

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Winfried Pauleit, Christine Rüffert, Karl-Heinz Schmid, Alfred Tews, Bremer Symposium zum Film (Hg.): *Traveling Shots. Film als Kaleidoskop von Reiseerfahrungen*

Berlin: Bertz-Fischer 2007, 191 S., ISBN 978-3-86505-172-1, € 16,90

Bewegungsbild und Erzählmedium – mit einem solchen zweifachen Potenzial ausgestattet, halte der Film für die Zuschauer immer wieder neue Ein- und Ausblicke bereit, die er mit Geschichten in Verbindung bringe. Mit dieser These umreißt Winfried Pauleit, seit 2006 Leiter des Bremer Filmsymposiums, das Thema des Tagungsbandes, der *Traveling Shots* aus einer dreifachen Perspektive untersucht. Der Film als Sinnbild für das 20. Jahrhundert habe seit seiner Geburtsstunde in dem Streifen *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Brüder Lumière, 1895) vielfältige ästhetische Formen und Gattungen hervorgebracht, in denen Reisen als eine dem Menschen ureigene Tätigkeit audiovisualisiert werden. Auch der Kinobesucher selbst begeben sich auf die Reise, wenn er sich in dunklen Sälen einer Hör- und Schaulust hingibt, die voyeuristischen Charakter annehme. Und schließlich sei der Film nicht nur für einen exklusiven Ort konzipiert, sondern für den globalen Kinomarkt produziert. Dieser dreifache Blickwinkel reiche angesichts der Entwicklung des Mediums Kino im Laufe des vergangenen Jahrhunderts nicht aus, um den Wandel von der Heterotopie des Kinos zur digitalen Utopie anderer Medien wie Video, DVD oder Internet zu beschreiben, denn die Hoffnung auf die Einlösung der Freizügigkeit des Reisens und der auf die Schaffung einer anderen Gesellschaft sei durch den Zugang zu virtuellen Räumen eines ‚zweiten Lebens‘ bedroht.

Die 14 Beiträge des vorliegenden Bandes greifen in vier großen thematischen Blöcken das Spektrum der Reiseerfahrungen im 20. Jahrhundert auf. Tom Gunning untersucht in seinem Essay über die Beziehung zwischen Lokomotive und bewegtem Bild im frühen Kino, in welcher Weise Dinge und Landschaften für das Publikum eine Auswahl von Attraktionen darstellten, die in ihrer gerahmten Form noch an die Bildplatten der *Laterna magica* und an fotografische Ansichten erinnerten. Das Frühe Kino als Kino der Attraktionen offenbarte sich in seiner Entwicklungsphase (1896-1915) vornehmlich als Wanderkino. Erst als es sesshaft wurde, begann es Geschichten zu erzählen. Heide Schlüpmann geht in ihrem Beitrag *„Fahrende Leute. Zur Utopie des Frühen Kinos“* der Frage nach, welche Funktion umherziehende, unbehauste Leute in diesen frühen Filmen erfüllen. Ihre Behauptung, dass diese Protagonisten einen Unterstrom des sess-

haften bürgerlichen Lebens bildeten, knüpft an Siegfried Kracauers These von der Affinität des Kinos zum „Ausgeschlossenen“ an. Annette Deeken untersucht die Ästhetik der Reisefilme, indem sie den statischen Charakter der frühen Filme als ‚Reisebilder‘ bezeichnet. Ihre filmischen Verfahren bezweckten jedoch eine Dynamisierung, die durch Montage, Viragierung und Kolorierung erreicht werden sollte. Auch für Deeken erweist sich *Traveling* als wesentliches ästhetisches Element des Reisefilms.

Im zweiten thematischen Block geht es um Filmemacher auf Reisen. Irmgard Schenk, der langjährige Leiter des Bremer Filmsymposiums, wählt mit *Grass, a Nation's Battle for Life* (1925) einen Dokumentar- und Ethnofilm, den die Kameraleute und Filmemacher Cooper und Schoedsack aus dem Material zusammenschnitten, das sie während der Wanderung des Bakhtiari-Stammes im Iran aufgenommen hatten. Der unter großen Schwierigkeiten gedrehte Film ist insofern zum Gegenstand einer umstrittenen filmhistorischen Zuordnung geworden, weil die Filmemacher von der unglaublichen Leistung der Menschen so überwältigt waren, dass „die Crew [...] nur filmen konnte, was sie sah, und nicht, was sie sehen wollte.“ (S.69) Diese von Barbara Lüem geäußerte These bezieht sich auf die Vorprägung durch die frühen Reisefilme, die auf die eurozentrische Perspektive zurückzuführen sei. Visuelle Ethnografie, so Lüem in ihrem Beitrag „Ethnografische Filme als Medien im interkulturellen Kontext“, müsse sich den Vorwurf gefallen lassen, nicht objektiv zu sein und keine allgemeinen soziokulturellen Zusammenhänge darzustellen. Dass sie trotzdem möglich ist, verdeutlicht die Autorin am Beispiel von drei Filmen über den gleichen polynesischen Ringkampf aus der Sicht von unterschiedlichen Filmemachern. Winfried Pauleits Aufsatz „Zeitreisen als kinematografische Methode“ setzt sich – unter Verweis auf Texte von Roland Barthes und Walter Benjamin – mit zwei grundsätzlich verschiedenen Merkmalen eines Filmes auseinander. Einerseits stelle Film ein Archiv dar, das „die Objektwelt und ihre musealen Sammlungen, sowie [...] die Schrift und die sie bergenden Bibliotheken“ (S.93) zum Inhalt habe; andererseits liefen „spezifische Merkmale des Films – Zeit, Bewegung, Veränderung – [...] einer Bewahrung als Stilllegung der Zeit im Archiv gerade zuwider.“ (S.93) Die Vermischung der Zeitebenen bezeichnet Pauleit als spezifisch kinematografische Methode, die im Denkmodell der Zeitmaschine fassbar werde.

Der zentrale Themenblock „Road Movies“ widmet sich einem wesentlichen Filmtypus, der nach seiner Kreierung in den USA auch im Frankreich und Deutschland der 70er Jahre eine Reihe von bemerkenswerten Spielfilmen hervorbrachte. Drehli Robnik, Filmwissenschaftler an der Universität in Wien, richtet sein Augenmerk in der Analyse des amerikanischen ‚Road Movie‘ auf das gegenkulturell anvisierte juvenile Hipster-Kernpublikum. Es sei von Filmen angezogen worden, in denen sich der Übergang vom Massentourismus zum aufregenden Trip vollzogen habe. Seine an drei Filmen (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969, *Drei amerikanische LPs*, Wim Wenders, 1969 und *Two-Lane Blacktop*, Monte

Hellman, 1971) vollzogene Analyse der Erfolgsmotive verweist auf unterschiedliche Erfolgsursachen, während Jacques Aumont in seinem Beitrag „*Tailler la route – Abhauen*“ für die französischen Road Movies der 80er Jahre eindeutig „keine Geschichten mehr von gemeinschaftlichem Vagabundieren“ in solchen Filmen wie *Speed* (R: Jan de Bont, 1994) oder *Taxi* (R: Gérard Pirès, 1998) sehen kann. In Wim Wenders' Road Movies, wie z.B. *Alice in den Städten* (1974), *Im Lauf der Zeit* (1976) oder *Bis ans Ende der Welt* (1991) hingegen ist nach Ansicht von Sabine Nessel die Idee des Reisens als „eine Existenzweise des postmodernen globalisierten Subjekts“ (S.129) verwirklicht.

Der vierte Themenkomplex „Globalisierung“ wird in vier sehr unterschiedlichen Artikeln behandelt. Alastair Philips erzählt von den mehr oder minder erfolgreichen Karrieren französischer Schauspieler in Hollywood in den 30er und 40er Jahren. Juan Francisco Cerón, Filmwissenschaftler aus Murcia, setzt sich mit der Entstehungsgeschichte des ‚amputierten‘ Films *La Venganza* (R: Juan Antonio Bardem, 1958) auseinander. Der kommunistische Filmemacher musste sich der Zensur der Franco-Diktatur unterwerfen, die ihm auch eine Reihe weiterer Filmstreifen so entstellte, dass Bardem in den 60er Jahren nur noch wenig überzeugende Kunstwerke produzieren konnte.

Es gehört zu den erfreulichen Merkmalen des vorliegenden Bandes, dass auch afrikanische Filme unter dem Titel „Blinde Passagiere“ vorgestellt werden. Marie-Hélène Gutberlet, Filmwissenschaftlerin an der Goethe-Universität in Frankfurt und Spezialistin für afrikanische Filmkunst, bewertet den 1996 von Zeka Laplaine gedrehten *Le clandestin (Der blinde Passagier)* als einen symptomatischen Titel für das jüngste Kino weltweit. In diesem Film, der zwischen Europa, Afrika und Amerika spielt, „trifft die große Geschichte der Welteroberungen auf die kleinen Geschichten und zwischenmenschlichen Beziehungen, auf die Alte Welt, die der Besucher als eine geteilte erlebt: Er sieht den herrschaftlichen Reichtum einerseits und Slums in den Vorstädten andererseits.“ (S.64) Gutberlet gelingt es nicht nur, diesen neuen Typus von ‚Road Movie‘ in eine postkoloniale, globale Filmgeschichte einzuordnen. Sie vermittelt darüber hinaus einen tiefen Einblick in die multinationalen afrikanischen Filmproduktionen, die sich als eine Spiegelung postmoderner Ästhetik erweisen. Einblicke in das schwierige und dennoch lustvolle Geschäft des Filmesuchens für die Berlinale gibt die Filmemacherin und Journalistin Dorothee Wenner in dem abschließenden Beitrag des Bandes. Er passt insofern in die Konzeption der *Traveling Shots*, als die in der Ich-Form erzählende Autorin ihre Reisen nach Pusan (Südkorea), Indien und Nigeria als Konfrontation mit unbekanntem Kino und Filmwirklichkeiten bewertet. Beide Erfahrungen sollten nach Wenner in einer Weltkarte aufgezeichnet werden, auf der die Farbe Blau die kommerziellen Filmindustrien, Gelb die Regionen mit subventionierten Filmindustrien und Weiß die Regionen ohne eigene Filmindustrien symbolisiert.

Die übersichtlich gegliederte, ein breites Spektrum von Themen und

Theorieansätzen umfassende Publikation überzeugt durch ihre Kombination von filmdidaktischer Einführung (Willi Karow), filmtheoretischer Fundierung und methodisch anschaulichen Beiträgen. Er knüpft somit an die bewährte Konzeption des Bremer Filmsymposiums an und erweist sich als übersichtlich gestalteter und gut zu lesender Beitrag zur Geschichte der Road Movies und deren Umfeld.

Wolfgang Schlott (Bremen)