

Das durchgestrichene Meisterwerk

Vinzenz Hediger, Alexandra Schneider, Yvonne Zimmermann

Denkverbote mutig zu verabschieden, indem man endlich einmal sagt, was doch gesagt werden dürfen muss, gilt heute vielen als profiliertes Denken. Dass der Aufbruch aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit des Sich-nicht-zu-sagen-Getrauens-was-doch-mal-gesagt-werden-dürfen-muss zumeist mit der Artikulation von Postulaten der Gegenaufklärung einhergeht, ist die dialektische Pointe des *shaming* des Denkverbots. Schändlich ist aber weniger das Denkverbot, als vielmehr die Tatsache, dass es mittlerweile einen so schlechten Ruf hat. Beschädigt wird dabei sein produktives Potenzial.

Martin Heidegger etwa wusste, dass die europäische Metaphysik mit ihren eigenen Begriffen nicht aus den Angeln zu heben ist. Hilfe versprach er sich von einem Denkverbot: vom Durchstreichen dieser Begriffe, ihrer Verwendung *sous rature*, wie es später bei Jacques Derrida heißt, also unter dem Vorbehalt, ihren Gehalt nicht mehr denken zu wollen. Ein anderes Beispiel kommt aus der Filmwissenschaft. In den Seminaren von Noll Brinckmann stand der Begriff des «Meisterwerks» *sous rature*: Seine Verwendung wurde so deutlich missbilligt, dass alle, die in der irrigen Annahme, die primäre Aufgabe der Filmwissenschaft sei die Kanonbildung, leichtfertig evaluativ daherredeten, aus Angst vor der Vereinzelnung fürs Erste verstummten. Der anfängliche Schock erwies sich indes als Schock der Freiheit. Schnell leuchtete ein, dass das Begriffsembargo seinen guten strategischen Sinn hatte.

Wenn man ihn denn verwendete, so hing am Begriff des Meisterwerks immerhin verbindlich die Aufgabe, das ganze Feld des Films in Werke von (zumeist männlichen) Regiekünstlern einzuteilen und diese hierarchisch danach zu ordnen, ob das jeweilige Œuvre Meisterwerke enthielt, und wenn ja, wie viele. Die Kriterien der Auswahl entlehnten sich verwandten Disziplinen, zumal natürlich der Kunstgeschichte.

Namentlich waren dies: Beherrschung der technischen Mittel, Stimmigkeit von Stoff und Form, Relevanz der Stoffe (wofür der Nachweis in der Regel durch ein hermeneutisches Verfahren des Freilegens von Tiefsinn zu erbringen war) und natürlich Neuheit, ein Wertkriterium, hinter das in der europäischen Kunstgeschichte seit Giorgio Vasari (1550) kein Zurückgehen mehr war. Dieses Auswahl- und Bewertungsverfahren, an dessen Ende das Attribut «Meisterwerk» stand, war zugleich ein Ausschlussverfahren: Was immer einer Bewertung nach solchen Kriterien nicht standhielt, war der Aufmerksamkeit nicht wert. Dazu gehörten nicht nur Einzel- und Gesamtwerke, die sich als minderwertig erwiesen. Dazu gehörte überhaupt alles, was nicht unter die Kategorien Autorschaft und Werk subsumiert werden konnte.

Stellt man den Begriff des Meisterwerks unter ein Embargo, kommt die Maschinerie dieses Ein- und Ausschlussverfahrens zum Stillstand. Zugleich schafft das Denkverbot einen neuen Raum des Denkens. Von dem Stress befreit, das Feld des Films danach zu ordnen, ob und wie viele Meisterwerke darin aufzufinden sind, hat man Muße für das Erproben neuer Wissensordnungen. So kann man zum Beispiel in einem ersten Schritt die Meisterwerk-Maschine in ihre Einzelkriterien zerlegen und mit diesen experimentieren. Was wäre zum Beispiel, wenn das, was den Film als Kunst ausmacht, nicht in den Meisterwerken läge, sondern vorzugsweise durch die gescheiterten Werke zu begreifen wäre, die schlechten Filme? Was wäre, genauer gesprochen, wenn wir über das Verhältnis von Stoff und Form mehr von jenen Filmen lernen könnten, in denen dieses gestört ist (vgl. Brinckmann 2014)? Auch könnte man sich fragen, wie eine Filmgeschichte aussähe, die sich nicht von einem Gipfel des Gelingens zum nächsten schwingt, sondern in den Talgründen des Scheiterns verweilt und der Tatsache Rechnung trägt, dass die meisten Werke nicht glücken – künstlerisch nicht und kommerziell schon gar nicht, sind doch achtzig Prozent aller Filme Flops.

Eine solche Filmgeschichte wird möglich, wenn man den Kategorien «Werk» und «Autor» eine Arbeitspause gönnt und stattdessen auf andere Dinge schaut. Man kann damit anfangen, dass man Geschichten des Scheiterns erzählt: Filme, die nicht gelungen sind und trotzdem ins Kino kommen wie z.B. BERGFÜHRER LORENZ (Eduard Probst, CH 1943), der unter dem Genrelabel «Bergfilm» genauso wenig reüssierte wie beim zweiten Vertriebsversuch als «Heimatfilm». Aus einer solchen Geschichte kann man zum Beispiel lernen, dass «Genre» kein inhärentes Merkmal von Filmen ist, wie eine strukturalistisch inspirierte Genretheorie lange zu beweisen versuchte, sondern eine

Wahrnehmungskategorie, deren Umriss und Gehalte sich im Laufe der Zeit wandeln.

Lässt man «Werk» und «Autor» pausieren und gönnt aus der daraus gewonnenen Einsicht auch «Genre» eine Ruhepause, kann man stattdessen auf andere Dinge achtgeben: auf Konventionen und Formeln und andere Routinen der Gestaltung etwa, also auf jene Muster, die den Hintergrund bilden, vor dem die Erfindungen und Erneuerungen eines künstlerischen Genies überhaupt erst als solche erkennbar werden. Das war in einem gewissen Sinne die Pointe der vom Neoformalismus inspirierten *new film history*, die nach dem Hollywood-Kino als System und nicht als Fundus möglicher Meisterwerke fragte (Bordwell/Staiger/Thompson 1985). Doch das Potenzial einer Filmgeschichte ohne Meisterwerke oder einer Filmgeschichte «without names», wie seit nunmehr drei Jahren der programmatische Titel der internationalen Film Studies Conference von Udine lautet, ist damit keineswegs ausgeschöpft.

George Kubler, ein Spezialist für präkolumbianische Kunst, war schon von Berufs wegen darauf verwiesen, ohne die Kategorien von Autor und Werk in dem in der europäischen Tradition etablierten Sinn zu arbeiten. In *The Shape of Time* von 1962 entwirft er das Modell einer Kunstgeschichte der *longe durée*, die auf rekursive Muster und ihre Transformation fokussiert statt auf geniale Schöpfungen und das Drama des Kunstfortschritts durch individualisierte Innovation (Kubler 1962). Kubler war ein Schüler von Henri Focillon, dessen Hauptwerk *Vie des formes* (1934) Generationen von französischen Kunsthistoriker_innen beeinflusst und der selbst auch zum Kino gearbeitet hat.

Auf den Film übertragen, entdeckt eine Geschichte der Form (im Sinne rekursiv verwendeter Gestaltungsmuster) Ordnung und Struktur an Orten, wo nach diesen bislang noch nicht gesucht und wo sie nicht vermutet wurden. Man kann eine solche Geschichte als *serial history* im Sinne von Michèle Lagny (1992) schreiben und darauf kommen, dass Kinotrailer nach bestimmten Regeln konstruiert sind, die sich im Laufe der Zeit ändern, aber jeweils für längere Zeit sehr stabil sind, was unter anderem die Kommunikation zwischen Produzenten und Publikum vereinfacht.

Ein weiteres Beispiel ist das *home movie*. Von der Begriffsmaschinerie des Meisterwerks ohnehin aus dem Bereich dessen ausgeschlossen, was die Aufmerksamkeit der Filmforschung verdient, ist das *home movie* ein Paradebeispiel für ein Kino (fast) ohne Namen. Es hängt an ihnen nur der Name der Familie, in deren Zusammenhang sie gedreht und von der sie geschaut wurden. Auf Anhieb erscheinen solche Filme

formlos, eigentliche Paradigmen des filmischen Scheiterns, die vor allem hinsichtlich ihrer sozialen Funktion von Interesse sind. Werden *home movies* aber als Filme angeschaut, so zeigt sich unversehens, dass sie doch eine Form haben: Dass es Konventionen, Routinen und Gesten gibt, die immer wieder auftreten, ganz unabhängig vom Namen der jeweiligen Familie. Wenn Familien Filme machen, so zeigt sich, kommen gewiss keine Meisterwerke heraus, wohl aber Filme, die darüber Aufschluss gewähren können, was Film als kulturelles *template* leistet. Eher als die Analyse eines mit Bedeutsamkeitszertifikats versehenen Einzelwerks kann vielleicht ein Amateurfilm zeigen, wie Filme als Register des Verstehens und der Produktion kultureller Bedeutung funktionieren.

Schließlich eröffnet das Durchstreichen des Begriffs «Meisterwerk» den Zugang zu umfangreichen filmkulturellen Archiven, die lange Zeit nur unter dem Gesichtspunkt der Suche nach sozial- und wirtschaftshistorischen Quellen Beachtung fanden und auch da nur am Rande: Schulungsfilm, Wissenschaftsfilm oder Industriefilm. Setzt man den Begriff des Meisterwerks zumindest zeitweilig aus, so kann man unter anderem auf die Idee kommen, dass etwa in einem kleinen Land wie der Schweiz, das an der Entwicklung einer einheimischen Filmindustrie aus wohl bedachten kaufmännischen Gründen nie so richtig Geschmack fand (die Risiken zu groß, der Heimmarkt zu klein), «Film» in erster Linie Auftrags- und Industriefilm bedeutet. Nur in diesem Bereich gibt es an solchen Orten eine kontinuierliche Produktion. Zugleich operieren die Filme, die so entstehen, mit semantisch hoch verdichteten Bildern – aktuelle Produzenten sprechen von *key visuals* –, die sich zu einer Ikonografie von rekursiv verwendeten Bildformeln und einer eigentlichen Emblematisierung der industriellen Welt summieren. Auch für solche Filme gilt – werden sie denn als Gruppen und Serien betrachtet –, dass sie darüber, was Film als Register des Verstehens und der Produktion kultureller Bedeutung leistet, mitunter mehr Aufschluss gewähren als die Analyse eines zertifizierten Kunstwerks.

Zumindest aus filmwissenschaftlicher Sicht erscheint es somit als geradezu fahrlässig und erkenntnisthemmend, Denkverbote unbesehen den Kampf anzusagen. Denkverbote verdienen auf den Prüfstand gestellt zu werden, und wenn sie mehr ermöglichen als verhindern, wie dies im Falle des Durchstreichens des Begriffs «Meisterwerk» fraglos der Fall ist, sollten ihrer Durchsetzung keine Hindernisse in den Weg gestellt werden.

Insbesondere kein Denkverbot von Denkverboten.

Literatur

- Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Brinckmann, Christine N. (2014) DESERT FURY: Ein Film Noir in Farbe. In: Dies.: *Farbe, Licht, Empathie. Schriften zum Film 2*. Hg. v. Britta Hartmann. Marburg: Schüren, S. 89–107.
- Focillon, Henri (1934) *Vie des forms*. Paris: PUF.
- Kubler, George (1962) *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University Press.
- Lagny, Michèle (1992) *De l'histoire de cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: A. Colin.
- Vasari, Giorgio (2010) *Künstler der Renaissance. Lebensbeschreibungen der ausgezeichneten italienischen Baumeister, Maler und Bildhauer [ital. 1550]*. Hamburg: Nikol.