

Monika Zurhake: Filmische Realitätsaneignung. Ein Beitrag zur Filmtheorie, mit Analysen von Filmen Viking Eggelings und Hans Richters.- Heidelberg: Winter 1982 (= Reihe Siegen 36), 451 S., br. DM 90,-; geb. DM 110,-

Der Titel dieses wahrhaft umfangreichen Beitrags zur Filmtheorie macht neugierig: Filmische Realitätsaneignung soll ausgerechnet an Beispielen abstrakter (absoluter) Filme von Eggeling und Richter diskutiert werden? Die Beantwortung der Frage, was in diesem Zusammenhang unter Realitätsaneignung zu verstehen ist, bleibt spannend bis zur letzten Seite. Die Einleitung in die Arbeit konstatiert Ende der siebziger Jahre die Krise des (kommerziellen) Kinos, aus der die Autorin die 'Erlösung' durch die Erneuerung des Films aus sich selbst erhofft; dazu soll "der potentielle Kinogänger (...) einsehen, daß er das Sehen (und damit eine der wichtigen Voraussetzungen zum Denken) verlernt hat, und er soll im Film eine Chance erkennen, das Sehen wieder zu lernen". Damit nimmt die Autorin die bekannte Forderung des Experimentalfilms auf, durch den narrativen (kommerziellen) Film und das Fernsehen verdorbene Sehgewohnheiten aufbrechen (S. 185) und neue Wahrnehmungsweisen ermöglichen zu wollen: der abstrakte Film als Vorbereitung einer aktiven außerfilmischen Realitätsaneignung? Nein, es geht um die Realität Film und zwar des Stummfilms, denn für die Autorin ist der Tonfilm noch nicht erfunden, Film ist ausschließlich ein Gegenstand des Sehens, weshalb er sich konsequent

aus seiner Verwandtschaft zur Malerei der Moderne herleitet, deren Programmatik sie als nächste ausführlich vorstellt. Statt einer kritischen Theorie der Avantgarde (etwa im Sinne Peter Bürgers) geht es ihr um 'allgemeine Realitätszusammenhänge' (die ständige Wiederholung macht diese Formel nicht plausibler). Diese werden durch die Maler um so mehr konkretisiert, je abstrakter sie verfahren, da die Kunstwerke zunehmend auf sich selbst als Eigenrealität rekurren: Realitätsaneignung als Selbstrealisierung des filmischen Kunstwerks, l'art pour l'art? Jedenfalls zieht die Autorin eine weit ausholende Linie vom Mittelalter zur Gegenwart, um die künstlerische Avantgarde als "Protest gegen die gesamte bürgerliche Gesellschaftsordnung (zu legitimieren), da sie (dem Künstler) die Freiheit zur künstlerischen Selbstentfaltung nahm" (S. 85), und damit auch die Eigenrealität des avantgardistischen Films zu betonen als Chance gegen den von der Traumfabrik kommerziell produzierten Wirklichkeitsersatz (um dessen 'Realität' sich die Autorin nicht weiter kümmert, s. auch S. 201).

Ein Kapitel für sich und in ausgezeichneter Weise gelungen sind die Analysen der 'Diagonal Symphonie' von Eggeling sowie 'Rhythmus 21' und 'Inflation' von Richter. Aber dann bekommt die Autorin doch Bauchschmerzen, wenn es wieder um 'filmische Realitätsaneignung' geht und der Realismus der Form (André Bazin hat vom 'Realismus der Struktur' gesprochen - fremdsprachige Texte als Referenzen haben jedoch Seltenheitswert) "die Gefahr eines Rückzugs aus der Gesellschaft" (S. 174) impliziert, weshalb Brechts Verfremdungsbegriff bemüht wird, auch wenn es um die dynamische Beziehung von Rechtecken und Dreiecken im Film geht (S. 185); schließlich nähert sich der Avantgarde-Film doch noch verantwortungsbewußt dem (neusachlichen) Realfilm; da Realitätsaneignung jedoch nach wie vor die medienspezifische Eigenrealität des Films meint, läßt die Autorin den ideologischen Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Realität der Neuen Sachlichkeit (s. Ernst Bloch, dann Helmut Lethen) außer acht (die Diskussion kapitalistischer Gesellschaftsverhältnisse wird nur dort geführt, wo sie für den Widerpart des abstrakten Films, den kommerziell-narrativen Film verantwortlich sind). Montageformen des Films, als deren Elemente sie die Einzelbilder (!) des Films ausmacht, sieht sie nicht in der Realerfahrung begründet (Benjamin: Schock-Wahrnehmung, Bloch/Lukács in der 'Realismusdebatte'), sondern allein in der Realität Film, zu deren visueller Neuschöpfung es in der Montage kommt - mit einer vom Regisseur (Richter) genau berechneten Wirkung auf den Zuschauer: auf welchen? (S. 245-7). -

Was also eignet sich der Film an, wenn er seine eigenen Bedingungen 'realisiert'? Um diese Frage wissenschaftlich zu beantworten, macht die Autorin einen Exkurs in die theoretischen Grundannahmen der modernen Semiotik. Aber: Ist es wirklich notwendig (für wen?), uns jedesmal wieder in die Ansätze von Peirce, Morris, Mead u.a. von Anfang an einzuführen, wenn es darum geht, die "Existenz eines kinematographischen Codes" (S. 418) zu beweisen? Was die Autorin am Ende 'nachweist', ist, daß die Wahrnehmung von Bewegung eine filmische Konstruktion aus der Beziehung zwischen einzelnen Kadres in der Abfolge ist. Aber ebenso, wie die Autorin gegenüber dem Tonfilm und seiner Forcierung des Imaginären der filmischen

