

Sammelrezension: Traditionen der Cinéphilie

Ines Bayer: Anthony Mann: Kino der Verwundung

Berlin: Bertz + Fischer 2019, 303 S. (Deep Focus; 30), ISBN 9783865053336, EUR 36,-

(Zugl. Dissertation an der Universität Mainz, 2017)

Roberto Curti: Sein Name ist Tonino Valerii: Regisseur von Italowestern, Giallo und mehr

Landshut: Reinhard Weber Fachverlag für Filmliteratur 2018, 224 S., ISBN 9783943127072, EUR 34,-

In einem schönen retrospektiven Text hat Thomas Elsaesser die institutionalisierte Medienwissenschaft einmal charakterisiert als „Totengräber der Cinéphilie“ (Elsaesser, Thomas: „Filmwissenschaft und Cinéphilie im Dialog. Von der Filmwissenschaft zu den Cultural Studies und zurück: Der Fall Großbritannien.“ In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaft* 2, 2007, S.85-106, hier S.88). Insbesondere die für die Cinéphilie zentrale Instanz eines Autor_innensubjekts ist der Medienwissenschaft zutiefst suspekt geworden. Als Person agiert dieses freilich nicht als autonomes, sondern als unreines und gespaltenes, fraktales und dezentriertes Subjekt: zugleich Teil und Medium einer agonalen diskursiven Formation, eines gordischen Knotens multipler Determinanten wie Technologie, Ökonomie, Geschichte, Kultur, Ideologie. Damit überdeterminiert, ist das Autor_innensubjekt immer auch konstituiert durch anonym, das heißt nicht anthropomorph sich reproduzierende Strukturen, die seine Subjektivität bedingen. Es ist zugleich Produkt und

Repräsentant_in als auch Gestalter_in und Organisator_in der makrostrukturellen Verhältnisse in seiner Umgebung, sowohl Effekt als auch Voraussetzung von Geschichte und Sprache. Obwohl das Autor_innensubjekt damit teils überdeterminiert ist, bleibt doch zu bedenken, dass kein Kunstwerk entstehen kann, ohne konkrete Individuen. Denn die Organisation und Gestaltung eines Kunstwerkes muss immer zurückgehen auf Instanzen, die organisieren und gestalten, die bewusst oder unbewusst, subjektive Entscheidungen treffen, die für jeden Produktionsprozess konstitutiv sind. Darüber hinaus ermöglicht die Konzeption eines Autor_innensubjekts auch, das mediale Artefakt durch Historisierung zu öffnen.

Mit Ines Bayers *Anthony Mann: Kino der Verwundung* und Roberto Curtis *Sein Name ist Tonino Valerii: Regisseur von Italowestern, Giallo und mehr* liegen nun zwei neue Monografien vor, die sich beide, wenn auch auf unterschiedliche Weise, in die Tradition der Cinéphilie einschreiben. Curti

bewegt sich in seinen Ausführungen zwischen essayistischer Filmpublizistik (hermeneutische Zuschreibungen) und *New Film History* (*Oral History*), ohne aber ein dezidiert wissenschaftliches Interesse zu verfolgen. Dennoch darf seine Monografie zweifellos auch Filmwissenschaftler_innen interessieren, die zu Fragen generischer Ästhetik arbeiten: Mit dem abruzzinischen Regisseur Tonino Valerii porträtiert Curti einen versierten, vielleicht gar den „am meisten unterschätzten“ (S.9) Handwerker italienischen Formelkinos, dessen Arbeiten durchaus einige filmhistorische Signifikanz besitzen. Curti erzählt am Beispiel von Valerii Karriere zugleich auch „den Aufstieg und Fall der italienischen Genrefilm-Filmindustrie aus dem Blickwinkel eines ihrer Protagonisten“ (S.7). Zwar zählt Valerii mit lediglich vierzehn Spielfilmen in einer über vierzigjährigen Laufbahn zu den weniger produktiven Filmemachern des populären italienischen Kinos, und nimmt er mit einer ungewöhnlichen Laufbahn, die konträr zu den meisten seiner Kollegen nicht über Berufspraxis, sondern eine formale Ausbildung am renommierten Romer Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC) beginnt, eher eine Sonderstellung ein, so können seine Filme einerseits doch Aufschluss geben über Geschichte und Ästhetik kinematografischer Formen seiner Zeit. Andererseits weisen Arbeiten wie die Spaghetti-Western *Per il gusto di uccidere* (1966), eine überaus zynische Kapitalismus-Paraphrase, *Il prezzo del potere* (1969), eine ebenso überambitionierte wie unterbudgetierte

Polit-Allegorie, *Il mio nome è Nessuno* (1973), freilich ein ironischer Dialog mit Valerii Lehrer Sergio Leone, der ungewöhnlich unterkühlte Giallo *Mio caro assassino* (1972) oder das postkoloniale Caper-Movie *Sahara Cross* (1977), auch inszenatorische Qualitäten wie ausgesprochen komplexe Bildkompositionen durch tiefenscharfe *mise-en-scène* und mobile Kameraoperationen auf. Diese können zum Diskurs der Frage von Film als Kunst – oder besser, weil präziser: Genrekino als Kunst – wichtige Anschauungen zur Verfügung stellen. Gleichwohl: „Was in Valerii Filmografie aber fehlt, ist exakt der eine *auteur*-Film, der die Kritiker ihre Augenbrauen anerkennend heben lässt und einen Regisseur über die Reihen seiner Genrekollegen stellt. [...] Er war ein pingeliger Profi, der zwar keinen solipsistischen Versuchen erlag, aber auch weit von der Nachlässigkeit vieler seiner Kollegen entfernt war“ (S.9).

Oft wird nicht darauf eingegangen, und selbst Curti entgeht es – Tonino Valerii Ödipus-Western *I giorni dell'ira* (1967) ist das Italo-Remake eines Hollywood-Prototyps: Anthony Manns *The Tin Star* (1957). Auch in Ines Bayers *Anthony Mann: Kino der Verwundung* wird diese Verbindung nicht explizit gemacht, womit bereits ein Kernmerkmal dieser Studie benannt ist: In Kontrast zu Curti arbeitet Bayer fast ausschließlich werkimmanent. Und wo Curtis Monografie der publizistischen Essayistik entstammt, handelt es sich bei Bayers Arbeit um eine zugelassene Dissertation in der Filmwissenschaft. Ihr wissenschaftlicher Anspruch liegt dann aber gänzlich in der Analyse von

Anthony Manns Autorschaft, mithin der Hypothese „vom persönlichen Stil und der Weltanschauung des Regisseurs“ (S.18), die sie folglich sowohl auf inszenatorischer wie auch thematischer Ebene der einzelnen Filme nachweisen will. Dabei besetzt Mann ähnlich wie seine Zeitgenossen André de Toth oder Joseph H. Lewis eine ästhetische, aber auch heuristische Scharnierposition: „Kein alter Meister mehr, aber auch noch kein *maverick*: Dieser Zwischenstatus beeinflusste Manns Karriere, seinen Stil, seinen Status im Studio-System, die Themen seiner Filme und deren Rezeption durch Publikum und Filmkritik; an ihm arbeitete Mann sich ab, in ihm suchte er seinen Platz, in ihm eroberte er sich Freiräume. [...] Mit den Alten teilte Mann die bedingungslose Wertschätzung des Handwerks, die auf Erfahrung und Regeln basierte Beherrschung des filmischen Apparats und die wohlüberlegte Organisation aller Ausdrucksmittel (mit besonderem Augenmerk auf dem Schauspiel und der *mise-en-scène*). Mit den Jungen verband ihn der Anspruch, sich mit dem Schaffen von Illusionen nicht zufriedenen zu geben, sondern über das Filmmachen zu einer Haltung zu gelangen und Aussagen zu treffen über die Realität“ (S.10). Bayer demonstriert diese Hybridität der Arbeiten von Anthony Mann mustergültig zunächst an seinen Film noirs, die insbesondere in *Raw Deal* (1948) und *Border Incident* (1949) eine radikale Ästhetik von Ohnmacht und Paranoia entwerfen, dann auch im hysterisch-brutalen Western-Quintychon der Filme mit James Stewart, das von *Winchester '73* (1950) über *Bend of*

the River (1953), *The Naked Spur* (1953) und *The Far Country* (1954) bis hin zu *The Man from Laramie* (1955) reicht. Zentraler Referenzpunkt ist durchgängig Manns physischer Stil, der ein „Primat des Visuellen“ (S.21ff.) einfordert und dabei speziell Bewegungsbilder des Somatischen kultiviert, die Film noir und Western gleichermaßen neu als ‚body genres‘ definieren: sowohl in der Zentrierung korporaler Akte auf der Leinwand, als auch in der Attacke der Zuschauer_innensubjekte davor. Nach einer Einführung in Manns Stil und gegen Ende der Analyse aller 39 Einzelfilme kulminiert Bayers Studie schließlich in einer höchst instruktiven Lektüre von Manns Gespenster-Western *Man of the West* (1958) als „Bilanz“ (S. 204) und „Kondensat“ (ebd.) der Mann’schen Ästhetik per se: von Bayer gelesen als Irrealisierung des Genres, das zwischen Gewaltexzess und Abstraktionsgestus in seine eigene Halluzinierung getrieben wird.

Wo Roberto Curtis *Sein Name ist Tonino Valerii* sich nicht an wissenschaftlichen Ansprüchen messen lassen muss, erstaunt Ines Bayers *Kino der Verwundung* indes durch ihre Verhaftung im vor-theoretischen Diskurs der französischen Cinéphilie der 1950er Jahre. Zwar sind die frühen Würdigungen Anthony Manns durch Jean-Luc Godard oder Jacques Rivette zweifellos unabdingbar, um zentrale Aspekte der Filme zu begreifen. Dass hingegen die ideologiekritische Kehre der *Cahiers du Cinéma* und gerade ihre intensive Auseinandersetzung mit dem klassischen Hollywood-Kino, vor allem aber auch der Diskurs um die postmoderne *nou-*

velle cinéphilie mit seiner Neu-Entdeckung von Regisseuren wie Jacques Tourneur, Allan Dwan und nicht zuletzt Anthony Mann selbst nicht in das Methoden- und Theorie-Design der Studie eingeflossen sind, lässt sich kaum erklären. So fällt sie hinter ein Reflexionsniveau zurück, das mit zentralen Schriften von ebenso cinéphilien wie theorieaffinen Autoren wie Serge Daney, Jean-Claude Biette oder Louis Skorecki bereits einmal erreicht worden ist, in seiner paradigmatischen Verzahnung von materialnaher Analyse einerseits und post-althusserianischer-/post-heideggerianischer Abstraktion andererseits; ein Erbe, das in jüngerer Zeit der nur zaghaft zitierte Jacques Rancière fortgeführt hat – und das explizit am Beispiel von Anthony Mann. Dennoch: Ines Bayers *Kino der Verwundung* bleibt ohne jeden Zweifel ein unerlässlicher Beitrag zur cinéphilien Reflexion des frühen nachklassischen US-Kinos für Genre- und

Autor_innenforschung gleichermaßen: „So lässt sich letzten Endes an Anthony Mann zweierlei nachvollziehen: wie das Classical Hollywood durch erzählerische und stilistische Konventionen, durch optimierte Produktionsmethoden, durch effizienten, flexiblen Personaleinsatz systematisch einen Standard etablierte, der selbst in den geringsten Produktionen wirksam wurde. Und wie dennoch das Außergewöhnliche im Konfektionierten, das Individuelle im Kollektiven jederzeit möglich war“ (S.16). Anders gesagt: Generische Ästhetiken entsprechen niemals einer statischen Position. Mit einer endlichen Anzahl von Regeln besitzen sie vielmehr eine unendliche Möglichkeit der Variation. Genreästhetik ist Differenz in der Wiederholung. Die Arbeiten von Anthony Mann legen davon einzigartig Zeugnis ab.

Ivo Ritzer (Bayreuth)