GEORG STANITZEK

KRACAUER IN *AMERICAN BEAUTY*

Im Hollywoodfilm AMERICAN BEAUTY (USA 1999, Sam Mendes) bestimmen symmetrische Bildaufbauten und semantische Kippfiguren die Szene. Es entfaltet sich ein komplexes, bis zur Manieriertheit reflektiertes, in manchem auch nur zu ausgedacht wirkendes Spiel der Metamorphosen, Vorzeichen- und Positionswechsel, Inversionen vorausgesetzter Asymmetrien. *Upside/down, inside/out:* Die alles-kontrollierende perfekte amerikanische Frau und Mutter erscheint im Verlauf der Handlung als eigentliche Zerstörerin der Familie; der machistische Militär und *law and order*-Vertreter als homosexueller Psychopath; sein unlängst aus der Psychiatrie entlassener Sohn, ein rauschgiftabhängiger *nerd*, erweist sich als überlegener Analytiker. Bewährte Erfolgsstrategien führen in den Ruin; die Kündigung ohne Netz und doppelten Boden hingegen ist es, die das Leben des Angestellten erst wieder lebenswert macht. Wie überhaupt *loser* und *freaks* sich als die Realitätstüchtigeren und Besonneneren entpuppen. Entsprechend steckt in *cinderella* die begehrenswerte Prinzessin; wohingegen ihre männerfressende und verdorben-intrigante Freundin sich als eingeschüchtertes selbstwertunsicheres Mädchen entpuppt. Statt der perfekt realisierten Männerphantasie bringt keusche Entsagung die wirkliche Erfüllung. Von dem, was wie erwachsene Sexualität aussieht, bleibt nur enttäuschende Gymnastik. Und nicht zuletzt: Der gleich zu Beginn Vitalität ebenso einklagende wie feiernde Erzähler Lester – sowohl identisch mit dem Protagonisten als auch Quelle des den Film einfassenden, insofern für dessen Konsistenz einstehenden extradiegetischen Kommentars – ist tot. Denn auf diesen seinen Tod läuft die Geschichte, die er erzählt, hinaus. Die Erzählung stammt insofern aus dem Jenseits, steht unter dessen Vorzeichen. Und unter diesem Vorzeichen tauschen das konventionell Schöne und Hässliche auf mannigfache Weise die Plätze.

Die in AMERICAN BEAUTY gegebenen Konstellationen und Verläufe sind einerseits von ungewöhnlicher Komplexität; andererseits in vielem durchaus auch von jener ideologischen Art, wie sie solchen Umkehrungen nun einmal leicht eignet. Weder diese hier nur angedeutete

Komplexität noch ihr ideologischer Aspekt sollen im Folgenden umfassend erörtert werden. Von Interesse ist hier vielmehr jene kurze Passage, in der dieser Film eine, wenn man so will: medientheoretische These vorsieht. Allerdings handelt es sich dabei um keine ganz beliebige Stelle des Films; wenigstens dann nicht, wenn man den Titel „American Beauty" als thematischen liest. Unter dem Gesichtspunkt der Frage nach Schönheit, ihren Bedingungen, ihren Kriterien ist die folgende Szene vielmehr durchaus als zentral exponiert anzusehen, eine Szene, an deren Ende die beiden merkwürdigen Nachbarskinder – das aufblühende Aschenputtel Jane und der allerlei ungewöhnliche Dinge filmende Kiffer Ricky – einander zum ersten Mal küssen werden:

> INT. FITTS HOUSE – RICKY'S BEDROOM [...] On VIDEO: We're in an empty parking lot on a cold gray day. Something is floating across from us... It's an empty, wrinkled, white PLASTIC BAG. We follow it as the wind carries it in a circle around us, sometimes whipping it about violently, or, without warning, sending it soaring skyward, then letting it float gracefully down to the ground... Jane and Ricky sit on the bed, watching his WIDE-SCREEN TV.[1] (Abb. 1)

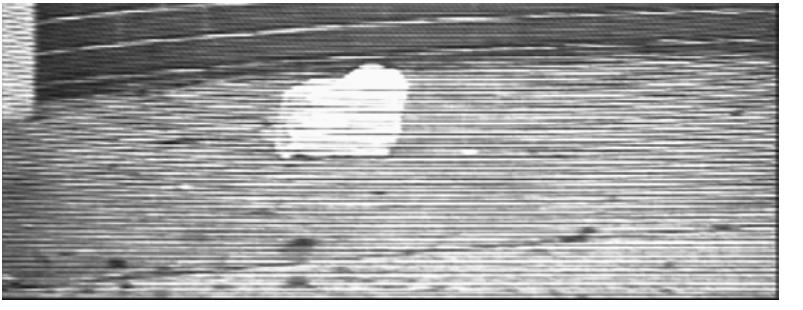

Abb. 1: AMERICAN BEAUTY (USA 1999, Sam Mendes)

Nur eine Plastiktüte im Wind – und einige Blätter, braune Herbstblätter, extrem trocken, entsprechend beweglich; und sie bewegen sich, tanzen, wirbeln unvorhersehbar, in unabsehbaren Bewegungsvariationen der be-

1 Ball, Allen: *American Beauty. With an Introduction by Sam Mendes*, London 2000, S. 88. – Credit where credit is due: Dank an Alexander Böhnke, der den Verfasser auf diese Szene und ihre medientheoretischen Implikationen allererst aufmerksam gemacht hat.

schriebenen Art. ‚Wir befinden uns auf einem leeren Parkplatz'? Wir befinden uns mitten im Film; sehen Film im Film, sehen, wie im Film ein Film gesehen wird, der eine komplizierte Innen/außen-Konstellation eröffnet. Die Markierung ist extrem. Man wird kaum sagen können, dass die Bildqualität objektiv eine bessere, die Schärfe des Bildes eine höhere sei als im gesamten Film, der diesen Film in sich birgt. Gleichwohl gibt es einen fast ‚klirrenden' Realitätseffekt. Er erscheint nicht zuletzt mit der erkennbaren Rasterung des *digitalen* Videobildes verbunden: filmische Darstellung einer anderen filmischen Materialität, deren Repräsentation. Das digitale und ‚dokumentarische' Bild im analogen und fiktionalen Hollywoodfilm. Als wäre hier eine Augenwaschanlage angeworfen worden, wirken die übrigen Realfilmbilder demgegenüber sofort depotenziert, geschönt, gefälscht – wie weichgezeichnet, verschliert. Rickys in der Szene zuvor ergangenes Angebot an seine Freundin erscheint evident eingelöst: „RICKY You want to see the most beautiful thing I've ever filmed?"[2]

Die paradoxe Pointe besteht darin: Dass das digitale Bild damit offenbar jene Konzeption einlöst, der zufolge das filmische Bild, emphatisch als analog-medial gedacht, seine besondere Qualität in der privilegierten – ‚rettenden' – Beziehung auf außerfilmische Realität gewinnt. Ausgehend von fotografietheoretischen Diskursen bestimmt nämlich Siegfried Kracauers – genau deshalb primär als ‚materiale', das heißt: nicht ‚formale' Ästhetik verfasste – *Theorie des Films* das Medium über ihm von Haus aus entgegenkommende Sujets, Inhalte:

> [D]a jedes Medium den Dingen besonders zugetan ist, die es allein darstellen kann, scheint das Kino vom Wunsch beseelt, vorübergleitendes materielles Leben festzuhalten, Leben in seiner vergänglichsten Form. [...] [F]lüchtige Eindrücke sind seine Hauptnahrung. Bezeichnenderweise fanden die Zeitgenossen Lumières dessen Filme – die ersten, die je gemacht wurden – deshalb so bewundernswert, weil sie ‚das Zittern der vom Wind erregten Blätter' zeigten.[3]

Diese Stelle, an welcher Kracauer seine Konzeption vorstellt, ist es, an der er auch das Blätter-Motiv zuerst einführt. Es wird als Leitmotiv sein Buch durchziehen. Kracauers Begriff des Films ist ebenso wie sein Haupt-Exempel zunächst der Fotografietheorie des 19. Jahrhunderts ab-

2 Ball: *American Beauty* (Anm. 1), S. 87.

3 Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, in: ders.: *Schriften*, Bd. 3, hrsg. v. Karsten Witte, Frankfurt a.M. 1975, S. 11.

gelesen. Von der wunderbar detaillierend getreuen Abbildung eines „withered leaf lying on a projecting cornice“ ist 1839 in einem Bericht über die Daguerrotypie die Rede;[4] angesichts der analogmedialen Potenz der Fotografie wird damit ein Versprechen formuliert, das im filmischen Bewegtbild sodann eine unverhofft gesteigerte Einlösung erfahren wird. Kracauers *Theorie des Films* beschwört sie mit einer Reihe sekundärer Zitate von Reaktionen auf den Film:

> Das „Zittern der im Winde sich regenden Blätter“ (S. 58). „Und ich? sagt das fallende Blatt.“ (S. 76) „[E]in über die Ebene dahinziehender Wolkenschatten, ein im Winde treibendes Blatt“ (S. 85). „[D]ie Schönheit wehenden Windes in den Bäumen“ (S. 95).[5] „Stummfilm, [...] dessen Bäume und Wellen sich geräuschlos in einem unhörbaren Wind bewegen.“ (S. 186) „Das Zittern eines einzigen Blattes genügt“ (S. 213). „Geist eines Mediums, welches das Privileg genießt, das ‚Zittern der im Winde sich regenden Blätter‘ einfangen zu können.“ (S. 293) „[Prousts] Affinität zum Kino macht ihn empfänglich für so flüchtige Eindrücke wie die drei Bäume, die ihm vertraut vorkommen“ (S. 315). „Zauber eines Blattes oder die Energien [...], die in einem Stück Stoff beschlossen liegen.“ (S. 366)

Und so wie damit eine – übrigens unvollständige – Liste von Kracauers leitmotivischen Zitaten gegeben wird, ließe sich seine *Theorie* insgesamt als Aufzählung von, im starken Sinn des Wortes: *entsprechenden* Gegenständen lesen.[6] Neben den Blättern der Müll:

> Abfälle • Zahlreiche Gegenstände bemerken wir nur deshalb nicht, weil es uns niemals einfällt, in ihre Richtung zu blicken. Die meisten Menschen vermeiden den Anblick von Mülleimern, von Schmutz zu ihren Füßen, von all dem Abfall, den sie hinter sich

4 Sir John Robison, *Edinburgh New Philosophical Journal* 27 (1839) S. 169-171; zit. n. Newhall, Beaumont: „Photography and the Development of Kinetic Visualization“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 7 (1944) S. 40 – bei Kracauer angeführt im vorbereitenden Fotografie-Kapitel (Kracauer: *Theorie des Films* (Anm. 3), S. 26).

5 „‚[T]he beauty of moving wind in the trees,‘ as D.W. Griffith expressed it in a 1947 interview in which he voiced his bitterness at contemorary Hollywood and its unawareness of that beauty“ (Kracauer, Siegfried: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, London/Oxford/New York 1979, S. 60).

6 Vgl. nur den Duktus des dritten Kapitels der ‚Filmtheorie‘: „Die Darstellung physischer Realität“ (Kracauer: *Theorie des Films* (Anm. 3), S. 71ff.).

> lassen. Filme kennen dergleichen Hemmungen nicht; im Gegenteil, was wir für gewöhnlich lieber übersehen, lockt sie gerade an.[7]

Eine unscheinbare Plastiktüte zum Beispiel.[8] Als Film über Blätter, das Filmen von Blättern, folgt AMERICAN BEAUTY Siegfried Kracauers filmtheoretischer Vorgabe bis ins Dogmatische, verfilmt sie. Und Alan Balls – in diesem Fall wie ironisch auch immer zu lesendes – *high concept*-Formulierungsangebot bestätigt diesen Punkt: „The movie is about how we have preconceived notions about things, and then there's usually a lot more going on."[9] Außer der Tüte: die Blätter; außer Tüte und Blättern: ihre Bewegung; außer dieser Bewegung: eine unerwartete weitere usf. Es ist dies jener unberechenbare Mehrwert, der sich Kracauer zufolge den analogmedialen filmischen Bildern verdankt. Bildern, die deshalb die Realität ‚retten', weil sie sie vor der Kontrolle durch Begriff und Planung, vor den „Verödungen der Abstraktion"[10] bewahren: „*Unfilmischer Inhalt*": „Begriffliches Denken".[11] Das (real-) filmische Bild enthält immer auch ein Element des Ungeplanten, einen Mehrwert an Unvorhergesehenem – oder sollte sie doch enthalten; dafür steht das Blätter-Exempel ein. – „Video's a poor excuse, I know. But it helps me remember... I need to remember...", so der die Bilder überlagernde Kommentar des Protagonisten Ricky, der sich auch so verstehen lässt: dass sich selbst in dieser medial vergleichsweise ‚armen' Digitalvideo-Fassung von Film das Sujet als filmisches – und damit Film als Medium mit privilegiertem Bezug zur äußeren Realität zu behaupten vermag. *Theorie des Films:*

> Und ich erinnere mich, als wäre es heute, der Schönheiten selber. Was mich so tief bewegte, war eine gewöhnliche Vorstadtstraße, gefüllt mit Lichtern und Schatten, die sie transfigurierten. Einige Bäume standen umher, und im Vordergründ war eine Pfütze, in der sich unsichtbare Hausfassaden und ein Stück Himmel spiegelten. Dann störte eine Brise die Schatten auf, und die Fassaden mit dem Himmel darunter begannen zu schwanken. Die zitternde Oberwelt

7 Kracauer: *Theorie des Films* (Anm. 3), S. 87.

8 Vgl. Hallenberger, Gerd: „Die Plastiktüte. Kulturelle Transformationen eines unscheinbaren Gebrauchsartikels", in: Angela Krewani (Hrsg.): *Artefacts, Artefictions: Crossovers Between Contemporary Literatures, Media, Arts and Architectures*, Heidelberg 2000, S. 355-365.

9 Allen Ball, in: Toennies, Barbara: „Look closer... ...The making of American Beauty", in: *AMERICAN-BEAUTY-DreamWorks-Home Entertainment*-DVD (2000), 02:34.

10 Koch, Gertrud: *Kracauer zur Einführung*, Hamburg 1996, S. 138.

11 Kracauer: *Theorie des Films* (Anm. 3), S. 344f.

> in der schmutzigen Pfütze – dieses Bild hat mich niemals verlassen.[12]

Paradox: dass es in AMERICAN BEAUTY das – nicht nur auf der Ebene der Technik – dem analogmedialen Film üblicherweise entgegengesetzte *Digitalmedium* ist, *das Kracauers Argument bestätigt*. Das Digitale fungiert hier offenbar bis ins Detail als Medium des analogmedial gedachten motivierten ikonischen Zeichens.

Im Gespräch mit dem Drehbuchautor hat sich Sam Mendes auf dessen bewundernde Nachfrage hin einigermaßen mystifizierend zur Entstehung der Tütenflug-Bilder eingelassen: Es habe ihn das Abfahren vieler Parkplätze gekostet, weiter wolle er sich dazu nicht äußern. Wiederholt er damit jene semantische Emphase, mit welcher der Protagonist *im* Film diese Bilder kommentiert, ist dies natürlich geeignet, Spekulationen anzuregen, was hier verschwiegen wird. Eine Vermutung: Unter anderem waren mehrere Windmaschinen und keineswegs nur die Videokamera am Entstehen dieser Bilder beteiligt. Widerspräche dies Kracauers Argument? In keiner Weise, da es bei ihm schon zum Vorläufermedium Fotografie heißt: „Blätter zum Beispiel lassen sich nicht ‚stellen', sondern kommen immer in endlosen Mengen vor."[13] In ihrer Vielzahl lassen sie sich nicht beliebig manipulieren; mag man sie insgesamt wie auch immer in Bewegung setzen, bleibt doch die Bewegung jedes einzelnen Blatts in ihrer Relation zu allen übrigen unvorherseh- und unkontrollierbar, deshalb filmisch par excellence.

„Leaves [...] cannot be ‚staged'"[14] ist freilich insofern eine anfechtbare Aussage, als sie nur im Kontext der Lumière-Traditionslinie des Films plausibel erscheint, welche für Kracauers Filmtheorie immer und in jeder Hinsicht die primäre darstellt. Blätter lassen sich durchaus ‚stellen', mag dies auch mit erhöhtem Arbeitsaufwand verbunden sein. In der Méliès-Tradition hat sich d'Annunzio über die mit dem Film gegebene Möglichkeit einer „völlig neue[n] Ästhetik der Bewegung" folgendermaßen geäußert:

> Ich habe mehrere Stunden in einer Filmfabrik verbracht, um die Technik zu studieren, insbesondere um mir über die Möglichkeiten klarzuwerden, die ich aus den Kniffen ziehen kann, die die Leute des Metiers ‚Trickaufnahmen' nennen. Ich dachte, dass aus dem

12 So Kracauer eingangs im Bericht über sein „frühes Projekt (mit dem ‚umständlichen Titel': ‚Film als der Entdecker der Schönheiten des alltäglichen Lebens')" (Kracauer: *Theorie des Films* (Anm. 3), S. 14).

13 Kracauer: *Theorie des Films* (Anm. 3), S. 46.

14 Kracauer: *Theory of Film* (Anm. 5), S. 20.

> Kinematographen eine vergnügliche Kunst hervorgehen kann, deren zentrales Element das ‚Wunderbare' sei. Ovids ‚Metamorphosen'! Das wäre ein wahrhaft kinematographischer Stoff. Aus technischer Sicht gibt es nunmehr keine Grenzen, was die Repräsentation des Wunders und des Traumes angeht. Ich wollte immer mit der Erzählung der Daphne herumexperimentieren. Ich habe nur einen einzigen Arm geschafft: den Arm, der von den Fingerspitzen an beginnt, sich mit Blättern zu bedecken bis er sich in den Ast eines Lorbeerbaumes verwandelt.[15]

Tatsächlich sind auch in AMERICAN BEAUTY die Blätter der zitierten *parking lot*-Film-im-Film-Szene keineswegs die einzigen, die vorkommen. Insbesondere in den Traumszenen, welche Lesters Männerträume von jugendlichen Traumfrauen bebildern, gibt es das Motiv roter Rosenblütenblätter:[16] Blätter, die in Zeitlupe dem Protagonisten vom Körper der Lolita Angela her entgegenregnen, auf ihn heruntertaumeln. Mit einer *high speed*-Kamera aufgenommene, dann rückwärts laufen gelassene Bilder – Tricktechnik jenes Typs, an dessen Perfektionierung die Traumfabrik seit dem frühen Film nicht aufhört zu arbeiten. Über die Film-Oper THE TALES OF HOFFMANN (UK 1951, Michael Powell/Emeric Pressburger) urteilt Kracauer lapidar: „Die Wunder der Atelier-Effekte, aus denen sie besteht, schließen jedes Wunder aus, das die Kamera zu zeigen vermöchte. Das Zittern eines einzigen Blattes genügt, um ihren falschen Glanz zu enthüllen."[17] Wenn sich AMERICAN BEAUTY fast polemisch-satirisch diesem Urteil anschließt, sind dadurch keineswegs nur Fragen *filmästhetischer* ‚Schönheit' betroffen. Vielmehr stehen damit auch und darüber hinaus geläufige Annahmen über medien*technische* Voraussetzungen ästhetischer Darstellungsweisen und -möglichkeiten zur Debatte. Was Medientheorie in dieser Hinsicht aus AMERICAN BEAUTY lernen könnte? Als medienwissenschaftliche Doxa der Charakteristik analoger und (versus) digitaler Medialität kann gelten: „Das Wirklichkeitsverhältnis der neusten = digitalen Medien ist ein funda-

15 Gabriele d'Annunzio, zit. n. Andreoli, Annamaria: *D'Annunzio (1863-1938). Paris, Musée d'Orsay, 9 avril-15 juillet 2001*, Paris 2001, S. 103; für den Hinweis ist Walburga Hülk-Althoff, für die Übersetzung Gregor Schuhen zu danken. – Im Ubrigen handelt es sich um ein nahe liegendes Motiv der Diskussion digitalmedialer Möglichkeiten; vgl. Hartwig, Helmut: „Apollo jagt Daphne. Ovidische Verwandlungen und digitale Metamorphosen", in: *Ästhetik & Kommunikation*, H. 88, 24. Jg. (Februar 1995) S. 85-94, hier S. 88.

16 Autor und Regisseur sprechen hier von einem „Magritte image" (*AMERICAN-BEAUTY*-DVD (Anm. 9), 19:06).

17 Kracauer: *Theorie des Films* (Anm. 3), S. 213; „ein Rückfall von allem, was bei Lumière frisch und neu ist, zu Méliès' theaterhaften Ferien" (Ebd.).

mental anderes als das der neuen = analogen AV-Medien. Sie erretten nicht die äußere Wirklichkeit, sie machen sie neu."[18] Was AMERICAN BEAUTY in dieser Frage leistet, ist evidenterweise die einfache Umkehrung der damit zitierten Annahme: In AMERICAN BEAUTY errettet vielmehr Digitalmedialität die äußere Wirklichkeit; wohingegen Analogmedialität im Dienst von deren manipulativem Neu-Machen steht. Zumindest die Möglichkeit dieser Inversion sollte zu denken geben. – Aber was? Immerhin wäre in Betracht zu ziehen, dass es sich beim Digitalrechner um ein plastischeres oder ‚weicheres' Medium handelt als gemeinhin angenommen.

Sicher ist es wenig angebracht, an Stelle der üblichen Annahmen über Digital- und Analogmedialität nun einfach von einem umgekehrten Verhältnis auszugehen. Vielmehr wäre zunächst auf die rhetorischen, genauer: die Rahmen-Strukturen zu achten,[19] deren Einsatz diese Umkehrung in AMERICAN BEAUTY – mit der *parking lot*-Szene als ihrem Dreh- und Angelpunkt – allererst möglich macht. Die Vorstellung, dass die zitierten digitalen Tüten- und Blätter-Aufnahmen ‚als solche' funktionieren, wäre nur zu naiv. Sie werden im Film außerordentlich sorgfältig vor- und nachbereitet; und noch während sie erscheinen, sind Rahmen über Rahmen am Werk (Abb. 2):

Abb. 2: AMERICAN BEAUTY (USA 1999, Sam Mendes)

18 Hörisch, Jochen: *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien*, Frankfurt a.M. 1999, S. 213; vgl. Kittler, Friedrich: *Die Nacht der Substanz*, Bern 1989, S. 24f.

19 Hinweise hierzu gibt Eshelman, Raoul: „Performatism in the Movies (1997-2003)", in: *Anthropoetics. The Journal of Generative Anthropology* 8,2 (Fall 2002/Winter 2003); URL: www.anthropoetics.ucla.edu/ap0802/ movies.htm, 8.8.2003.

Nicht nur sitzen die beiden innerdiegetischen Betrachter Jane und Ricky vor dem großen Bildschirm wie vor einem Schrein (der im übrigen – „MOMENTS LATER“[20] – dem tatsächlichen Schrein der vorangegangenen Szene folgt und antwortet, in dem Rickys Vater eine Nazi-Geschirr-Devotionalie aufbewahrt). Das Bild selbst wird uns nicht ohne begleitende extradiegetische Musik zugemutet. Die semantische Beschwörung des Schönen – „the most beautiful thing“ im vorhergehenden Dialog der Nachbarskinder findet angesichts der Bilder selbst ihre Fortsetzung in Rickys fortlaufendem voice over-Kommentar,[21] der eine ‚Schneise‘ für einen äußerst konzentrierten Blick legt.

> RICKY It was one of those days when it's a minute away from snowing. And there's this electricity in the air, you can almost hear it, right? And this bag was just... dancing with me. Like a little kid begging to play with it. For fifteen minutes. That's the day I realized that there was this entire life behind things, and this incredibly benevolent force that wanted me to know there was no reason to be afraid. Ever. [...] *(distant)* Sometimes there's so much beauty in the world I feel like I can't take it... and my heart is going to cave in.[22]

Dazu sieht man dann schon gar nicht mehr das Video, sondern eine Träne in Rickys Auge... Und das sind nur die engeren kontextuellen Rahmen. Vorhergegangen waren eine Reihe weiterer: ein von Ricky videogefilmter toter Vogel, ein ambulierendes Gespräch zwischen ihm und seiner Freundin über seine Vorstellungen von Schönheit, das an Explizitheit nichts zu wünschen übrig lässt, wären hier ebenfalls zu erwähnen. Und am Ende des Films wird die fliegende Tüte wieder erscheinen, nun integriert in eine resümierende Rede des Erzählers Lester (was nicht ganz einleuchtet, weil er diese Bilder nicht zu Gesicht bekommen hat, sei's drum). Rahmen über Rahmen jedenfalls, deren es bedarf, um den oben so genannten Augenwaschanlage-Effekt herzustellen. Die Evidenz der fliegenden Blätter-Schönheit rührt nur scheinbar allein vom körnig-rohen Material-Charakter des Digitalvideos her. Keins dieser Bilder gibt sich von sich aus und als solches zu sehen; vielmehr ist hier ein erheblicher argumentativer oder ‚rhetorischer‘ Aufwand am Werk. Und mit den bisher genannten Rahmen sind nur die das Tüten- und Blätter-Motiv *positiv* amplifizierenden genannt.

---

20 Ball: *American Beauty* (Anm. 1), S. 88.

21 „Die Videokamera verkörpert die ultimative Subjektivität, man schaut mit den Augen des Jungen, Ricky.“ (Sam Mendes, in: Sterneborg, Anke: „American Beauty. Ein Film über die Einsamkeit. Interview mit Sam Mendes“, in: *epd Film* (3/2000) S. 32).

22 Ball: *American Beauty* (Anm. 1), S. 88f.

Entscheidender für die Rhetorik des Films insgesamt sind die Oppositionen, in denen das Motiv *ex negativo* seine Bekräftigung erfährt. Die eingangs beschriebenen Inversionstendenzen von AMERICAN BEAUTY erscheinen hier auf die Spitze getrieben – nämlich als umstürzendes Dementi der Architektur seiner Paratexte.[23] Im Inneren des Films wird seine äußere paratextuelle Anzeige – besonders prägnant repräsentiert im epitextuellen Filmplakat (Abb. 3), das zusammen mit dem Filmtitel[24] ein konventionelles Versprechen gab – aufs Spiel, ja außer Kraft gesetzt.

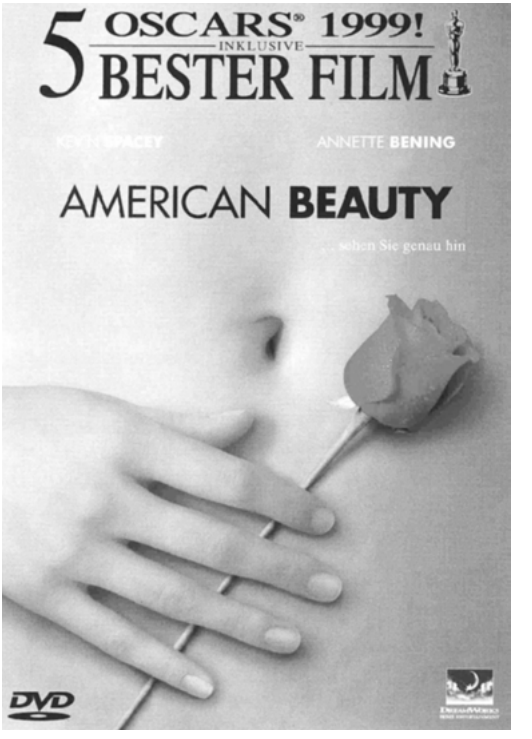

Abb. 3: AMERICAN BEAUTY (USA 1999, Sam Mendes), Filmplakat (DVD-Hülle)

23 Vgl. Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a.M./New York/Paris 1989; Kreimeier, Klaus/Verf. (Hrsg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin 2004.

24 „‚American Beauty' ist eine Rosensorte" (Schulz-Ojala, Jan: „Das Leben, nichts anderes. ‚American Beauty', der Erstlingsfilm des britischen Theatermannes Sam Mendes", in: *Der Tagesspiegel*, Nr. 16938 (19.1.2000) S. 27).

Diese Anzeige, dieses Versprechen bestand in einem fotografischen Bild, das so ‚natürliche' wie ‚gepflegte' Schönheiten in nur zu konventioneller Symbolisierung bot: jugendlich-weibliche Nacktheit kombiniert mit einer frischen roten Rose, von einer Mädchenhand auf die Haut gelegt. (Das Blätter-Motiv ist in dieser Rose zwar bereits enthalten, aber noch unerkennbar ‚kompakt'; erst der folgende Film wird es entfalten.) Rose neben Mädchenbauchnabel: ein hübscher Hingucker, erlesen konfektioniertes Logo, gebildet aus in Melodram oder Komödie erwartbaren Hollywood-Schauwerten.[25]

Der Film wird also nicht nur in einem Tausch dieses Rosen-Bildes gegen diejenigen von Plastiktüte und Herbstlaub bestehen. Zugleich und darüber hinaus wird er durchstreichen, was er versprochen – und wessen er sich in der paratextuellen Rahmung zur Beschreibung seiner ‚Produktidentität' obendrein erfolgreich bedient hat. Wohl handelt es sich um eine augenzwinkernd ostentative Integration von exoterischem und esoterischem Sinn.[26] Aber wie verhalten sich diese Komponenten zueinander? Wie ist ihr Bezug aufeinander zu begreifen? Weder Kracauers Film- noch die neuere Medientheorie im engeren Sinn bieten hierzu geeignete Instrumente. Im Zusammenhang seiner Beschreibung des Kunstsystems hat Niklas Luhmann auf einen Begriff Talcott Parsons' zurückgegriffen, um eine entscheidende Tendenz zu bezeichnen, die sich unter den Vorzeichen von durch einen spezifischen Code gewährleisteter Kunstautonomie einstellt: Die Bedeutung von „intrinsic ‚persuaders'"[27], nämlich von „konkreten Wertbindungen im Kommunikationsprozeß"[28], tritt zurück. Vergleichbare Tendenzen sind laut Luhmann auch für andere soziale Systeme und ihre Kommunikationsmedien kennzeichnend; auch für Geld – Papiergeld; auch für Liebe – die „im Prinzip unabhängig von intrinsic persuaders (etwa körperlicher oder seelischer Schönheit) mög-

25 Kann es eine genauere Entsprechung zu jener Art ‚mythischer' Aussage geben, die Barthes beschrieben hat: ihrer individuellen Konkretheit beraubte, ausgezehrte, weil vom ideologischen Gebrauch erfasste und damit deformierte Form (Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, Frankfurt a.M. 1970, S. 96ff.)?

26 Vgl. Verf.: „‚The Plastic People Will Hear Nothing but a Noice.' Paratexts in Hollywood, The Beatles, Rolf Dieter Brinkmann, et al.", in: *Soziale Systeme. Zeitschrift für soziologische Theorie* Jg. 9, Nr. 2 („Popular Noise in Global Systems") (2003) S. 321-333, hier S. 327ff.

27 Parsons, Talcott: „On the Concept of Influence", in: *The Public Opinion Quarterly* 27 (1963) S. 37-62, hier S. 48.

28 Luhmann, Niklas: „Ist Kunst codierbar?", in: Siegfried J. Schmidt (Hrsg.): *„schön". Zur Diskussion eines umstrittenen Begriffs*, München 1976, S. 60-95, hier S. 70f.

lich sein“[29] sollte. Für die Kunst formuliert: Es wird möglich und wahrscheinlich, vom Gebrauch zusätzlicher Werte im Sinne kostbarer und insofern landläufig ‚schöner‘ Materialien und Sujets Abstand zu nehmen. In gewisser Weise stellt dies eine Variante des klassischen Form/Stoff-Asymmetrie-Topos dar, dem zufolge es die Form ist, die im gelungenen Werk noch das attraktivste Material – Gold als dessen Inbegriff zum Beispiel – übertrifft, in den Schatten stellt.[30] Aber der Akzent ist doch ein anderer, insofern er auf eigen-generierte Formen und Problemlösungen abstellt, wie sie im Rahmen von Kunst möglich werden, nicht selten geradewegs im Gegensatz zu dem, was man halt üblicherweise schön und begehrenswert findet.

1999 kam nicht nur AMERICAN BEAUTY auf die Leinwand; es gab auch eine Ausstellung, in der ein Künstlerpaar ein Video – INCIDENTS (USA 1997, Igor/Svetlana Kopystiansky)[31] – vorstellte, das in manchem einen Vergleich nahe legt. Sujet: vom Wind umhergeblasener Müll, so filmisch wie nur denkbar (Abb. 4).

Abb. 4: INCIDENTS (USA 1997, Igor/Svetlana Kopystiansky); Ausstellung u.a.: Szenenwechsel XVI, 1999, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a.M.

Zweifellos ließe sich bezogen auf die Kategorien von Kracauers Film- und Medientheorie eine parallele Analyse durchführen, die zeigen würde, wie dessen filmtheoretische Annahmen auch hier wenn nicht Pate gestanden haben, so doch greifen und überdies – wiederum ‚durch das Digitalmedium hindurch‘ – eine paradoxe Bestätigung fänden. Eine solche Analyse unter dem Titel ‚Kracauer in der Gegenwartskunst‘ hätte zweifellos darauf zu achten, dass sein Verständnis von Film dessen Kunststatus keineswegs für gegeben oder wünschenswert hielt; diese Analyse ist hier aber weder angestrebt noch notwendig, sondern statt dessen nur soviel festzuhalten: Offenbar engagiert sich AMERICAN BEAUTY im Versuch, die Kunst der INCIDENTS in den Hollywoodfilm einzuführen. Die

29 Luhmann: „Ist Kunst codierbar?“ (Anm. 28), S. 70.

30 Vgl. Aristoteles: *Nikomachische Ethik* IV, 4 (1122b); Ovid: *Metamorphosen* II, 5; Tasso: *La Gerusalemme Liberata* XVI, 1f.

31 URL: www.thing.net/~strike/svig/incidents.html, 21.6.2004.

Rahmen, derer Igor und Svetlana Kopystiansky für ihre Arbeit bedürfen, sind verglichen mit denen von AMERICAN BEAUTY äußerst bescheiden zu nennen. Es braucht kaum mehr als eine Art *white cube* im Zusammenhang einer Ausstellung des *Museums für Moderne Kunst*. Diese wie immer ‚sparsame' Rahmenfassung ließe sich möglicherweise noch weiter reduzieren, etwa auf Künstlernamen oder was auch immer; unverzichtbar ist nur die Bedingung: „Jedes Kunstwerk bringt d[en] Rahm[en] mit auf die Welt, muß die Kunst merken lassen."[32] Das ermöglicht als gewissermaßen minimaler ‚extrinsic persuader' sodann den Verzicht auf jene *intrinsic persuaders*, mit denen AMERICAN BEAUTY zu luxurieren gezwungen ist, um das Fehlen einer ‚intrinsischen' ästhetischen Evidenz (des eigentlich ‚Schönen') auszugleichen. Das scheint der Preis für den Versuch zu sein, die Wahrnehmung des Unscheinbaren, man könnte auch sagen: die Freiheit einer filmischen ‚Andacht zum Unbedeutenden' im Hollywood- oder allgemeiner im Mainstream-Unterhaltungskino mit seinen Konventionen unterzubringen. AMERICAN BEAUTY wurden fünf Oscars zugesprochen.

Die von einem Film erzählte „Fabel" könne noch so „dürftig" sein, heißt es in einer Filmkritik Siegfried Kracauers von 1930, „wenn ein starker Atem ihre kleinsten Elemente [bewegt]. Der echte Film zieht ja seine Kraft nie aus der in Worten ausdrückbaren großen Gesamthandlung, sondern stets nur aus der Spannung, mit der seine winzigen Bildeinheiten geladen sind."[33] Wenn man sich fragt, was mit diesen Kleinstelementen, diesen winzigen Bildeinheiten gemeint sein könnte, ließen sie sich als jene mikrologischen Oberflächenphänomene verstehen, denen das Denken des frühen Kracauer sei es geschichtsphilosophisch, sei es ästhetisch eine Potenz zum ‚Umschlag' zuschreibt.[34] Blätter also zum Beispiel im Sinne der inhaltlich-‚materialen' Ästhetik. Man könnte allerdings auch die einzelnen *frames* des Films als solche in Betracht ziehen, so dass hier implizit eine Problematisierung der Unterscheidung von analog/digital vorläge. Denn mit Recht hat man darauf hingewiesen, dass

32 Schlegel, Friedrich: *Fragmente zur Litteratur und Poesie*, KA XVI, S. 92, Nr. 80; vgl. Roberts, David: „Die Paradoxie der Form in der Literatur", in: Dirk Baecker (Hrsg.): *Probleme der Form*, Frankfurt a.M. 1993, S. 22-44.

33 Kracauer, Siegfried: „Die Jagd nach dem Glück", in: ders.: *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, hrsg. v. Karsten Witte, Frankfurt a.M. 1974, S. 149-152, hier S. 150.

34 Vgl. Mülder-Bach, Inka: „Der Umschlag der Negativität. Zur Verschränkung von Phänomenologie, Geschichtsphilosophie und Filmästhetik in Siegfried Kracauers Metaphorik der ‚Oberfläche'", in: *DVjs* 61 (1987) S. 359-373, hier S. 369f.

mit den 24 diskreten Einzelbildern des Films eine Art digitales bzw. rasterndes Verfahren gegeben ist,[35] damit aber gerade jenes „Prinzip der Typisierung und der Wiederholbarkeit", das Sprache überhaupt kennzeichnet und insbesondere an der Schrift unabweisbar auffällt: „Wiederholbarkeit und Wiederholung eröffnen – dies sichtbar zu machen, war die Frustration, die von der Schrift immer ausging –, im Zentrum der symbolischen Systeme den Raum des Mechanischen."[36] Sollten es also die Frustration durchs Mechanische und die Kompensation des Mechanischen sein, die im Blatt- und Blätterwerk verhandelt werden?

35 Vgl. Kittler, Friedrich: „Geschichte der Kommunikationsmedien", in: Jörg Huber/Alois Martin Müller (Hrsg.): *Raum und Verfahren. Interventionen/Museum für Gestaltung Zürich*, Basel/Frankfurt a.M. 1993, S. 169-188, hier S. 185.

36 Winkler, Hartmut: *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*, München 1997, S. 240.