

Vinzenz Hediger

Editorial

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/410>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hediger, Vinzenz: Editorial. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 21 (2012), Nr. 2, S. 4–9. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/410>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/212_2012/212_2012_Editorial.pdf

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.

Editorial

Der Imperativ der Auflösung aller Konflikte und Missstimmungen in Harmonie und Glück am Ende ist eine Norm des Erzählens im Kino, dessen Bindekraft sich ungefähr proportional zum Budget des Films verhält. Schlechte Gefühle braucht es, um die Geschichte voranzutreiben, vor allem die Angst, aber zum Schluss sollen die schlechten Gefühle den guten Platz gemacht haben, so wie in der klassischen Musik die Dissonanzen zwar quantitativ überwiegen, sich aber stets in harmonische Schlussakkorde auflösen. Frohen Herzens sollen die Zuschauer das Kino verlassen, damit sie möglichst bald und in großer Zahl wiederkommen. Und weil die Budgets nicht sinken, sondern steigen, wird dieser Imperativ noch einige Zeit vorhalten.

Dort allerdings, wo er nur abgeschwächt gilt, in der Welt der Low-Budget-Produktionen und der Kennerpublika, ist das Kino der Gegenwart ein Kino der schlechten Gefühle, selbst am Ende des Films, das entsprechend selten glücklich und oft bitter daherkommt. Scham, Hass, Ekel, Abscheu, Langeweile, Schmerz, Einsamkeit, Melancholie: Regisseure wie Lars von Trier, Michael Haneke, Tsai Ming Liang, Ulrich Seidl, Takashi Miike, Bruno Dumont oder auch die Vertreter der «Berliner Schule» muten ihrem Publikum Stimmungen und Emotionen zu, deren Register vom bloß Unangenehmen bis zum schlichtweg Unerträglichen reicht. Jenseits jener misslingenden Beziehung zur Zuschauerin oder zum Zuschauer, bei der diese den Film ablehnen, den Saal verlassen, sich schämen, dass sie ihre Freunde zum Kinobesuch überredet haben oder aber sich für diese schämen, weil ihnen gefällt, was sie sehen, gelingen solche Film paradoxerweise gerade dann, wenn sich die schlechte Stimmung ungebrochen aufs Publikum überträgt, ohne dass dieses dem Film die Zuwendung entzieht. Es ist fast so, als hätte sich das Kino schließlich doch noch Adornos Diktum aus den Nachkriegsjahren zu Herzen genommen, dass die authentischen Künstler der Gegenwart jene seien, in «deren Werken das äußerste Grauen nachzittert» (Adorno 2003, 506). In einer solchen Ästhetik des nachzitternden Grauens lassen sich geographische Epizentren ausma-

chen: So macht in einer ironischen Variation des gängigen Schemas, das nationale Filmkulturen zu bestimmen versucht, indem es bestimmte Themen mit der Herkunft der Regisseure in Verbindung bringt, mittlerweile etwa die Formel von den «Austrian feel bad movies» die Runde (Lim 2006). Letztlich aber ist die Tendenz globaler Natur, und sie hat eine entsprechende Würdigung erfahren. Kanonisch, also von den zuständigen Instanzen der Kritik, der Festivals und des PreisweSENS validiert, wurden – so der Eindruck – in den letzten zwanzig Jahren vor allem jene Regisseurinnen und Regisseure, die sich für Qual und Leiden interessieren. Das gilt selbst für das Hollywood-Kino und für eine Regisseurin wie Kathryn Bigelow, die zunächst in *THE HURT LOCKER* die Artistik des Bombenentschärfens in einer Nummerndramaturgie durchdeklinierte, damit den Kriegsfilm zugleich dem Musical und dem Porno annäherte und dafür als erste Frau einen «Oscar» erhielt, um dann mit einem Film zu verstören, der die Folter als Instrument der Geopolitik zu legitimieren scheint. Es hat den Eindruck, als sei in einer Kultur des konfektionierten Wohlbefindens das Kino – weit über Österreich hinaus – zum letzten Hort des authentischen, weil schlechten Gefühls geworden.

Solche Filme stellen Kritik und Theorie vor eine Herausforderung, deren Bewältigung über die Eingliederung negativer Emotionen in die Systematiken der Kinogefühle hinausgeht, die von der Filmtheorie in den letzten fünfzehn Jahren entwickelt wurden. So weit wir es tatsächlich mit einer neu Kontur gewinnenden Ästhetik des nachzitternden Grauens zu tun haben, wirft diese eine Reihe von theoretischen, ästhetischen, aber auch ethischen und politischen Fragen auf. So stellt sich etwa die Frage nach den Grenzen der Darstellbarkeit schlechter Gefühle: Wenn etwa Wittgensteins Intuition zutrifft, dass Schmerz radikal vereinzelt, kann er dann überhaupt in den Horizont einer ästhetischen Erfahrung treten, also von einer Betrachterin oder einem Betrachter nachvollzogen werden, die sich zur Form der Repräsentation überdies noch als zu einem künstlerischen Artefakt verhalten? Mit der Frage nach dem möglichen Gelingen einer solchen Darstellung stellt sich aber auch die Frage nach ihrem Sinn, nach dem *Wozu* der Darstellung und ihrer ethischen Dimension. Um beim Schmerz und dem Moment der radikalen Vereinzeltung zu bleiben: Steht hier auf dem Spiel, was uns mit anderen verbindet, erkundet am Leitfaden eines Gefühls, dass sich letztlich nie mitteilt? Geht es mit anderen Worten um ein «Wir», das hier auf die Probe gestellt wird in der Konfrontation mit einem Anderen, der auf einer grundlegenden Ebene als Identisches da steht, aber von uns radikal abgetrennt ist durch ein letztlich unzu-

gängliches Gefühl? Ist also das Kino der schlechten Gefühle eines, das in die Idee der Gemeinschaft im Register des Ästhetischen eine Ethik der Differenz einträgt? Oder bildet die Entsprechung zur Konjunktur schlechter Gefühle im Kino am Ende jener «ironic spectator», den die Medienwissenschaftlerin Lilie Chouliaraki in ihren Analysen zeitgenössischer humanitärer Diskurse herausarbeitet (Chouliaraki 2013): ein Zuschauer, der sich umso bereitwilliger über Unrecht und Leiden in der Welt empört, je größer der Genuss ist, den er aus seiner Bereitschaft zur Empörung ziehen kann? – Ein Zuschauer, der jenen Rockstars gleicht, über die sich der britische Komiker Ricky Gervais lustig macht, die sich im Register des ausgestellten Miserabilismus für Afrika einsetzen, solange sie nur nicht selbst hinfahren müssen, sondern ihre Erlebnisberichte im Blue-Screen-Verfahren filmen können?¹

Und schließlich stellt sich die Frage des Werts und damit auch der gesellschaftlichen Virulenz der «feel bad movies». Man mag mit Adornos Kritik am Kino und an der Kulturindustrie übereinstimmen oder nicht, aber wenn diese Kritik in ihrem Kern in dem Verdacht besteht, dass die guten Gefühle, die das Kino produziert, immer schon falsche Gefühle sind, dann wirft dies zumindest die Frage auf, ob die schlechten Gefühle des Gegenwartskinos dann nicht immer schon gute Gefühle sind, also solche, deren Empfindung uns nicht «dümmer und schlechter» werden lässt, wie es in den *Minima moralia* über das Kino im Ganzen heißt (Adorno 2008, 51), sondern uns Erkenntnis verschafft und das Ferment eines kritischen Bewusstseins bildet. Dann hätten wir es in der Tat mit «authentischen» Kunstwerken und einem Kino des nachzitternden Grauens zu tun, das es als solches zu würdigen gilt.

Auf dem Feld, das diese Fragen eröffnen, bewegen sich die Beiträge zum Themenschwerpunkt dieser Ausgabe von *Montage AV*.

Mit der Frage nach dem, was eine frühere Theoriegeneration wohl den «emanzipatorischen Gehalt» schlechter Gefühle genannt hätte, eröffnet Chris Tedjasukmana die Reihe der Aufsätze. Tedjasukmana konzipiert die «schlechten Gefühle» im Kino als genuin ästhetische und fiktionale Affekte, die in Abgrenzung zu ihren realweltlichen Äquivalenten zu verstehen sind: Einerseits schaffen sie eine strukturierende Distanz, die einem Überborden und einer Vereinnahmung durch die Gefühle entgegenwirkt; andererseits erlaubt gerade diese Distanz eine gesteigerte Auseinandersetzung mit ihnen und schließlich ihre Einbindung in politische Praktiken und Reflexionen. Der Autor konzentriert sich dabei auf die zentrale Stellung der *bad feelings* Melancholie, Trauer und

1 <http://www.youtube.com/watch?v=5DgIRjecItw>

Scham in der queeren Theorie und Filmpraxis und veranschaulicht diese an *VELVET GOLDMINE* (USA 1998) von Todd Haynes.

Welche produktiven Zugänge das Feld der *queer theory* zu einem Kino der schlechten Gefühle eröffnet, zeigt auch der Beitrag von Heather Love, der sich mit einer Weiterentwicklung von *camp* befasst. Camp verstand sich lange Zeit als Strategie der schwul-lesbischen Subkultur, die Erfahrung der Ausgrenzung umzuwandeln und daraus eine eigenständige subkulturelle Ressource zu entwickeln, die Spaß machte, Zusammengehörigkeit stiftete und aus der sich eine eigenständige Identität ableiten ließ. Am Beispiel des Films *NOTES ON A SCANDAL* (Richard Eyre, GB 2006) fragt Love nach dem Status von Camp in einer Zeit, in der queere Identität durch den Siegeszug der Schwulenehe, die Vereinnahmung von Camp-Elementen durch Mainstream-Kultur und eine Ideologie des Familialismus auf die Probe gestellt wird. Love liest *NOTES ON A SCANDAL* als Beispiel für eine Post-Camp-Darstellung einer als lesbisch kodierten, alleinstehenden Frau. Sie arbeitet heraus, wie alte, vermeintlich überholte Stereotypen der «alten Jungfer» wieder aufgegriffen werden, um die unheimliche Erfahrung der Abjektion und Isolation einer Figur darzustellen, die außerhalb normativer Hetero- wie Homosexualität lebt. Ausgehend von dieser Analyse fragt Love, ob und inwiefern Camp noch Möglichkeiten des Umgangs mit schwul-lesbischen Erfahrungen eröffnet oder mittlerweile einfach scheitern muss.

Das schlechte Gefühl, mit dem sich Julian Hanich und Murray Smith befassen, setzt den Filmzuschauern anderen – auch somatischen – Prüfungen aus. Der Ekel hält uns fern von Dingen, die uns nicht gut tun würden, ob das nun Nahrungsmittel oder Krankheitsherde sind, er wirkt aber auch als soziale Fliehkraft, als Affekt der Ausgrenzung und der Konstituierung von Gemeinschaft durch Abgrenzung. In seiner Auseinandersetzung mit dem Ekel schaut Murray Smith auf den Aspekt der Faszination, die von ekelerregenden Momenten im Horrorfilm ausgeht. Smith greift die Frage nach dem *Wozu* der schlechten Gefühle auf und analysiert das Emotionspaar Faszination und Ekel im Werk von David Cronenberg. Dabei unterzieht er vor allem anhand der Filme *SHIVERS* (CDN 1976) und *THE FLY* (USA 1986) die Horrortheorie Noël Carrolls ebenso wie eine Reihe von neueren Theorieangeboten einer kritischen Evaluation. Hanich betrachtet den Ekel aus phänomenologischer Perspektive und untersucht verschiedene filmische Darstellungsstrategien und deren Funktionen. Die Frage nach der gesellschaftlichen Virulenz eines Ekels, der durch die filmische Repräsentation zum Element einer ästhetischen Erfahrung wird, bildet den Horizont der Untersuchung.

Bei der oben skizzierten Frage nach der Darstellbarkeit des Schmerzes setzt Daniel Kulle an. In seinem Beitrag «Choreographien des Schmerzes» fragt er, wie sich Zuschauer zum Schmerz der fiktionalen Figur verhalten und welche dramaturgischen Mittel der Film zur Steuerung dieses Verhältnisses benutzt. Seine Überlegungen bindet er an den Actionfilm und bestimmt am Beispiel von *DIE HARD* (John McTiernan, USA 1988) fünf Aspekte filmischer Ästhetik, welche die Darstellung des Schmerzes auf der Leinwand als Wechselspiel zwischen somatischer Empathie und distanzierter Betrachtung inszenieren.

In «Das Sichtbare und das Sehbare. Kino als Kunst des abgewandten Blicks» befasst sich Vinzenz Hediger mit Filmszenen, die darauf hin angelegt sind, dass die Betrachterin oder der Betrachter den Blick von der Leinwand abwendet. Dabei geht es nicht um die misslingende Beziehung eines Films zu einem ihn ablehnenden Publikum, sondern um Momente innerhalb einer gelingenden Beziehung, deren Qualität gerade darin besteht, dass ihre basale Struktur, die Hinwendung des Blicks auf das Objekt der ästhetischen Erfahrung, suspendiert, um nicht zu sagen: aufgehoben wird. Im Zentrum der Überlegungen stehen dabei Szenen aus Lars von Triers *ANTICHRIST* (DK 2009), Luis Buñuels *UN CHIEN ANDALOU* (F 1930) und John Waters *PINK FLAMINGOS* (USA 1972).

Außerhalb des Themenschwerpunkts siedeln sich die beiden Artikel von Judith Keilbach und Britta Hartmann an. Sie greifen den Faden des Themenschwerpunkts des letzten Heftes auf und befassen sich mit neueren Entwicklungen des Fernsehens. Judith Keilbach fragt am Beispiel der amerikanischen Fernsehserie *STUDIO 60* (NBC 2006/07), in welcher Weise die gegenwärtigen Transformationen des Fernsehens in selbstreflexiven Sendungen thematisiert werden. Dabei zeigt sie, dass die Serie inhaltlich an einer traditionellen Definition des Mediums festhält, während zugleich mit neuen Distributionsmöglichkeiten experimentiert wurde. Britta Hartmann befasst sich mit der Echtzeitdokumentation *24H BERLIN – EIN TAG IM LEBEN* (Volker Heise, D 2009). Sie beschreibt die formale, thematische und narrative Organisation des Formats, das den Tagesablauf von rund 70 Menschen nachzeichnet und verschiedene Textelemente und -sorten integriert. Dabei arbeitet sie vor allem den ethnografischen Ansatz des Programms heraus, das Erfahrungen von Alterität und Gemeinsamkeit ermöglicht, und fragt nach seinem historiografischen Wert.

Für die Redaktion: Vinzenz Hediger

Literatur

- Adorno, Theodor W. (2003) Kulturkritik und Gesellschaft [1951]. In: *Kulturkritik und Gesellschaft II – Prismen, Ohne Leitbild*. GS 10.2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2008) *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben [1951]*. Schriften Bd. 4. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Chouliaraki, Lilie (2013) *The Ironic Spectator. Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*. London: Routledge.
- Lim, Dennis (2006) Greetings from the Land of Feel-Bad Cinema. In: *New York Times*, 26. November.