Autorenkinos – die Figur des Regisseurs eine entscheidende Rolle.

Das Interview als Ego-Performance

Während die ökonomischen Rahmenbedingungen des Autorenkinos von der Filmwissenschaft nur in seltenen Fällen thematisiert worden sind, haben verschiedene Autoren in den letzten Jahren auf die strukturelle Koppelung der Filmanalyse mit der öffentlichen Person des Regisseurs hingewiesen. David Bordwell beobachtete bereits 1985 einen „extratextual emphasis on the filmmaker as a source“ (1985, 211). Während er selbst diesem Hinweis auf eine pragmatische Entgrenzung der Filmanalyse nicht nachging, hat sich mit den *Star Studies* zuletzt ein Forschungsbereich etablieren können, der nach einer populären Figur als einem „intertextuellem Konstrukt aus einem ganzen Spektrum an verschiedenen Medien und kulturellen Praktiken“ (Staiger 1997, 48) fragt.

Wie Timothy Corrigan in seiner Studie *Auteurs and New Hollywood* (1998) gezeigt hat, kann sich der kontextorientierte Ansatz der *Star Studies* auch für die Untersuchung eines „industrial mode of auteurism“ als hilfreich erweisen. Da der Diskurs des Autorenkinos ebenso auf die filmische Ästhetik wie die Person

des Regisseurs abstellt, wird das Marketing eines *Indie-blockbusters* neben einer Ausweitung der Distribution stets auch die öffentliche Präsenz seines vermeintlichen Schöpfers zu intensivieren versuchen. Der *hype* erfaßt – wo er wirkt – immer beide Teile des Autorenkinos: Film und Autor. Ohne auf die komplexen Strategien der Public-Relations-Abteilungen bei der Produktion und Lenkung von Aufmerksamkeit im einzelnen eingehen zu können, zeichnet sich hier eine institutionelle Transformation ab, die in den USA zum ersten Mal im Kino des *New Hollywood* zum Ausdruck kam. Im Autorenkino besaß bis dato die Institution der Filmkritik die entscheidende Autorität in der Definition dessen, was und wer dem Autorenkino zuzugehören habe. Dies gilt besonders für die 50er und 60er Jahre, in denen der Diskurs durch die Filmkritik der französischen *Cahiers du cinéma* und der amerikanischen *auteur theory* begründet wurde. Zu Beginn der 70er Jahre veränderte sich vor allem die amerikanische Situation, nachdem die Konsolidierung und der neuerliche Aufschwung des Studio-Systems vor allem als Leistung der „Movie-Brats“, der jungen Nachwuchsregisseure propagiert wurde. Handelte es sich bei der Zuschreibung von Autorschaft zuvor um eine zum Teil erheblich verzögerte retrospektive Operation der Filmkritik, so wurde das Konzept nun zu einer strategischen, das heißt vorzeitigen Funktion in der Selbstdarstellung der Studios und im Marketing der Filme. Die Etikettierung von Filmproduktionen mit dem Markenzeichen des Regisseurs – „A Roman Polanski Film“, „A Steven Spielberg Production“, „By Martin Scorsese“ – galt nicht nur als Verkaufsargument *sui generis*; der Name über dem Titel funktionierte zudem als transdiegetisches Genresignal und damit für den Zuschauer als Unterscheidungskriterium für die Orientierung in einer mannigfaltigen Angebotssituation.

Ob als Kategorie der Filmkritik oder als Instrument des Marketing, die zentrale Funktion des Regisseurs bestand auch im industriellen Modus des Autorenkinos darin, ein filmisches Werk zu authentisieren. In seiner anhaltenden Popularität erweist sich dieses Autorkonzept als immun gegen den fortwährenden Einwand der Filmtheorie, die epistemologische Differenz zwischen dem realen Autor und dem impliziten Autor müsse berücksichtigt werden. Neben dem populären Filmjournalismus beharrt offensichtlich auch das Publikum auf seinem Vergnügen, im Film die Handschrift eines *auteurs* zu erkennen und die Stimme eines Individuums zu vernehmen. Michel Foucaults antisubjektivistische Differenzierung der Autorfunktionen besaß offenkundig nicht die Durchschlagskraft, um im Autorenkino mit einer Künstlermythologie aufzuräumen, die André Bazin unter Berufung auf Jacques Rivette auf folgende lapidare Formel brachte: „Jacques Rivette dit que l’auteur est celui qui parle à la première personne. La définition est bonne, adoptons-là“ (1957, 10).

Allein, diesen „Jemand, der in der ersten Person“ spricht, lernt das Publikum nicht nur durch die Filme, sondern auch im sozialen Raum des Autorenkinos, also auf dem Umweg der außertextuellen Materialien kennen. Die Frage nach dem Ursprung des filmischen Diskurses läßt sich demnach nicht allein durch die Rekonstruktion stilistischer oder thematischer Kohärenzen beantworten – das wäre die Methode der „klassischen“ *auteur theory* (Sarris 1976, Wollen 1976) –, sie muß mit Blick auf eine semiopragmatische Kontextualisierung der Filme neu gestellt werden. Es geht darum, jene Inszenierungsverfahren und Handlungsweisen in den Randzonen zu rekonstruieren, die beim Zuschauer die „Programmierung einer Lesart“ (Odin 1990, 134) bewirken können. Solche paratextuellen Programmierungen können Aspekte wie das Genre, die Star-Besetzung eines Films oder literarische Vorlagen herausstellen – für das Autorenkinos besteht die zentrale Funktion demgegenüber in der Evokation der personalen Authentizität eines Films.

Ich möchte drei verschiedene Diskursebenen für derartige Authentisierungsstrategien nennen. Die erste hatte ich eben erwähnt; sie fällt in die Domäne der Filmkritik und betrifft die formalen, thematischen oder stilistischen Kohärenzen innerhalb eines Werkzusammenhangs. Obwohl man bei Tarantino bisher kaum von einem *Œuvre* wird sprechen wollen, hebt die Filmkritik wiederholt distinkte Merkmale einer „tarantinoesken“ Inszenierung und Erzählweise hervor: zum Beispiel die Ambivalenz von Gewaltdarstellungen, die idiosynkratische Musikauswahl, die komplexe, teilweise achronologische Erzählstruktur oder den Sprechzwang seiner Figuren, der stets mit einem leidenschaftlichen Wissen über die amerikanische Popkultur kombiniert ist. Als Zeichen seiner kulturellen Dominanz Mitte der 90er Jahre darf gelten, daß diese Qualitäten nicht nur die zentralen *Topoi* der Filmkritik darstellen, sondern selbst dort als Zeichen des „Tarantinoesken“ dechiffriert werden, wo sie von anderen Filmemachern adaptiert worden sind.

Eine zweite Authentisierungsstrategien betrifft die Ebene des filmischen Diskurses. Dabei geht es um die für das Autorenkinos eigentümliche Tendenz, den Regisseur in personam zu inszenieren. Die Authentisierung geschieht hier nicht in Form einer virtuellen Handschrift, sondern „vergleichbar der Malerei“, als ikonische Signatur, bei der sich ein Regisseur in den diegetischen Raum des Films einschreibt. Zwei verschiedene Formen lassen sich bei dieser Praxis unterscheiden: Während die personalen Darstellungen eines Hitchcock, Scorsese oder Coppola statistenartig und beiläufig sind, tritt Tarantino – wie zum Beispiel Charlie Chaplin und Buster Keaton – als Schauspieler in eigenständigen diegetischen Rollen auf. Als dominante Rollenidentität Tarantinos kann bei dieser Pluralisierung des eigenen Egos zweifellos die Figur des Gangsters gelten.

Allerdings nicht durchgängig – so tritt er in *RESERVOIR DOGS* beispielsweise als Räuber Mr. Brown auf, um in *PULP FICTION* als kruzbraver Hausmann Jimmy wiederzukehren. Zweifelsohne kann diese Authentisierungsstrategie nur für diejenigen Zuschauer wirksam werden, die hinter der Maske der Rollendarstellung den „realen“ Tarantino erkennen können. Daß dies gelingen kann, dazu trägt die für den Star- ebenso wie für den Autorenkino-Diskurs charakteristische paratextuelle Präsenz des Regisseurs bei.

Mit dieser Präsenz des Regisseurs in der kulturellen Öffentlichkeit komme ich zu einer dritten Authentisierungsstrategie im Autorenkino. Die einzelnen Filme sind in publizistische Zusammenhänge eingebunden, in denen der Regisseur bei der Vermittlung seiner Filme auch zum Darsteller seiner eigenen Persönlichkeit wird. Die Inszenierungsleistung läßt sich bei Tarantino also nicht auf die Rolle in den Filmen beschränken, sondern betrifft auch den Part, den er in der Öffentlichkeit als Darsteller seiner eigenen Person übernimmt. Diese Performance einer sozialen Identität bildet das empirische Äquivalent für die Figur des „realen Enunziators“, den das Publikum auf der Grundlage der Filme konstruieren kann. Als Orte für diese Form von Selbstdarstellung kommen verschiedene Institutionen der filmischen Öffentlichkeit in Frage: Retrospektiven, Premieren, Preisverleihungen, Festivals, Fernsehsendungen, „press-junkets“ und etliche andere Ereignisse, bei denen die Grenze zwischen Entertainment, Public Relations und Journalismus kaum mehr deutlich zu ziehen ist. Zu den dominanten Textsorten an diesen diversen Schwellen des Autorenkinos zählt das Interview, das heute die womöglich wichtigste Interaktionsform zwischen Regisseur und filmischer Öffentlichkeit darstellt. Als Indiz hierfür darf nicht allein die anhaltende Prominenz des monumentalen Werkstattgesprächs von François Truffaut mit Alfred Hitchcock gelten, sondern auch die zahllosen Buchprojekte, die einzig durch Interviews mit berühmten Filmemachern bestritten werden. Tarantino wurde 1998 eine exklusiven Anthologie gewidmet, von deren Interviews der Klappentext verspricht, sie seien „informal, gregarious, accessible, wonderfully expressive“, kurz: „an interviewer’s dream“ (Peary 1998).

Im Interview ist der Regisseur mit der Darstellungsaufgabe konfrontiert, sich gemäß den allgemeinen Rezeptionserwartungen, also „Image-adäquat“ zu verhalten. So wäre es 1994 wohl inauthentisch gewesen, wenn Tarantino sich einmal nicht als fabulierfreudiger Enzyklopädist der Popkultur in Szene gesetzt, sondern mit der Bedächtigkeit eines Wim Wenders oder der exaltierten Fröhlichkeit eines Roberto Benigni agiert hätte. Als habitualisierte Interaktion stellt das Interview den Regisseur vor die Aufgabe, seine personale Authentizität in ihrer Einmaligkeit darzustellen. Der Regisseur befindet sich damit in der paradoxalen Konstellation einer Authentizitäts-Performance, bei der er als Mittler

der eigenen Unmittelbarkeit zu agieren hat. Nimmt man die im anthologischen Charakter des Buches offenkundige Serialität der Interviews als Ausgangspunkt einer Querschnittsanalyse, dann ergeben sich einige thematische Regularitäten in der Selbstdarstellung von Tarantino.

Auffällig ist zunächst, daß Tarantino einige der für ihn charakteristischen Image-Attribute in den Interviews selbst artikuliert. So spricht er von sich wahlweise als einem „film fanatic“, „film geek“ oder „film buff“ (ibid.; 7, 28, 11) oder er bekennt seine Faszination für filmische Gewalt in Formulierungen wie: „I love violence in the movies.[...] as an artist violence is part of my talent“ (ibid.; 30, 34), andernorts stellt er mit Genugtuung fest: „If I made it easier to work with violence great“ (ibid., 168). Ein für sein Selbstverständnis als Künstler wichtiger Topos ist die Behauptung von kreativer Autonomie in der Filmproduktion. Von *RESERVOIR DOGS* sagt Tarantino: „It was kept pure. No producer ever monkeyed around with the script“ (ibid., 5). Über *PULP FICTION* heißt es: „I had it put in the contracts that there would be no marketing studies“ (ibid., 83). Die Botschaft ist klar: Tarantino präsentiert sich als Künstler, der die absolute kreative Kontrolle über sein Werk beansprucht. „No one will ever mess with the movie to the point that I'm unhappy with it.“ „Has that ever happened?“ „Totally never happened. I don't even fear it. I would burn the negative. Twenty million dollar *voom* it's gone“ (ibid., 165).

Während die Bekenntnisse des „video geeks“, seine Affinität für Gewaltdarstellungen oder die Autonomie-Deklarationen vornehmlich der Inszenierung der Person Quentin Tarantino dienen, ziehen sich wie ein roter Faden Aussagen durch die Interviews, in denen er die personale Authentizität seiner Filme hervorhebt. Von *TRUE ROMANCE* (USA 1993, Tony Scott) sagt er 1993, es sei „probably my most personal script“ (ibid., 57); von *PULP FICTION* verrät Tarantino: „If you really knew me, you would be surprised by how much my films talk about me“ (ibid., 88); an anderer Stelle heißt es: „The only way I know how to make the work any good „make it personal“ (ibid., 64); oder: „I guess I am too self-obsessed to think of anything that isn't personal“ (ibid., 175). Über *JACKIE BROWN* heißt es schließlich: „This piece is me“ (ibid., 198), und: „It's funny but I do feel that *JACKIE BROWN* is mine“ (Bauer 1998, 8).

Wie Jean Paul Belmondo in *A BOUT DE SOUFFLE* (F 1960, Jean-Luc Godard) seine Humphrey-Bogart-Mimik einstudiert oder in *RESERVOIR DOGS* Tim Roth alias Mr. Orange lernt „[how] to be Marlon Brando“ (Tarantino 1994, 70), so gilt auch für das Interview mit dem Star-Regisseur, daß die Authentizität seiner Person und seiner Filme das Resultat einer Identitäts-Performance, gewissermaßen den *special effect* eines publizistischen Paratextes darstellt. An diesem Punkt der kontextuellen Authentisierung des filmischen Diskurses gehen die Interessen

der textorientierten Filmtheorie und der autorenorientierten Filmkritik diame-
tral auseinander: Während dort der reale Autor als eine Kommunikationsins-
tanz eskamotiert wird, bilden Insinuationen von Autorschaft hier einen heraus-
ragenden Topos in der publizistischen Konstruktion eines *auteurs*. Aus semio-
pragmatischer Perspektive kommt es nun darauf an, die filmischen Sachverhalte
einerseits und die sozialen Phänomene andererseits als wechselseitig aufeinander
bezogene Bereiche eines Diskurses zu untersuchen.

Zur Rhetorik von Zeitungsannoncen

Bei den Interviews handelt es sich im weiteren Sinne um „auktoriale Paratexte“
(Genette 1992, 16). Selbst bei unklarer institutioneller Einbettung, das heißt,
wenn für den Leser offen bleibt, ob ein Gespräch auf Initiative des Journalisten
oder der PR-Abteilung von Miramax zustande gekommen ist, suggeriert das
Interview Authentizität. Der Regisseur spricht dort, wie es scheint, autonom
und in ureigener Sache. Demgegenüber besteht die Reklame als ein weiterer
Bereich des Film-Marketing fast ausschließlich aus „allographen Paratexten“
(ibid.). Diese Werbetexte sind in aller Regel nicht auf die Intentionen oder die
persönliche Darstellungsleistung des Regisseurs zurück zu beziehen.⁵ Die Prä-
misse für diesen sehr heterogenen Bereich der Image-Konstruktion lautet also,
daß von einer Situation multipler Autorschaft auszugehen ist, während als zen-
traler Adressat und juristischer Verantwortlicher der Verleiher zu gelten hat.

Aus dem breiten Ensemble möglicher Werbetexte möchte ich in diesem drit-
ten Teil eine Reihe von Zeitungsanzeigen für Tarantino-Filme untersuchen. Auf
das Printmedium Zeitung entfiel meine Wahl aus drei Gründen: wegen seiner
anhaltend hohen Bedeutung als Werbetext⁶, wegen seiner einfachen Reprodu-
zierbarkeit und aus dem eher pragmatischen Grund seiner Verfügbarkeit. Bei
dem ohnehin schon transitorischen Medium Film scheint die Flüchtigkeit seiner
kommerziellen Kontexte noch einmal um einiges gesteigert zu sein. Jedenfalls
verfügen nur wenige öffentliche Filmarchive über systematische Sammlungen
von Werbematerial.⁷

5 Ausnahmen zu dieser Regel sind bekannt. Von Orson Welles und Stanley Kubrick weiß man
ebenso wie von Steven Spielberg und George Lucas, daß sie mitunter für den Schnitt von
Trailern verantwortlich gezeichnet haben. Auch Alfred Hitchcock bemühte sich um die
Kontrolle des Marketing, wobei er sowohl Produktwerbung als auch die Promotion für seine
eigene Person – man denke an das von ihm selbst entworfene Hitchcock-Logo – betrieb.

6 Siehe dazu *The Hollywood Reporter* v. 11.5.1999 und die dort wiedergegebene Studie der
National Research Group.

7 Meine Quelle war die Margaret Herritt Library in Los Angeles, Kalifornien.

Ich konzentriere mich auf Zeitungsannoncen für folgende vier Filme: RESERVOIR DOGS, PULP FICTION, FROM DUSK TILL DAWN (USA 1996, Robert Rodriguez) und schließlich JACKIE BROWN, dessen Anzeige ich etwas detaillierter erörtern möchte. Mein Interesse gilt dabei folgenden zwei Aspekten: erstens, der Referenz der Werbeanzeige auf die jeweiligen Filme und zweitens, der Konzeptualisierung des Regisseurs als einem Fokus für die Authentisierung des Films.

1. L.A. Weekly vom 2.4.1993: RESERVOIR DOGS

Die Werbeanzeige für RESERVOIR DOGS erschien aus Anlaß der Wiederaufnahme des Films – und zwar „by popular demand“ – in dem kalifornischen Wochenmagazin *L.A. Weekly*. Abgesehen von den Service-Informationen, die Ort und Zeit des Kinoprogramms betreffen, kombiniert die Anzeige die paratextuelle Beschreibung des Films mit metatextuellen Aussagen aus der Perspektive der Filmkritik und eines impliziten Enunziators der Werbebotschaft. Die Anzeige besteht aus Elementen wie dem Filmtitel, dem Namen des Verleihers Miramax, den Namen der Schauspieler sowie einer Abbildung der Gangster.

Ich werde auf die Morphologie dieser Werbeanzeige nicht weiter eingehen und gleich nach den möglichen rhetorischen Absichten der Darstellung fragen. Dabei interessiert mich besonders das Bild, das ein graphisch verfremdetes Zitat aus dem Film darstellt und das in seiner photographischen Originalfassung auch in der Pressemappe vertrieben wurde. Diese intertextuelle Kopräsenz eines weitgehend identischen Bildzeichens sowohl im Film als auch in seinen publizistischen und kommerziellen Paratexten verdeutlicht die Bemühungen von Miramax, dem Film RESERVOIR DOGS in der Öffentlichkeit ein Corporate Design zu verleihen. Dabei geht es um die medienübergreifende Konstruktion eines Produkt-Images, das beim Zuschauer erneut bestimmte Voreinstellungen steuern und Lesarten programmieren kann. Bei dieser Anzeige korrelieren die Image-Signale der Werbeanzeige eng mit der Genre-Zugehörigkeit des Films. Das Versprechen von Schrecken und Spannung als intrinsischen Merkmalen des Gangster-Thrillers greift die Anzeige auf, indem es mit der Darstellung der Bande schwarzgekleideter, dunkelbebrillter Männer zugleich deren Nonchalance und Gefährlichkeit evoziert. Die explizite Publikumsadressierung am oberen Anzeigenrand bekräftigt diese Konnotation von „Gefahr“ durch die Beschwichtigung: „Don't be scared to see the year's coolest film“. Während das ganz auf seine Affirmationsformeln zerstückelte Zitat aus einer Filmkritik der *New York Times* diesen Superlativ untermauert, wirkt die Inszenierung von Coolness in dieser Anzeige insgesamt einigermaßen ambivalent. Zu sehr scheinen die Bildfiguren den Habitus des Gangsters lediglich vorzustellen, zu durchsichtig wirkt die Maskerade der schwarzen Brillen und Anzüge und zu sehr

**DON'T BE SCARED TO SEE
THE YEAR'S COOLEST FILM.
NOW BACK BY POPULAR DEMAND!**

**"DAZZLING...BRILLIANT...
BREATHTAKING!"**
- Vincent Canby, *THE NEW YORK TIMES*

**RESERVOIR
DOGS**

HARVEY KETTEL TIM ROTH CHRIS PENN STEVE BUSCEMI LAWRENCE TIERNEY AND MICHAEL MADSSEN

R **LIVE** **MCA** ©1993 Miramax Films. All Rights Reserved. **DOLBY DIGITAL** **MIRAMAX**

**EXCLUSIVE ONE WEEK ENGAGEMENT
STARTS FRIDAY, APRIL 2ND**

SANTA MONICA
Laemmle's Monica
310/394-9741, (Presented in Stereo)
Daily 5:30 • 7:45 & 10:00 PM
Sat-Sun 1:00 • 3:15 • 5:30 • 7:45 & 10:00 PM

Abb. 1: L.A. Weekly vom 2. April 1993 (mit freundlicher Genehmigung von Miramax und der Academy of Motion Picture Arts and Sciences)

droht die Bande in dieser grafischen Aufbereitung zur Seite wegzukippen, um neben der Evokation von Gefahr nicht gleichzeitig ironisch zu wirken. In dieser Vieldeutigkeit, mit der die Werbeanzeige auf hypermaskuline Coolness ebenso wie auf deren Ironisierung anspielt, korrespondiert sie nicht nur mit der Ambivalenz von Tarantinos filmischer Inszenierung von Gewalt, sondern auch mit der widerspruchsvollen Diskussion, die diese Gewaltästhetik in der Öffentlichkeit ausgelöst hat.

Berücksichtigt man, daß *RESERVOIR DOGS* den Anfang von Tarantinos Karriere als Filmemacher markiert, dann fällt an der Anzeige die komplette ikoni-

sche und sprachliche Abwesenheit des Regisseurs auf. Obwohl Quentin Tarantino in seinem Debutfilm nicht nur für Drehbuch und Regie verantwortlich zeichnete, sondern als Mr. Brown die Rolle eines Gangsters übernommen hatte, erscheint sein Name hier weder als Schauspieler noch als Regisseur des Films. Selbst die Abbildung, die in der Originalversion des Pressefotos zuvor noch alle Gang-Mitglieder zeigte, ist für die Werbeannonce in einer Weise verfremdet worden, daß der Körper Tarantinos verschwindet. Während die Genre-Signale ("Thriller") und die Rezeptionsversprechen ("Coolness") deutlich bezeichnet sind, ist der vermeintliche Autor von *RESERVOIR DOGS* aus diesem kommerziellen Paratext förmlich herausgeschnitten worden. Ganz im Gegensatz zu seiner späteren Reputation schien das symbolische Kapital des Namens „Tarantino“ 1993 nicht weit genug entwickelt zu sein, um als Markenzeichen seiner Filme instrumentalisiert werden zu können.

2. *New York Times* vom 17.10.1994: PULP FICTION

Die Annonce für *PULP FICTION* war Teil einer umfangreichen Werbekampagne mit Kino- und Fernsehtrailern als flankierenden Maßnahmen einer extensiven Distributionsstrategie. *PULP FICTION* lief – wie die Anzeige am unteren Bildrand emphatisch verkündet – „AT THEATRES EVERYWHERE!“. Der Film war im Herbst 1994 wegen des Erfolgs in Cannes, der Rückkehr von John Travolta und insbesondere wegen seiner Gewaltästhetik gleichzeitig zu einem Thema der allgemeinen Öffentlichkeit geworden. Das Kino-Ereignis verwandelte sich zumindest in der amerikanischen Kulturberichterstattung in ein Medien-Ereignis mit eigenem Nachrichtenwert. Auf diese synchrone „*PULP FICTION*-Debatte“ spielt die Anzeige mit seiner Leseradressierung im oberen Kasten an: „YOU WON'T KNOW THE FACTS UNTIL YOU SEE THE FICTION“. Weitere vermeintliche Fakten zitiert die Anzeige direkt: Fast die gesamte obere Hälfte nehmen die metatextuellen Referenzen der Filmkritik in Anspruch. Diese im Amerikanischen als „*blurbs*“ bezeichneten Intertexte haben eine wichtige Funktion als pseudo-objektive Werbebotschaften. In dieser Anzeige folgen sie einer ganz bestimmten Logik: *PULP FICTION* soll als ein Film dargestellt werden, der vor allem als Komödie gefallen kann. Während die ikonische Darstellung des Star-Ensembles – mit seinen schwarzgekleideten Neo-Noir-Gangstern (Samuel L. Jackson und John Travolta), seiner *femme fatale* (Uma Thurman) und dem muskelbepackten *tough guy* (Bruce Willis) vieldeutige Genre-Signale vermittelt, preisen die *blurbs* den Film fast einstimmig als eine Komödie an. Mit Deklamationen wie „TREMENDOUS FUN! EXHILERATING! ECSTATICALLY ENTERTAINING! HILARIOUS!“ präzisieren die Begriffe also ein konnotatives Angebot, das auch andere Akzen-

YOU WON'T KNOW THE FACTS UNTIL YOU SEE THE FICTION.

THE NEW YORK TIMES, Janet Maslin
"TREMENDOUS FUN! EXHILARATING!"
A work of blazing originality! It places Quentin Tarantino in the front ranks of American filmmakers!"

"ECSTATICALLY ENTERTAINING!"
One of the great wild rides of recent cinema!"
 -David Denby, *NEW YORK MAGAZINE*

"HILARIOUS!"
It will leave audiences laughing, gasping, and applauding at the same time!"
 -Jack Mathews, *NEW YORK NEWSDAY*

"★★★★!"

-Thelma Adams, *NEW YORK POST* -Jami Bernard, *NEW YORK DAILY NEWS*
 -John Anderson, *NEW YORK NEWSDAY* -Bruce Williamson, *PLAYBOY*

"INDISPUTABLY GREAT! FEROCIOUS FUN!"
The action sizzles! The acting is dynamite!"
 -Peter Travers, *ROLLING STONE*



PULP FICTION
a Quentin Tarantino film / a Lawrence Bender production
 John Travolta/Samuel L. Jackson/Uma Thurman
 Harvey Keitel/Tim Roth/Amanda Plummer and Bruce Willis

STARTS FRIDAY, OCTOBER 14TH!

WINNER · BEST PICTURE · 1994 CANNES FILM FESTIVAL

AND AT THEATRES EVERYWHERE!

Abb. 2: *New York Times* vom 17.10.1994: PULP FICTION (mit freundlicher Genehmigung von Miramax und der Academy of Motion Picture Arts and Sciences)

tuierungen erlaubt hätte – PULP FICTION etwa als Thriller oder als Lovestory zu bewerben. Über die Gründe für die Auswahl dieser sprachlichen Produkt-Attribute ließe sich spekulieren. Möglich wäre, daß der Zitatenschatz aus der Filmkritik nur diese Hervorhebung des Komödiantischen zugelassen hat. Vor dem Hintergrund der Marketingstrategie erscheint mir jedoch plausibler zu sein, daß Miramax mit dieser Rhetorik vor allem zwei Ziele verfolgte: einerseits die medienethische Debatte um den Film abzuschwächen und damit mögliche Kritiker zu beschwichtigen und andererseits ein Produkt-Image zu konstruieren, das beim amerikanischen Publikum traditionell große *blockbuster*-Potenziale besitzt.

Die besondere Betonung des Komödiantischen erscheint auch deswegen plausibel, weil der Name des Regisseurs zwei Jahre nach

RESERVOIR DOGS zwar zu einer festen Größe im *independent cinema* aufsteigen konnte, in der breiten Öffentlichkeit dagegen noch über keine eigene Anziehungskraft verfügte. Für diese auch nach dem Erfolg der Goldenen Palme eher schwache Position Tarantinos spricht womöglich auch, daß sein Name zwar an prominenter Stelle direkt unterhalb des Titels steht, daß er diesen Platz jedoch mit dem Produzenten Lawrence Bender teilen muß. Immerhin wird PULP FICTION bereits in einer für das Autorenkino charakteristischen Weise als „a Quentin Tarantino film“ bezeichnet. Diese Authentisierung erhält ihre besondere Würde durch eine weitere Erwähnung des Regisseurs: Ausgerechnet Janet Maslin, die Kritikerin der prestigeträchtigen *New York Times*, hebt Tarantino ins Pantheon des amerikanischen Kinos, indem sie PULP FICTION mit den Worten rühmt: „A work of blazing originality. It places Quentin Tarantino in the front ranks of American filmmakers!“.

3. *L.A. Weekly* vom 29.1.1996: FROM DUSK TILL DAWN

Die Anzeige für FROM DUSK TILL DAWN versieht den Regisseur mit jenem Attribut, für das Tarantino auch in anderen Zusammenhängen bekannt ist: eine Waffe. Ich hatte bereits bei der Diskussion der Interviews auf den Aspekt der Gewalt als einem Leitmotiv von Tarantinos Image angespielt. Diese in den publizistischen Portraits des Regisseurs nahezu habitualisierte Attributierung von Tarantino mit einer Waffe wird in der Anzeige zu FROM DUSK TILL DAWN aufgegriffen und verstärkt. Wie eine Kugel schießt das Star-Ensemble aus dem dunklen Hintergrund des Bildraumes hervor. Die untersichtige Perspektive und der *Chiaroscuro*-Effekt der Farbkomposition verstärken die Aggressivität der Geste, mit der die Figuren ihre Waffen nach vorn strecken. Eine solchermaßen offensive Bildkomposition bildet einen Topos in der amerikanischen Gebrauchsgrafik, spätestens seit „Uncle Sam“ auf den Rekrutierungspostern der us-amerikanischen Armee seinen Zeigefinger auf Leser und potenzielle Bewerber richtete. Bei dieser Kinowerbung verschärft sich allerdings die illokutionäre Funktion vom Aufforderungscharakter zu einer imaginären Bedrohung des impliziten Betrachters. Im buchstäblichen Sinn verwandelt sich hier die Metapher vom „Zielpublikum“ zu einem Publikum, auf das gezielt wird. Diese martialische Adressierung korrespondiert deutlich mit dem exzessiven Schußwaffengebrauch in FROM DUSK TILL DAWN. Wie sich in dem Horror-Thriller die Darstellung von Gewalt in einer extremen Überzeichnung bereits in ihr groteskes Gegenteil verkehrt, so könnten nun die Drohgebärde dieser Werbeanzeige ebenfalls als Hyperbel und damit als Ironiesignal verstanden werden. Eine solche Lesart der Anzeige bliebe allerdings einer einseitigen Werkorientierung verhaftet. Sie übersähe dabei, daß der Werbediskurs neben dem Produkt-

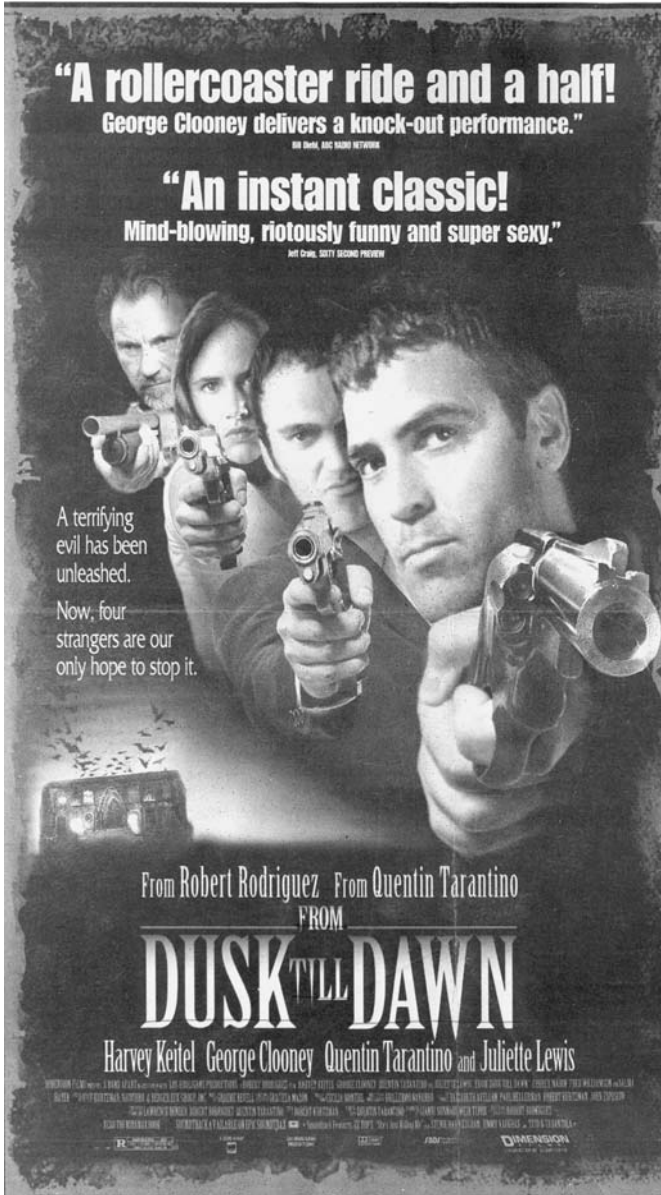


Abb. 3: L.A. Weekly vom 20. Januar 1996 (mit freundlicher Genehmigung von Miramax und der Academy of Motion Picture Arts and Sciences)

bezug noch andere Referenzfelder berücksichtigen kann. Die Photo-Kampagnen von Toscani/Benetton in den 90er Jahren folgten zum Beispiel einer Image-Strategie, die völlig von den Firmenprodukten abstrahierte und stattdessen auf konfliktrträgliche gesellschaftliche Debatten hin orientiert war. In vergleichbarer, wenngleich weniger radikaler Weise betreiben auch Dimension Films, eine Unternehmenstochter von Miramax, das Marketing von FROM DUSK TILL DAWN als eine Art Risiko-Kommunikation. Denn als der Film 1996 in die Kinos kam, stellte diese paratextuelle Fetischisierung der Waffe eine gezielte Provokation der Öffentlichkeit dar. Die Gewalt auf den Straßen, die sich nach dem Rodney-King-Video gerade in Kalifornien erst Mitte der 90er Jahre zu blutigen Aufständen ausgewachsen hatte, erneuerte eine in den USA seit langem geführte (und weiterhin aktuelle) Debatte über die Verantwortung der Medien für die Kriminalisierung der Gesellschaft, insbesondere für den Mißbrauch von Schußwaffen. Im Unterschied zu PULP FICTION, wo derartigen Schuldzuweisungen durch die Beschwichtigungstaktik der Werbeanzeige die Spitze genommen wurde, greift die Anzeigenrhetorik für FROM DUSK TILL DAWN das Thema offensiv auf. Ohne an dieser Stelle über medienpädagogische Aspekte von Tarantino-Filmen spekulieren zu wollen, scheint mir, als sei die FROM DUSK TILL DAWN-Anzeige ein Beispiel für eine Marketingstrategie, die aus solchen gesellschaftlichen Konflikten gezielt symbolisches Kapital zu schlagen versucht. Die von den Protagonisten in Anschlag gebrachten Waffen verweisen demnach nicht allein auf den Horror-Thriller oder das Image Tarantinos, sondern verfügen als *corpi delicti* einer nationalen Debatte über Aufmerksamkeitspotenziale, die vortrefflich für das Reputations-Management des Films genutzt werden können. Bei Miramax hat dieses Vorgehen nun Methode „zumindest in Bezug auf pseudo-militaristische Provokationen und vorausgesetzt, man darf als repräsentativ gelten lassen, was der Marketing-Chef Mark Gill über das kommerzielle Kalkül der Waffen-Darstellung preisgibt: „We’ll put a gun in the ads if we can. It works. You can scorn me for this but it works“ (Schweizer/Schweizer 1998, 196).

Eine interessante Frage wäre nun, wie diese Provokationsstrategie von den Zuschauern wahrgenommen wird. Dazu möchte ich folgende Vermutungen anstellen: Neben der „Programmierung“ der Rezeptionserwartungen im Hinblick auf ein „typisch tarantinoeskes“ Waffengewitter vermittelt diese Anzeige ihren Lesern meines Erachtens zwei weitere implizite Distinktionsangebote. Unter der Voraussetzung, daß ihm die öffentliche Debatte über die mediale Gewaltdarstellung bewußt ist, besteht ein Angebot an den Leser zunächst in der Suggestion, die Gewaltorgien nicht affirmativ zu rezipieren, sondern als primär ästhetisches Phänomen, gleichsam aus einer reflexiven Distanz zu beobachten.

Das genaue Gegenteil verbindet sich mit dem zweiten möglichen Distinktionsangebot: Es besteht darin, den Kinobesuch als einen Akt des Protestes zu definieren, mit dem sich ein Leser oder Zuschauer von den Zensurdebatten in der Öffentlichkeit abgrenzen kann. Die Ideologie des *independent cinema* käme bei dieser Rezeptionsweise insofern zur Geltung, als der Gang ins Kino vor diesem Hintergrund als persönliches Statement gegen die Zumutungen der *political correctness* und damit im weitesten Sinn für die Freiheit der (Film-) Kunst gelten dürfte.

Zur Referenz dieser Anzeige auf den Regisseur läßt sich schließlich noch folgendes festhalten: Die Darstellung Quentin Tarantinos erscheint hier mehrfach überdeterminiert. Tarantino wird erstens als Rollenfigur abgebildet „als einziger des Star-Ensembles übrigens, dessen Blick und Pistolenlauf direkt auf den Betrachter zielen „; sein Name steht zweitens in der Leiste der anderen Schauspiel-Stars; drittens verschleiert die Präposition „from“ in ihrer anaphorischen Reihung „FROM ROBERT RODRIGUEZ/FROM QUENTIN TARANTINO /FROM DUSK TILL DAWN“, daß Tarantino bei dieser Produktion kein Regisseur war, sondern lediglich die Drehbuch-Vorlage für einen „Rodriguez-Film“ geliefert hat. Kurzum, 1996 bedeutete der Name „Quentin Tarantino“ ein Qualitätsmerkmal, das die Verantwortlichen für diese Anzeige nachdrücklich hervorzuheben versuchten.

4. *New York Times* vom 22.12.1997: JACKIE BROWN

Die in der *New York Times* erschienene Anzeige für Tarantinos vorerst letzten Film JACKIE BROWN verwendet das Motiv der Waffe in ähnlich prominenter Weise wie die Annonce für FROM DUSK TILL DAWN. In der Mitte und damit an der Spitze eines pfeilartig angeordneten Star-Ensembles steht Pam Grier alias Jackie Brown und richtet eine Pistole frontal auf den Betrachter. Diese provokante Zentralität wäre nun weder in dieser Anzeigen-Reihe noch als Attribut von Tarantino-Filmen ungewöhnlich, wenn sich hier nicht der kommerzielle Paratext signifikant vom filmischen Text unterschied. Im gesamten Film gibt es keine Einstellung, in der die Protagonistin in vergleichbarer Weise eine Waffe in Anschlag brächte. Von den beiden Szenen, in denen Jackie Brown eine Pistole verwendet, spielt eine im Dunkeln, während sie in der anderen ungelenke Drohgebärden einübt. Eigenhändig wird sie in keiner Szene des Films schießen.

Die bisher diskutierten Anzeigen standen zu den filmischen Sachverhalten in einem primär deskriptiven Verhältnis. Dabei wurden insbesondere die ikonischen Referenzen auf den Film unterschiedlich realisiert, indem sie mal die Genresignale (RESERVOIR DOGS), mal das Star-Aufgebot (PULP FICTION), mal die Kombination von beiden (FROM DUSK TILL DAWN) akzentuierten. Demgegen-

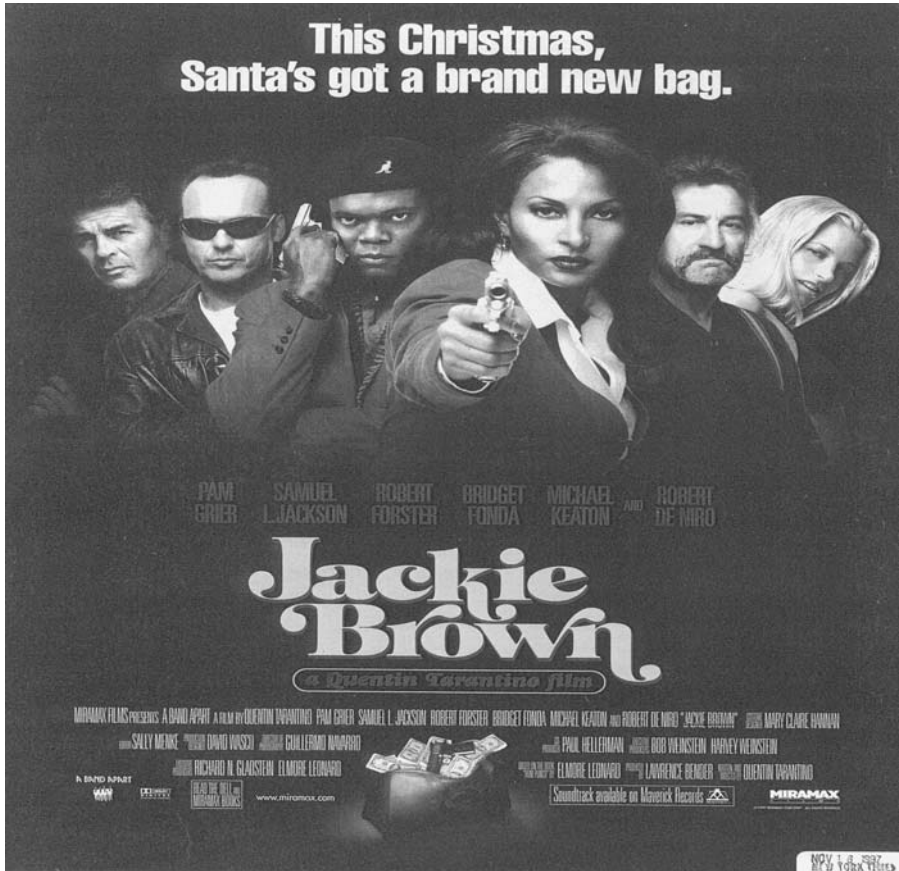


Abb. 4: New York Times vom 22. Dezember 1997 (mit freundlicher Genehmigung von Miramax und der Academy of Motion Picture Arts and Sciences)

über steht die Inszenierung von Gefährlichkeit in der JACKIE BROWN- Anzeige in solcher Diskrepanz zu den Ereignissen des Films, daß die Waffen-Ikonographie hier nicht allein als konventionelles Genresignal, sondern als Bedeutungssprung im Sinne einer Trope gelten kann. Damit stellt sich natürlich die Frage, wie der Habitus und die Attributierung dieser paratextuellen Jackie Brown zu interpretieren wäre und welche Voreinstellungen für die Rezeption sich mit dieser Inszenierung möglicherweise verknüpfen. Für diese Sinnpotenziale möchte ich im folgenden drei verschiedene Lesarten anbieten.

Die erste betrifft das Referenzverhältnis zwischen der Jackie-Brown-Darstellung dieses Paratextes und der gleichnamigen Figur der filmischen Die-gese. Ich schlage vor, die „kommerzielle“ Jackie Brown als Allegorie der werkimmanenten Figur zu verstehen. Damit wäre die Anzeige ein metadiegetischer Kommentar zur Charakterdisposition der Protagonistin. Die kühle Entschlossenheit ihrer Drohgebärde signalisiert eine Überlegenheit, die sich in der Narration vor allem durch ihr Verhandlungsgeschick ausprägt. Die allegorische Waffe wäre demnach der genretypische Signifikant für eine Machtposition, die Jackie Brown in der Geschichte durch soziale Intelligenz und nicht durch Waffengewalt zu erringen versteht.

Eine zweite Lesart betrifft die Biographie der Jackie-Brown-Darstellerin. Ähnlich wie John Travoltas populäre „Wiedergeburt“ nach seiner Verkörperung von Vincent Vega in PULP FICTION bedeutete das Casting von Pam Grier die Rückkehr einer Schauspielerin, die durch ihre Rollen in den *blaxploitation*-Filmen der 70er Jahre einen Kultstatus erlangen konnte. Wer unter den Rezipienten der Werbeanzeigen über dieses Vorwissen verfügt, wird die Jackie-Brown-Figur als späte Nachfolgerin jener afroamerikanischen Heldinnen verstehen, die Pam Grier in Filmen wie COFFY (USA 1973, Jack Hill) oder FOXY BROWN (USA 1974, Jack Hill) verkörperte. Als ein retrospektives intertextuelles Zeichen evoziert die Pistole in ihrer Hand die Vorläufer-Figuren aus der frühen Phase von Pam Griers Karriere. Für diese intertextuelle Referenz spricht auch, daß Tarantino den Namen der literarischen Figur von „Jackie Burke“ in „Jackie/Foxy Brown“ umgewandelt hat. Eine solche Evokation der Vergangenheit korrespondiert mit der Nostalgie für die Kultur der 70er Jahre, die weiterhin als Megatrend der amerikanischen Popkultur gelten kann.⁸

In einer dritten Lesart steht die Bedeutung der Waffe als einem Attribut von Tarantinos Image im Mittelpunkt. Ich hatte am Beispiel der Interviews und anhand der FROM DUSK TILL DAWN-Anzeige darauf hingewiesen, daß das Thema der Gewalt einen zentralen Topos sowohl in den Selbstdarstellungen des Regisseurs, der filmkritischen Rezeption als auch in den kommerziellen Diskursen seiner Filme darstellt. Da sich das Motiv der Waffenparade seit RESERVOIR DOGS als authentisches Merkmal seiner öffentlichen Person etablieren konnte, ließe sich die Pistole in der JACKIE BROWN-Anzeige als sinnfälliges Konnotat des Tarantino Universums verstehen. Diese Kohärenzvermutung trifft auf den Ent-

8 Im Kino zeigt sich dieser Trend beispielsweise an dem Remake, das Paramount von dem *blaxploitation*-Klassiker SHAFT (USA 1970, Gordon Parks) produziert hat. Die Hauptrolle spielt ein weiteres Mal Samuel L. Jackson, dessen Popularität sich nicht zuletzt auf seine Mitwirkung in den Tarantino-Filmen PULP FICTION und JACKIE BROWN gründet.

stehungskontext von JACKIE BROWN jedoch nur bedingt zu. Denn für das Jahr 1997 läßt sich eine auffällige Diskrepanz zwischen der habitualisierten Kombination Tarantinos mit dem Motiv der Waffe einerseits und seiner wachsenden Skepsis über diese Attributierung andererseits feststellen. Tarantino hatte sich in Interviews verschiedentlich dagegen verwahrt, auf ein bestimmtes Image und Verhaltensmuster festgelegt zu werden. Unter anderem sagte er: „I don't want to be just the gun guy“ (Peary 1998, 114).⁹ Auf der Pressekonferenz anlässlich der Premiere von JACKIE BROWN spricht er demgegenüber von der Reife („maturity“), die seinen jüngsten Film auszeichne. Was den Aspekt der Gewaltdarstellung anbelangt, prägt sich dieser selbstdeklarierte Reifeprozess durch eine signifikante Zurückhaltung in seiner Adaption der von Elmore Leonhard stammenden Vorlage *Rum Punch* aus. In seiner Drehbuchfassung des Stoffes verzichtete Tarantino auf jene blutigen Elemente der Kriminalhandlung, die als genuin „tarantinesk“ hätten gelten können und konzentriert sich stattdessen auf eine eher konventionell erzählte, komplexe Charakterstudie der Protagonistin Jackie Brown. Dieser ästhetische Bruch, der in Rezensionen zu JACKIE BROWN vermerkt und eingehend diskutiert wurde, bleibt jedoch auf die filmkritische Rezeption und die auktorialen Selbstdarstellungen des Regisseurs beschränkt, während zumindest in dem hier diskutierten Dokument der Werbekampagne eine Kontinuität in der pseudo-martialischen Vermarktung des Films festzustellen ist. Tarantinos künstlerische Weiterentwicklung, seine Ansätze zu einer auktorialen Image-Korrektur und der damit verbundene Anspruch, nicht immer den *gun guy* geben zu müssen, scheinen die Marketing-Entscheidungen von Miramax nicht berührt zu haben. Das Image-Management von Miramax orientiert sich im Fall von JACKIE BROWN eher an den kanonisierten Elementen des „Tarantinismus“ und an den intertextuellen Potenzialen, die sich mit der Schauspielerin Pam Grier verbinden, als an der Emanzipationsrhetorik des Regisseurs. Dabei erweist sich das Marketing als progressiv in der symbolischen Verdichtung der Anzeigengestaltung, zugleich jedoch als eher konservativ in der Fortschreibung eines Images, das sich für den Regisseur einmal als aufmerksamkeitsstarkes Zeichensystem etablieren konnte.

Man könnte hier einen Konflikt diagnostizieren zwischen den verschiedenen Authentisierungsinstanzen eines Films: Das in dem allographen Text der Anzeige evozierte Produkt-Image gerät in einen Widerspruch zu den in ver-

9 1998 stellt Erik Bauer in einer Interviewfrage an Tarantino fest: „You've said a number of times that you don't want to be known as the gun-guy“ (Bauer 1998, 8). Zuvor hatte Tarantino wiederholt eine wachsende Befangenheit in Interviews eingeräumt: “I start getting ridiculously self-concious about just being me“ (Peary 1998, 171).

schiedenen Interviews proklamierten Intentionen des Regisseurs. Wie ist das zu bewerten? Vielleicht entlarvt diese Diskrepanz zwischen dem ästhetischen Programm Tarantinos und der Marketing-Praxis von Miramax, daß der wahre Charakter des neuen amerikanischen *independent cinema* eben in seinem Warencharakter liegt und daß Miramax in seinem Geschäftsgebahren als „major independent“ den Profitinteressen einer Walt Disney Company allemal näher steht als den vielbeschworenen persönlichen Visionen seiner Regisseure. Für den Rezipienten ginge es nun darum, das „kinematographische Feld“ neu zu bestellen, in dem bis zu seiner jüngsten Kommerzialisierung das *independent cinema* seinen Ort hatte. Miramax jedenfalls stellt institutionell und unternehmensstrategisch gegenüber Hollywood kein eigenes Modell mehr dar, sondern ist als „mini-major“ längst zum Branchenprimus eines lukrativen „Indiewood“ avanciert. Zu Larmoyanz besteht angesichts dieser Transformation kein Anlaß. Immerhin wäre, wie gezeigt werden sollte, auch Tarantinos Karriere weniger spektakulär verlaufen, hätte Miramax PULP FICTION nicht als *Indie-blockbuster* vermarkten können. Die Herausforderung für den Zuschauer könnte in dieser Lage in folgenden zwei Rezeptionsweisen bestehen: Ein Rezeptionsziel könnte darin bestehen, im Film und seinen heterogenen Kontexten weiterhin die (vermeintlich) authentische Stimme des Regisseurs zu identifizieren und zu versuchen, diese von den kommerziellen oder journalistischen Inszenierungen seines Image abzugrenzen; ein anderes Ziel bestünde darin, ein differenzierteres Verständnis für die Binnenstruktur des aktuellen amerikanischen Autorenkinos zu gewinnen, um daraufhin nach Alternativen zum aktuellen „industrial mode of auteurism“ zu suchen. Der sensationelle Erfolg von BLAIR WITCH PROJECT (USA 1999, Daniel Myrick, Eduardo Sánchez) nach dem Vertrieb durch den „major independent“ Artisan ist kein Beweis dafür, daß nicht das Internet zum Raum werden könnte, in dem ein zukünftiges *independent cinema* verortet wäre. Immerhin fiele durch die technische Entwicklung in voraussichtlich naher Zukunft der bis dato schwer unüberwindbare Kostenfaktor der Distribution fort. Schon ist auf den Seiten des amerikanischen Online-Magazins von der „Dotcom-ization“ (Sloss 1999) des *independent cinema* die Rede.

Was auch immer die Zukunftsaussichten für das amerikanische *independent cinema* sein mögen, einen Star-auteur wird es nur dann produzieren, wenn die Attraktion einer breiten Öffentlichkeit gelingt. Ob die dafür notwendige Popularisierung einer einzelnen Person gelingen kann, ohne auf die strategische Kommunikation eines Images und damit auf Marketing- und PR-Konzepte zu verzichten, bleibt einstweilen fraglich. Fraglich ist dabei auch die temporale Dimension eines derartigen Reputationsprozesses. Quentin Tarantino wird, sofern er nicht hinter die Kamera zurückkehrt, vermutlich als Instant-Star in die

Geschichte des internationalen Autorenkinos eingehen: ein Talent, dessen Stern ebenso rasch erlosch, wie er aufgestiegen war. Vielleicht zahlt Tarantino den Preis für einen Erfolg, der sich neben der Bedeutung seiner Filme auch dem „hype“ um seine Person verdankt und dem damit verbundenen „dangerous game with identity politics“ (Corrigan 1998, 39). Zum Verhängnis des Erfolgs hat Marcel Duchamp einmal folgendes bemerkt: „Wissen Sie, was die Frage des Erfolgs betrifft: Man muß sich entscheiden, ob man Pepsi-Cola, Meunier-Schokolade, Gertrude Stein oder James Joyce sein wird [...] Es ist nicht wünschenswert Pepsi-Cola zu sein. Es ist gefährlich!“ (Stauffer 1992, 200). Aber hat Tarantino Gefahr nicht immer gesucht?

Literatur

- Andrew, Geoff (1999) *Stranger than Paradise. Mavericks – Regisseure des amerikanischen independent-Kinos*. Mainz: Bender.
- Balio, Tonio (1998) The artfilm market in the New Hollywood. In: Neale/Smith 1998, S. 63-73.
- Bauer, Eric (1998) The Mouth and the Method. In: *Sight and Sound* 8,3, S. 7-9.
- Bazin, André (1957) A la ‚politique des auteurs‘. *Cahiers du Cinéma* 12,70, S. 2-11.
- Bernard, Jami (1995) *Quentin Tarantino. The Man And His Movies*. New York: Harper Perennial.
- Biskind, Peter (1994) An Auteur is born. In: *Premiere*, November 1994, S. 94-102.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Caughie, John (1981) *Theories of Authorship. A Reader*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Clarkson, Wesley (1995) *Quentin Tarantino – Shooting From The Hip*. Woodstock, New York: Overlook Press.
- Corliss, Richard (1996) Quentin: Is He Orson Yet? In: *Time* v. 29.1.1996.
- Corrigan, Timothy (1998) Auteurs and New Hollywood. In: *The New American Cinema*. Ed. by Jon Lewis. London, Durham: Duke’s University Press, S. 38-63.
- Dawson, Jeff (1995) *Tarantino – Inside Story*. London: Cassell.
- Ebert, Roger (2000) The Players. A Film Comment Poll. In: *Film Comment* 36,1, S. 55.
- Genette, Gérard (1992) *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt am Main, New York: Campus.

- (1993) *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hediger, Vinzenz (1999) Das vorläufige Gedächtnis des Films. Anmerkungen zur Morphologie und Wirkungsästhetik des Kinotrailers. In: *Montage/AV* 8,2, S. 111-132.
- Hollywood Reporter (1994) The Boxoffice. In: *Hollywood Reporter* v. 28.10.1994, S. 85.
- Jauß, Hans-Robert (1975) Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: *Rezeptionsästhetik*. Hrsg. v. Rainer Warning. München: Fink, S. 126-162.
- Los Angeles Times (1999) Movies: Thumbs up or down on critic's clout? In: *Los Angeles Times* v. 20.3.1999, S. A 1, 16, 17.
- Lukk, Tiu (1997) *Movie Marketing. Opening The Pictures And Giving It Legs*. Los Angeles: Silman-James-Press.
- Maheshari, Vijai (1998) Need an -ism? Try Tarantinism. In: *New York Times* v. 7.5.1998.
- Neale, Steve / Smith, Murray (1998) *Contemporary Hollywood Cinema*. London, New York: Routledge.
- Nowell-Smith, Geoffrey (1996) Art Cinema. In: *The History of World Cinema*. Ed. by Geoffrey Nowell-Smith. Oxford: Oxford University Press, S. 567-575.
- Odin, Roger (1995) A Semio-Pragmatic Approach to the Documentary Film [1989]. In: *From Sign to Mind*. Ed. by Warren Buckland. Amsterdam: Amsterdam Universtiy Press, S. 227-235.
- (1990) Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Hrsg. v. Christa Blümlinger. Wien: Sonderzahl, S. 125-146.
- Peary, Gerald (1998) *Quentin Tarantino. Interviews*. Jackson: University of Mississippi Press.
- Pierson, John (1999) The Decade according to John Pierson. Interview von Eugene Hernandez und Mark Rabinowitz. In: [indiewire.com, http://207.71.8.227/film/interviews/int_DECADE_Pierson_991215_p1.html](http://207.71.8.227/film/interviews/int_DECADE_Pierson_991215_p1.html).
- Sarris, Andrew (1976) Towards a Theory of Film History [1963]. In: *Movies and Methods*. Ed. by Bill Nichols. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, S. 237-251.
- Sarris, Andrew (1990) Auteurism is alive and well. In: *Film Comment* 26,4, S. 19-22.
- Schamus, James (1998) In the rear of the back end: the economics of *independent cinema*. In: Neale/Smith 1998, S. 91-106.

- Schatz, Thomas (1993) The New Hollywood. In: *Film Theory Goes to the Movies*. Ed. by Jim Collins. London, New York: Routledge, S. 1-36.
- Schweizer, Peter / Schweizer, Rochelle (1998) *Disney. The Mouse Betrayed. Greed, Corruption and Children At Risk*. Washington: Regnery Publishing Inc.
- Sloss, John (1999) Indie v. IndieWood & the Coming Dotcom-ization of Filmed Entertainment. Interview von Eugene Hernandez und Mark Rabinowitz. In: indiewire.com, http://207.71.8.227/film/interviews/int_DECADE_Sloss_991214_p1.html.
- Staiger, Janet (1997) Das Starsystem und der klassische Hollywood-Film. In: *Der Star. Geschichte, Rezeption, Bedeutung*. Hrsg. v. Werner Faulstich & Helmut Korte. München: Fink, S. 48-59.
- Stauffer, Serge (1992) *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Stuttgart: Edition Cantz.
- Tarantino, Quentin (1994) *Reservoir Dogs*. London: Faber and Faber.
- Wollen, Peter (1976) The Auteur theory [1969]. In: *Movies and Methods*. Ed. by Bill Nichols. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, S. 529-541.
- Wyatt, Justin (1994) *High Concept. Movies and Marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press.
- (1996) Economic Constraints / Economic Opportunities: Robert Altman as Auteur. In: *The Velvet Light Trap*, Nr. 38 (Herbst), S. 51-67.
 - (1998) The formation of the ‚major independent‘. Miramax, New Line and New Hollywood. In: Neale/Smith 1998, S. 74-90.

Zu den Autoren

Rudolf Arnheim, Prof. Dr., geb. 1904 in Berlin. Studium Philosophie/Psychologie (bei W. Köhler und M. Wertheimer), Kunstgeschichte und Musikgeschichte in Berlin. Arbeit als Redakteur und Filmkritiker der *Weltbühne*; emigrierte 1933 wegen rassistischer und politischer Verfolgung nach Rom, dort 1933-38 am Internationalen Institut für Lehrfilmwesen des Völkerbundes; über London 1940 in die USA, hier lehrte er Kunstpsychologie am *Swarthmore College der Harvard University* (1943-1966); 1968-1974 Professur für Kunstpsychologie an der *Harvard University*, nach 1974 Gastprofessor an der *University of Michigan*. Lebt heute in Ann Arbor (Michigan). Werke u.a.: *Film als Kunst* (1932); *Radio* (1936); *Art and Visual Perception* (1954); *Visual Thinking* (1969); *Entropy and Art* (1971).

Johannes von Moltke, Ph.D., geb. 1966, *Assistant Professor for Film/Video Studies and German Studies an der University of Michigan*. Veröffentlichungen zum Neuen Deutschen Film und zu *Cultural Studies*. Arbeitet derzeit an einer Geschichte des deutschen Heimatfilms mit dem Titel *No Place Like Home: Topographies of Modernity in the German Heimatfilm*.

Lutz Nitsche, geb. 1968, Studium der Deutschen Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte in Freiburg, London und Tübingen. Nach einem Volontariat seit 1998 Stipendiat am Graduiertenkolleg „Authentizität als Darstellungsform“ an der Universität Hildesheim.

Jörg Schweinitz, Dr., geb. 1953. Studium der Kultur- und Kunstwissenschaft in Leipzig. Filmwissenschaftliche Arbeit an der Ostberliner Akademie der Künste, der Princeton University und der Universität Potsdam. Gastprofessuren in Klagenfurt, an der Freien Universität Berlin und an der Philipps-Universität Marburg. Veröffentlichungen zur Filmtheorie und zu ihrer Geschichte, u.a. *Prolog vor dem Film* (Leipzig: Reclam 1992); *Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel* (Wien: Synema 1995, Hrsg.).

Patrick Vonderau, geb. 1968, Doktorand und Lehrbeauftragter am Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität Berlin, arbeitet an einer Dissertation zum Thema schwedisch-deutsche Filmbeziehungen, 1921-1939; Aufsätze zur Filmgeschichte und Gastherausgeber des Themenheftes *Skandinavien der montage/av* (9/1/2000);

Peter Wuss, Prof. Dr., geb. 1940, Dramaturg und Filmwissenschaftler, Professor für Filmgeschichte an der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ in Potsdam-Babelsberg. Autor u.a. von *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks* (Berlin: Henschel 1986), *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konzepte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms* (Berlin: Henschel 1990) und von *Filmanalyse und Psychologie* (Berlin: Sigma 1993).

Call for papers: Essen! Trinken! Feiern!

Kinder, wie die Zeit vergeht! *Montage/AV* wird im Oktober 2001 10 Jahre alt! Diesen Anlaß wollen wir feierlich begehen und planen ein Jubiläumsheft zu: *Essen, Trinken, Feiern in Film und Fernsehen*

Dazu wünschen wir uns pikante Detailanalysen, überraschende Vergleiche und bunte Fallstudien etwa zu ...

Parties im Teenager-Film und auf dem Kinderkanal, zu Mafiatorten bei Sergio Leone, Kaffeekränzchen in der Reklame und dem katastrophalen Fest in den *Bibel*-Verfilmungen, zu TAMPOPO, HUSBANDS, BRASSED OFF und NACH FÜNF IM URWALD, zu „Tänze auf den Tischen“ und zu „dem Morgen danach“, zur Ethnografie des Festes und dem Leichenkabinett im Horrorfilm, zu Landpartien, Totentänzen, Orgien und Gartenparties, zu ALFREDISSIMO und dem KOCH DUELL, zum Fußballspiel als Fest und zum Wettkampf der Feste, zu mondänen, verbotenen, plebeischen und himmlischen Festen, zu Festen von Langweilern und zu Stimmungskanonen, zu Siegesfeiern, Drogenparties und dem SCHÜTZENFEST IN BAHNHOFSNÄHE, zum Fest der Irren und irren Festen, zu DINNER FOR ONE, BABETTES FEST, DER FEUERWEHRBALL, ZAZIE, ROMA und den Filmen von Jiri Menzel, Michelangelo Antonioni und Federico Fellini, zu den Festen unter Nichthumanen und zu den Banketten bei Ang Lee, zum Feiern in der LINDENSTRASSE, dem Rendezvous der Sinne, zu Weihnachts- und Betriebsfeiern, Geburtstagen, Familienfesten und Beerdigungen, zu Siegesfeiern und Kinderfesten, zu Klostersex und Love Parade, zum „Fell versaufen“ und zum Rittermahl, zu Sportfesten und Chaplins einsamen Festen, zu Eröffnungsfeiern im Fernsehen ...

Über Präsente, vor allem über bereits sorgsam geschnürte Texte freuen wir uns sehr und bitten um fristgerechte Zustellung bis zum 15. Juni 2001 an: *Montage/AV*, Körnerstrasse 11, D-10785 Berlin.