

Eike Wenzel: Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den sechziger Jahren

Stuttgart. Weimar: Metzler 2000, 456 S., ISBN 3-476-45226-3

In Eike Wenzels voluminöser Abhandlung geht es um die Analyse exemplarischer Geschichtsdarstellungen in den Filmen von Straub/Huillet, Kluge, Farocki, Godard u. a., die jeweils nach Dekaden getrennt (sechziger, siebziger, achtziger Jahre) auf ihre spezifischen diskursiven, medialen und ästhetischen Merkmale hin untersucht und dabei vor allem in ihrer Abgrenzung zum klassischen narrativen Film und dessen Geschichtsrepräsentationen positioniert werden. Um nun seine Untersuchungsbeispiele, die laut Wenzel das Kinopublikum in einem „dialogischen Prozeß der ‘Verhandlung’ von weltanschaulichen Sinnpositionen“ (S.4) engagieren, entsprechend nobilitieren zu können, stellt der Autor zwischen seine Analyseblöcke umfangreiche (meta)theoretische Diskurse, deren Ertrag für die jeweilige Filmuntersuchung jedoch nicht immer unmittelbar einleuchtet. Dabei folgt er in einem weiten Bogen, der von Literaturkonzepten Hamburgers und Bachtins seinen Ausgang nimmt, zunächst den Spuren eines sodann massiv inkriminierten „Realismus-Dispositivs“, das mit *dem* (?) Geschichtsdiskurs im konventionellen fiktionalen Film, wo nicht gleich mit *der* (?) Historiografie als solcher kurzgeschlossen wird. Angesichts der postulierten Dominanz des dergestalt ideologieverdächtigten Realismus/Historismus-Diskurses sieht Wenzel einerseits einen basalen „strukturellen Historismus des Films selbst“ (S.209) am Werke, andererseits im Korpus der von ihm analysierten Filme aber hierzu wiederum gegenläufige „Realisierung(en) eines alternativen historischen Diskurses im Film“ (S.210) eingelöst – leider nicht der einzige Widerspruch, mit dem dieser Text aufwartet. So wickelt Wenzel seine Argumentation zentral über den immanenten Determinismus der Apparatus-Theorien ab, nur um wenig später zu fordern, der Film müsse desungeachtet den qua Dispositiv hergestellten Effekt des „Historismus“ (ersatzweise: des „Realismus“) „mit den eigenen Mitteln des Films [...] zertrümmern“ (S.317). Stets wird also eine monolithisch-deterministische Figur *des* Kinos, *der* Historie, *des* Realismus beschworen – und als im verfeimten Mainstream-Film idealtypisch realisiert deklariert –, nur um dann dennoch die ästhetische Errettung hiervon in Gestalt der fraglichen Referenzfilme in Aussicht zu stellen.

Dabei bleibt jedoch lange Zeit unklar, worin denn nun konkret die Andersartigkeit der hier zu verhandelnden filmischen Geschichtsreflexionen bestehen soll, wie diese es denn nun bewerkstelligen, gegen die Mechanismen des Realismus-Dispositivs „den Übergang vom Film in seiner dispositiven Verfaßtheit (als institutionalisierte Bedeutungspraxis) zu Film als einem Ort [...] der sozio-kulturellen Erfahrungs- und Gedächtnisproduktion [zu vollziehen]“ (S.347). Denn der Autor begnügt sich zunächst mit normativen Forderungen wie der: „dass das filmische Produkt dem Zuschauer Gelegenheit geben müßte, anhand der Bilder & Töne seine Erfahrungen (mit der gesellschaftlichen Realität) zu organisieren“ (S.215)

und gegen das vorgeblich monologische Welt- und Geschichtsbild konventioneller Filmwerke eine „Politik der Wahrnehmung“ zu setzen habe, in der „der Zuschauer Geschichte als grundsätzlich unabschließbaren Prozeß innerhalb des Rahmens *seiner* gesellschaftlichen Realität gewärtigt“ (S.311). Hinter all diesen komplex formulierten Appellen verbirgt sich jedoch – wie dann endlich klar wird – letztlich nur das alte Avantgardeprogramm des selbstreflexiven Films, in dessen Traditionslinie besagte Autoreferenz von Wenzel kurzerhand zur „politische[n] Kategorie“ (S.211) hypostasiert wird. Gegen die zuvor als übermächtig definierten Auswirkungen des Realismus- Historismus-Dispositivs führt er also die – aus der frühen Moderne stammende und nach 1968 immer wieder neu aufgelegte – Forderung nach einer „im Produkt selbst angelegte[n] Reflexion über die Bedingungen des Filmmachens, der Filmproduktion und -rezeption, [...] die Einsicht in die unabdingbar gesellschaftliche Formbestimmtheit des Mediums“ (S.210) ins Felde, wie er sie dann vor allem in den Filmen Alexander Kluges erfüllt sieht.

Der exorbitante methodische Aufwand, den Eike Wenzel in seiner Untersuchung insgesamt betreibt, ist zwar bemerkenswert, wirkt aber zuweilen selbstzweckhaft bis ostentativ, sowie obendrein mit einer bedenklichen Neigung zur Subordination unter Theoriekonjunkturen verbunden. Wie bei einer der populären 'In/Out'-Listen werden hier zentrale wissenschaftliche Modelle abgearbeitet, wobei 'richtig' ('in') Diskursanalyse, Apparatus-Theorie, Intertextualität etc., 'falsch' ('out') hingegen Hermeneutik, Neoformalismus, Kritische Theorie etc. sind, die folglich einer oft holzschnittartigen und beflissen wirkenden Polemik (vgl. exemplarisch S.8ff.) unterzogen werden. Angesichts dieses normativen Methoden-Schismas kann man denn auch schon nach relativ kurzer Lektürezeit Wetten darüber abschließen, dass und wann jetzt wohl Benjamin, Foucault, Deleuze, Kristeva, Hayden White und die anderen Heroen der Postmoderne eingeführt und entsprechend geadelt werden, ohne dass der weitere Verlauf der Studie die Wahl dieser ReferenzautorInnen wirklich zwingend erscheinen ließe. Und so waltet hier z.T. ein höchst problematischer Eklektizismus, der nachgerade blind dafür bleibt, dass sich die somit kombinierten Modelle zum Teil wechselseitig ausschließen, da sie auf antipodischen Prämissen fußen.

Gemessen an dem hierdurch gesetzten (Selbst-)Anspruch ist der Output dieser exzessiven Methoden-Diskussion in Gestalt der angeführten Feier filmischer Selbstreferenz doch eher bescheiden. Denn all das hätte man mit Brechts geflügeltem Diktum „Nun glotzt nicht so romantisch!“ weitaus kürzer und unangestrongter artikulieren können, geht es hier doch letztlich um nichts anderes als um den x-ten Aufguss ebendieses Programms. Und im Duktus des (Neo-) Avantgardistischen kommen Wenzels Filmbeispiele und seine Vorlieben für bestimmte Wissenschaftskonzepte denn auch zur signifikanten Deckung: Auf beiden Ebenen geht es zuvorderst darum, den Zuschauern das (Hollywood-)Kino als sinnliches Erlebnis auszutreiben, indem man sie darüber belehrt, dass das Ganze doch nur eine Ideologie- und Wunscherfüllungsmaschinerie darstellt, die

zumal als Medium von Geschichtsdarstellung abzulehnen ist. Schließlich ist Geschichte etwas durch und durch Unsinnliches, an ihr muss vielmehr auch und gerade im Kino hart „gearbeitet“ werden. Natürlich spricht absolut nichts gegen das Kino der Kluges, Godards und Straub/Huillet, viel jedoch gegen ein Kino, dass nur noch – wie von Wenzel ersehnt – aus derartigen Filmen bestehen würde. Und so hätte man sich gewünscht, dass Wenzel das historische Scheitern der von ihm letztlich ja nur revitalisierten Programme wenigstens zur Kenntnis nimmt: Was ist denn aus den ästhetischen (und zugleich ja immer auch sozialutopischen) Avantgarden des 20. Jahrhunderts jemals anderes geworden als ein Minoritätenprogramm, das sich in reiner Selbstbezüglichkeit auf der Stelle dreht? Was ist denn mit dem dabei so gerne beschworenen Publikum gewesen, dessen ‘Befreiung’ von den ‘ideologischen Zurichtungen’ des Kino-Dispositivs qua ästhetischer Dialogizität und medialer Selbstreflexion immer wieder (so auch hier) als Ziel propagiert wurde? Es hat zu allen Zeiten schlicht und einfach ignoriert, was Intellektuelle ihm als ‘richtiges’ Bewusstsein, als ‘richtigen’ Umgang mit Geschichte, als ‘richtiges’ Kino vorzuschreiben versucht haben, und hat sich eben viel lieber *Birth of a Nation* oder *Braveheart* als *Die Patriotin* oder *Machorka-Muff* angesehen. Dass diese ‘Verweigerung’ aber womöglich etwas über die tatsächliche Bedürfnislage des Kinopublikums aussagen und dass dies zumindest als kritisches Korrektiv gegen das elitäre Sendungsbewusstsein der Avantgarden ernstgenommen werden könnte – all blendet diese Untersuchung aus, mutmaßlich weil hierin die Realitäten der ‘kleinen Ladenmädchen’ allemal weniger interessieren als jene ästhetischen Utopien, die wieder einmal zum Telos der Filmgeschichte erklärt werden. Neben solch snobistisch-abfälligem Umgang mit den ‘Niederungen’ des Mainstreams-Kinos und (natürlich) des Fernsehens provoziert Wenzels Studie insgesamt durch einen gewissen Hang zur politischen wie wissenschaftlichen Selbstgerechtigkeit. Entsprechend ist auch ihr Blick auf die Historiografie, die hier nolens volens auf das Schreckgespenst des Historismus reduziert wird, nicht frei von unangebrachter Überheblichkeit, ohne dass dabei – abgesehen vom inzwischen offenbar unvermeidlichen Hayden White – die elaborierten Selbstreflexionen der Fachvertreter, etwa die eines Reinhard Koselleck, auch nur ansatzweise berücksichtigt worden wären. Dass dies nicht stattfindet, verstärkt jedoch nur noch ein weiteres Mal den zwiespältigen Eindruck einer Argumentationsfigur, die ihre zentralen Urteile nicht erst entwickelt, sondern eben schon vorab gefällt hat.

Kay Kirchmann (Konstanz)

Hinweise

- Cowgill, Linda J.: Kurztildramaturgie. Frankfurt/M. 2000. 270 S., ISBN 3-86150-359-X.
- Fahle, Oliver: Jenseits des Bildes. Zur Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre. Mainz 2000. 250 S., ISBN 3-9806528-4.
- Felix, Jürgen (Hg.): Moderne Film Theorie. Eine Einführung. Mainz 2000. 250 S., ISBN 3-9806528-1-5.
- Forgacs, David Sarah Lutton Geoffrey Nowell-Smith (Ed.): Roberto Rossellini. Magician of the Real. London 2000. 272 S., ISBN 0-85170-795-5.
- Gelder, Ken (Ed.): The Horror Reader. London 2000. 432 S., 0-415-21356-8.
- Hjort, Mette (Ed.): Cinema and Nation. London 2000. 320 S., ISBN 0-415-20863-7.
- Koebner, Thomas (Hg.): Robert Altman. Mainz 2000. 280 S., ISBN 3-9806528-3-1.
- Leutrat, Jean-Louis: Last Year in Marienbad. London 2000. 96 S., ISBN 0-85170-821-8.
- McLoone, Martin: Irish Film. The Emergence of a Contemporary Cinema. London 2000. 264 S., ISBN 0-85170-793-9.
- Seeger, Linda: Vom Film zum Drehbuch. Frankfurt M. 2000. 250 S., ISBN 3-86150-357-3.
- Stiglegger, Marcus (Hg.): Splitter im Gewebe - Filmemacher zwischen Auteur und Mainstream. Mainz 2000. 300 S., ISBN 3-9806528-2-3.
- Vineyard, Jeremy: Crash-Kurs Filmauflösung. Frankfurt M. 2000. 132 S., ISBN 3-86150-358-1.
- Winston, Brian: Lies, Damn Lies and Documentaries. London 2000. 202 S., ISBN 0-85170-797-1.