

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

I Im Blickpunkt

David Bordwell: *On the History of Film Style*

Cambridge (Mass.), London: Harvard University Press 1997, x, 322 S., ISBN 0-674-63429-2 (pb.), £16,50

Die Beschäftigung mit Filmgeschichte als Stilgeschichte steht derzeit nicht gerade oben auf der Agenda der Filmhistoriker. Im Gegenteil haftet dieser Form filmhistorischer Forschung ein leicht staubiger Geruch an, den die Filmwissenschaft seit ihrem „historic turn“ Mitte der achtziger Jahre beharrlich aus den Kleidern zu klopfen sucht. ‚En vogue‘ sind derzeit Ansätze, die Filmgeschichte in einer allgemeinen Mediengeschichte aufgehen lassen und diese als Teil von Kulturgeschichte konzipieren oder sie in Richtung einer Geschichte der Rezeption(sformen) wenden. Nun könnte man versucht sein, Bordwell einen ‚Traditionalisten‘ zu nennen, führt er doch seit Jahren einen erbitterten Kampf gegen vermeintlich ‚modische‘ Strömungen innerhalb der Filmwissenschaft und begreift er Film primär als ästhetisches Phänomen. Andererseits ist er aber auch einer der profiliertesten Vertreter „revisionistischer“ Filmhistoriographie, der es darum geht, die tradierten filmhistorischen Methoden, Annahmen, (Geschmacks-)Urteile, Zäsuren, Dichotomien und nicht zuletzt die Kanonbildung der Filmgeschichtsschreibung zu überprüfen und auf breiterer empirischer Basis zu alternativen und „lokaleren“ filmhistorischen Entwürfen (von Bordwell liebevoll als „piecemeal history“ bezeichnet) zu gelangen. Vor diesem Hintergrund ist denn auch *On the History of Film Style* zu begreifen: Die historische Stilistik des Films ist zentrales Teilstück der von Bordwell vorangetriebenen „Historischen Poetik des Kinos“ (modellhaft vorgeführt in der gemeinsam mit Janet Staiger und Kristin Thompson verfaßten großen Studie zum klassischen Hollywood-Kino): Die Historische Poetik konzipiert die „Modi filmischer Praxis“ als gebunden an die Produktionsweisen und –bedingungen und integriert dergestalt die industrielle, ökonomische und technologische Verfaßtheit des Films und des Kinos.

On the History of Film Style nun versteht sich als Beitrag zur Methodologie von Filmgeschichtsschreibung, der die programmatischen Forderungen nach einer revidierten Konzeption historischer Stilistik sogleich in die Praxis umsetzt. Diesem Vorhaben geschuldet gliedert sich der vorliegende Band in zwei Teile: Der erste bietet einen kritischen Überblick über die ‚klassischen‘ Filmgeschichten und kontrastiert diese mit alternativen Ansätzen zur Stilentwicklung; der zweite Teil besteht aus einer diachronen Fallstudie zur „Tiefenschärfe“, anhand derer Fragestellungen, Methodik und Leistungen einer „piecemeal history of film“ exemplarisch vorgeführt werden.

Die von Bordwell so genannte „Basic Story“ der traditionellen Filmgeschichtsschreibung schildert die Entwicklung des Films vom „primitiven“ Jahrmarktsvergnügen zur „Siebten Kunst“ als eine beispiellose Erfolgsgeschichte, der durch den „Einbruch“ des Tons ein jähes Ende bereitet wurde, bedeutet der „sprechende Film“ den Verfassern der ersten Filmgeschichten bekanntermaßen eine Rückentwicklung der „Filmsprache“. In der „Standard-Version“ der „Basic Story“, für die die *Histoire du Cinéma* von Maurice Bardèche und Robert Brasillach aus dem Jahr 1935 prägend war, wird die Geschichte des Films in einem quasi biologischen Modell als progressive Entwicklung von den einfachen zu immer komplexeren Formen beschrieben. Das Medium wird als mit einer immanenten „künstlerischen Essenz“ ausgestattet begriffen, die sich im Laufe der filmhistorischen Entwicklung gleichsam ‚ausfaltet‘ (Bordwell bezeichnet diese Vorstellung etwas flapsig als „neo-hegelianisch“). Parallel zur Kunstgeschichte werden „Traditionsbrüche“ und „Erfindungen“ „genialer Schöpfernaturen“ als Motor filmstilistischen Wandels begriffen. Grundlage der „Standard-Version“ ist der technische Fortschritt, Ziel die Überwindung der Abbildqualität des Mediums. Der filmische Kanon der Stummfilmzeit, die Orientierung am individuellen Filmkünstler sowie die Gliederung der Filmgeschichte in nationale Filmstile und -schulen, die bis heute filmhistorisch tradiert werden – all dies Ergebnisse der „Standard-Version“. Bordwell verfährt in seiner Darstellung nun dergestalt, daß er die präsentierten Entwürfe vor dem Hintergrund des kunsthistorischen und -theoretischen Denkens ihrer Zeit diskutiert. Trotz seiner Kritik an den gravierenden methodologischen Kurzschlüssigkeiten der „Standard-Version“ gelangt er so zu einer Würdigung der unter schwierigsten Arbeitsbedingungen erbrachten Synopsen der ersten Filmhistoriker und zugleich zu einem konzisen Überblick über die Entwicklung filmhistorischen Denkens.

Den Bruch mit der „Standard-Version“ leistet André Bazin mit seinen von Bordwell als „dialektisch“ charakterisierten filmhistorischen Überlegungen. Bazin löst den Film aus der Geschichte der Kunst heraus und bricht damit die Dichotomie von Realismus und Modernismus auf. In seinem berühmten Aufsatz *L'Evolution du langage cinématographique* betont er die realistische Tendenz des Films und hält der Stilisierung und pikturalen Ästhetik der Stummfilmzeit diejenigen Filmströmungen und Regisseure entgegen, die das künstlerische Potential des Mediums gerade in dessen Fähigkeit zur Aufnahme und Enthüllung des Tatsächlichen verorten und daher den Tonfilm als Beförderer eines erweiterten Realismus' begrüßen. Bazin feiert den „phänomenologischen“ Realismus des italienischen Neorealismus, würdigt Renoir als „Vater“ des filmischen Realismus und verteidigt den „unsichtbaren Stil“ Hollywoods. Doch er überwindet die Sackgasse vom Tonfilm als Ende der Filmkunst, um sogleich einen neuen Endpunkt der Evolution zu markieren – indem er Orson Welles und William Wyler als „Erben“ Renoirs einsetzt und *Citizen Kane* als Kulminationspunkt des erweiterten filmischen Realismus und zugleich als Synthese der beiden großen stilistischen Tendenzen begreift. Bordwell arbeitet heraus, wie Bazin die „Standard-Version“ in vielen Punkten modifiziert

und ihren Kanon erweitert hat, zeigt aber auch, daß es ihm nicht um eine grundlegende Revision ihrer Erklärungsmodelle ging.

Für den nächsten Entwicklungsschub sorgt dann in den sechziger Jahren, ausgehend vom „jungen“ Film Europas, Asiens, Lateinamerikas, aber auch vom „New American Cinema“, Noël Burch mit seiner dezidierten Kritik an der „Mode de Représentation Institutionnel“ (MRI) des Hollywood-Erzählkinos, dem er alternative, anti-illusionistische Modi der Repräsentation entgegenhält, wie er sie etwa im japanischen Kino oder im vermeintlich „primitiven“ frühen Film gegeben sah. Bordwells Bezeichnung des Programms als „oppositionell“ verdankt sich dieser Kontrastierung verschiedener Modi der Repräsentation, die in Nachfolge Burchs als Gegensatz von „mainstream“ und „Avantgarde“ resp. „oppositionellem Kino“ zu einem zentralen Topos filmhistorischen wie -theoretischen Denkens wurde. Bordwell bemerkt zu Recht, daß eine solche Dichotomie als Heuristik durchaus sinnvoll sei, jedoch nicht dazu verleiten sollte, jede abweichende filmische Form als Kritik an Hollywood zu lesen. Burch gelinge es jedoch, die filmstilistische Entwicklung an die Ideologie des Realismus und das kapitalistische Gesellschaftssystem zurückzubinden und so zu einer Neubetrachtung von zugleich ästhetischen wie politischen Entscheidungen zu gelangen. Die gegebene Periodisierung der Filmgeschichte durch die traditionelle Filmhistoriographie stelle jedoch auch er nicht in Frage, und: Burch beschreibe die Abweichungen unterschiedlicher filmischer Formen zwar präzise, bleibe die Erklärung dafür jedoch schuldig.

Auch hier macht es sich Bordwell nicht so einfach, die beiden Konzepte schlichtweg zu widerlegen, sondern er erklärt ihre Prämissen, Grundannahmen und zentralen Argumentationslinien vor dem jeweiligen kulturellen und theoretischen Horizont und befragt sie daraufhin, welche Einsichten sie bieten, mit denen zeitgenössische Ansätze weiterarbeiten können. Diese durchweg produktive Lektüre wird mit einem Kapitel abgeschlossen, das verschiedene filmhistoriographische Ansätze neueren Datums vorstellt: angefangen bei Jean Mitry über Barry Salt, die eigene Studie zum klassischen Hollywood-Kino sowie die richtungsweisenden Arbeiten zum frühen Film, aber auch der Entwurf von Gilles Deleuze (der Bordwell als Negativbeispiel für eine geradezu ahistorische Argumentation dient, „pfropfe“ er doch den orthodoxen historischen Schemata der „Standard-Version“ einfach nur philosophische Konzepte auf) und neueste Überlegungen zur kulturell formierten menschlichen Wahrnehmung. Bordwell begegnet der Idee von einem einheitlichen „way of seeing“ mit erheblicher Skepsis und verdeutlicht seine Kritik anhand der Diskussion verschiedener Texte von Tom Gunning zum „Kino der Attraktionen“, der den Übergang zum „Kino der narrativen Integration“ mit seinem andersartigen Zuschauerkonzept über einen perzeptiven Wandel unter den Bedingungen moderner Großstadterfahrung zu erklären suche. Diese Kritik gerät ihm etwas holzschnittartig, weil er dabei übersieht (übersehen will?), daß es Gunning um Phänomene geht, die nicht einfach unter filmische Stilistik subsumiert werden können. Diese Diskussion um den Zusammenhang von filmischem Stil und menschlicher Wahrnehmung sollte fortgesetzt werden.

Bordwell selbst begreift den Motor für den Wandel, aber auch für die erstaunliche *Kontinuität* filmstilistischer Verfahren über ein Modell von Problemen und Lösungen („problem/solution model“): Menschen in konkreten sozialen Situationen verfolgen ästhetische Ziele und stoßen dabei auf Schwierigkeiten, für die sie Lösungen finden müssen – angetrieben durch ihr Selbstverständnis als kreative und innovative „Filmhandwerker“ und gebunden an die „Gruppennormen“ ihrer Zünfte. Bordwell richtet den Blick auf die institutionell und ökonomisch bedingten Standardisierungs- und Konventionalisierungsprozesse bei der Filmproduktion und arbeitet die kompositorischen „Schemata“ (nach Gombrich) heraus, vor deren Hintergrund stilistische Entscheidungen getroffen werden. Im Zentrum seiner historischen Stilistik steht die Entwicklung und Stabilisierung von Normen, von Optionen, von Alternativen und Synthesen etc., konkret: die Rekonstruktion von Entscheidungssituationen und -prozessen.

Er exemplifiziert seinen Ansatz am Beispiel der stilistischen Option von „Tiefenschärfe“ („deep focus“ als Variable der Kamera) und „Tiefenstaffelung“ („staging in depth“ als Variable der mise-en-scène, für die die deutsche Sprache leider keinen adäquaten Ausdruck kennt). Bordwell fokussiert seine funktionalistische Untersuchung auf das Gebot der *Intelligibilität* des Filmbildes und die entsprechenden Verfahren zur Anleitung des Zuschauers: die Regulation und Steuerung von Aufmerksamkeit durch Bewegungen, Blicke, Achsenkonstruktionen, Vordergrund-Hintergrundverhältnisse etc., Techniken, die – auch das kann der Autor zeigen – bereits sehr früh Verwendung fanden. Anhand dieser material- und kenntnisreichen Fallstudie über 100 Jahre Filmgeschichte (und ebenso viele Druckseiten!) hinweg, von Bordwell als „middle-level history of a single technique“ (S.267) charakterisiert, wird u. a. deutlich, daß die „Tiefenschärfe“, die der „Standard-Version“ zufolge mit Welles und Wyler ihren triumphalen Einzug in die Filmgeschichte hielt, in einer langen Tradition immer neuer Lösungsmöglichkeiten zur Gestaltung räumlicher Tiefe im zweidimensionalen Filmbild steht.

Als vorbildlich ist Bordwells Argumentation mit den Abbildungen zu bezeichnen: Sämtliche der über 400 Kadervergrößerungen (davon allein 250 im letzten Kapitel) sind von exzellenter Qualität und bebildern nicht einfach nur den Text, sondern dienen als Belege und Veranschaulichung der Beobachtungen und Thesen am Material. Die Studie ist – wie von Bordwell gewohnt – klar in der Entwicklung der Argumente, präzise in der Analyse sowohl der diskutierten historiographischen Entwürfe als auch der vielen höchst unterschiedlichen Filmbeispiele, dabei durchgängig witzig und geistreich. Und daß der Autor rigoros die Berechtigung hermeneutischer Verfahren hinsichtlich der Fragen filmischer Stilistik von sich weist – dem mag man widersprechen, es verringert jedoch nicht den Erkenntnisgewinn bei der Lektüre. Bordwell setzt den filmischen Stil unter aktueller Perspektive erneut auf die Agenda filmhistorischer Forschung und insistiert auf den Filmen als primärem Gegenstand der Filmgeschichte. Er liefert damit einen wichtigen Beitrag zur Filmhistoriographie-debatte, zu deren Fortsetzung er ausdrücklich einlädt.

Britta Hartmann (Berlin)