

Simone Vrckowski

Sammelrezension: Subversive Screens

2017

<https://doi.org/10.17192/ep2017.2.7045>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Vrckowski, Simone: Sammelrezension: Subversive Screens. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 34 (2017), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2017.2.7045>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Sammelrezension: Subversive Screens

Robert Stam, Richard Porton, Leo Goldsmith: Keywords in Subversive Film/Media Aesthetics

Hoboken: Wiley-Blackwell 2015, 328 S., ISBN 9781118288931, GBP 19,99

Julia Zutavern: Politik des Bewegungsfilms

Marburg: Schüren 2015 (Zürcher Filmstudien, Bd.34), 286 S., ISBN 9783894728342, EUR 29,90

(Zugl. Dissertation an der Universität Zürich, 2013)

Der historische Werkzeugkasten technischen Entwicklung der für
linker Medienpraxis wurde mit der Laien immer besser handhabbaren

Schmalfilm- und Videotechnik Mitte der 1970er Jahre um dokumentarische Filmformen erweitert, die von der schnell aufnehmbaren informativen Agitation über subtile Insider-Berichte bis hin zu komplizierten und auf emotionale Affekte zielende Experimentalproduktionen reichten. Diese Entwicklungen bringen Fragen danach mit sich, welche Funktionen Filme haben, die im Zusammenhang mit sozialen Bewegungen produziert werden, welche ästhetischen Strategien ihre Produzent_innen verfolgen und welche Wirkung sie auf ihr Publikum ausüben. Gibt es eine Medienästhetik der Subversion, eine Politik des Bewegungsfilms?

Die zwei vorliegenden Bücher nähern sich den Antworten auf diese Fragen aus unterschiedlichen Richtungen. Unter dem Titel *Keywords in Subversive Film/Media Aesthetics* fassen die drei US-amerikanischen Filmwissenschaftler Robert Stam, Richard Porton und Leo Goldsmith Vorträge und Artikel zum Thema in einem ‚long essay‘-Konzept zusammen, dessen beinahe assoziativ wirkende Unordnung in sieben übersichtliche Kapitel strukturiert wird. Die Autoren loten den Bereich der subversiven Ästhetik, zu deren Gegenständen nicht selten grausamste soziale Missstände gehören, mit spielerischem Forschungsinteresse aus und nehmen selbst eine sozialkritische, eher linksgerichtete Position ein. Auch kleinste Regungen politisierter künstlerischer Praxis werden aufgegriffen und mit Begriffen umschrieben, die die Neugier der Leser_innen herausfordern und anfachen (z.B. „trance-Brechtia-

nism“ [S.247]). Die Recherche dieser Begriffe außerhalb der kulturtheoretisch ausgerichteten *Keywords* liefert manchmal zwar kaum Ergebnisse, im jeweils vom Lexikon umschriebenen Komplex kommt ihnen jedoch profunde Gültigkeit zu. Die Umfänglichkeit des konzisen und mit seinen nur knapp 300 Seiten eher kurzen Handbuchs, das sich dem ‚Subversiven‘ aus der Perspektive einer medialen Kulturanthropologie nähert, ist bemerkenswert.

Julia Zutavern fragt in ihrer Dissertation *Politik des Bewegungsfilms* vor dem Hintergrund von Roger Odins semiopragmatischer Theorie (vgl. *De la fiction*. Paris: DeBoeck, 2000) danach, „welche Modi der Sinn- und Affektproduktion“ (S.13) die Bewegungsfilme des deutschen Sprachraums unter welchen ästhetischen, institutionellen, gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen auslösten und mit welchen Vorstellungen von Politik sie verbunden waren. Sie untersucht den Bewegungsfilm als „politischen Kommunikationsraum“ (S.79) und betrachtet sowohl die ästhetische Verfasstheit der deutschsprachigen Protestfilme von 1968 bis in die 1990er Jahre als auch ihre Funktion für Produzent_innen und Rezipient_innen, für die Bewegung sowie für Gesellschaft und „(Film-)Kultur“ (S.13).

Wie Stam, Porton und Goldsmith, die etablierte philosophische, kultur- und medienwissenschaftliche Konzepte mit seltener berührten Ideen verknüpfen und kombinieren, und ihr Buch als „theoretical toolkit for strategies germane to the analysis and even the practice of radical art“ (S.1) verstehen, legt auch Zutavern ein Augenmerk auf

die Verknüpfung von Produktionspraxis und Filmtheorie.

Die Autoren der *Keywords* stellen den Theorien kanonischer Figuren wie Platon, Aristoteles, Immanuel Kant und Georg Wilhelm Friedrich Hegel Autoren wie Bertolt Brecht, Fredric Jameson, Herbert Marcuse, Gilles Deleuze oder Jacques Rancière, um nur einige zu nennen, gegenüber (vgl. S.3). Dies geschieht jedoch nicht in verkürzten und isolierten Zusammenfassungen ihrer Ideen, sondern immer in Verknüpfung mit eigenen Überlegungen der Lexikon-Autoren und einer illustrierenden Denkpraxis, die filmische Beispiele politischer Subversion kurzweilig „as trampolines for our conceptualizations of emancipatory artistic possibilities“ (S.4) benutzt. Zutavern hingegen scheint an einem Instrumentarium gelegen zu sein, das in seiner Suche nach der *Politik des Bewegungsfilms* auf weitere Gruppen politischer Filme ausgedehnt werden könnte. So erarbeitet die Autorin ein „heuristisches Modell“ zur Untersuchung der Politik der neueren Bewegungsfilmpraxis „in ihrer semantischen Breite und historischen Variabilität“ (S.13) und verbindet die Analyse der Filme mit deren Paratexten, wie zum Beispiel Kritiken, Produktionsberichten und Interviews, um „Rückschlüsse auf die Modi ihrer Produktion und Rezeption“ (S.15) zu gewinnen. Die Autorin konzentriert sich im Weiteren auf die „Ästhetik der Politik und Politik der Ästhetik“, die Rancière in seinen philosophischen Überlegungen zum *Unvernehmen* (vgl. *Das Unvernehmen: Politik und Philosophie*. Frankfurt:

Suhrkamp, 2002) und anderen Texten dargelegt und umschrieben hat. Sie vollzieht in der Modellierung ihrer Untersuchungswerkzeuge eine ausführliche, jedoch weitgehend kritiklose Exegese der Rancière'schen Texte, deren Schlüssigkeit manchmal schwer zu durchschauen ist.

Ob Rancières ‚Unvernehmen‘ und sein Verständnis des Politischen in der Kunst für einen heuristischen Untersuchungsansatz der Politik des Bewegungsfilms brauchbar sind, bleibt fraglich, da Rancière von einem festgelegten oder relativ statischen Gesellschaftsbegriff auszugehen scheint. Dieser kalkuliert scheinbar nicht die Möglichkeit einer Revolution – also eines kompletten Umsturzes des vorherrschenden Gesellschaftssystems, der von den Protagonist_innen der sozialen Bewegungen seit 1968 durchaus angestrebt wurden, mit ein. Diese Überlegungen sollen Zutaverns Herangehensweise nicht obsolet machen, werfen jedoch die Frage auf, inwiefern die geisteswissenschaftliche Forschung Partei ergreift und Kommunikationsziele, die im Protest ‚von unten‘ angestrebt werden, von vornherein als unterlegen benennt, indem sie philosophische Begriffe wie ‚Politik‘, ‚Öffentlichkeit‘ oder ‚soziale Ordnung‘ unfreiwillig aus Herrschaftsperspektive denkt und sie nicht im Spiegel eines auf staatlicher Gewalt basierenden Systems reflektiert.

Neuere Werke mit sozialkritischem Anspruch greifen, so Zutavern, auf „die typischen ästhetischen-rhetorischen Strategien des Bewegungsfilms“ (S.262) zurück und richten sich „intertextu-

ell, ironisch reflexiv oder spielerisch gegen das herrschende System, gegen die behauptete Alternativlosigkeit der metapolitischen Konsenspolitik, scheinen dem Konsens aber nicht zu entkommen“ (ebd.). Aus dieser durchaus diskutablen Betrachtung und der Tatsache, dass die heutigen Produktionen keine so deutlichen öffentlichen Reaktionen zeigten wie in den 1970er und 80er Jahren schlussfolgert die Autorin, dass sich „Rancières These von der ‚politischen Ohnmacht des ultra-politischen Subjekts in der gegenwärtigen, jegliche Andersartigkeit neutralisierenden Konsensgesellschaft‘“ (S.263) zu bestätigen scheint. Eine andere mögliche Lesart dieses Phänomens wäre aber, dass nicht nur die „ritualisierten (filmischen) Ausdrucks- und Repräsentationsformen aktueller Bewegungen“ (ebd.) problematisiert und sichtbar gemacht werden müssen, wie es zum Beispiel dem Film *Eure Kinder werden so wie wir* (2007) aus Zutaverns Sicht erfolgreich gelingt, sondern dass vor allem eigene Rezeptionsweisen überdacht werden sollten, die zunehmend von der Entertainisierung in den Medien geprägt sind.

Sprachlich fällt an *Politik des Bewegungsfilms* auf, dass Rancières Argumente in der deutschen Übersetzung beziehungsweise Erläuterung Zutaverns einen defizitären Unterton besitzen. Warum kann eine soziale Bewegung, also eine Gruppe, die als ‚Subjekt‘ aktiv *politisch* handelt, nur von der *polizeilichen* ‚Öffentlichkeit‘ inkorporiert werden, wenn sie erfolgreich ist? „Der politische Status einer sozialen Bewegung kann polizeilich werden, sofern es der Bewegung gelingt, öffentliche Akzep-

tanz zu erlangen. Allerdings dürfte ein solcher Statuswechsel über kurz oder lang zur Auflösung der Bewegung führen“ (S.38). Dass dies aber nicht für „rechtsgerichtete, also konservative und faschistische Bewegungen“ gilt, da sie „per Definition polizeilich sind, weil sie für bestehende Ordnungen, die Wiederherstellung vergangener oder totalitäre, nationalistischer Ordnungen entstehen, was bedeutet, dass sie von Anfang an identifizierbar sind“ (ebd.), leuchtet dann wiederum logisch nicht ein, da sich doch auch linksgerichtete und nicht-faschistoide Bewegungen auf bestehende Ordnungen oder die Wiederherstellung totalitärer und nationalistischer Ordnungen berufen könnten.

Stam, Porton und Goldsmith scheinen Rancières latent anders zu lesen. Sie weisen darauf hin, dass das Wort *partage* im Französischen eine soziale Ausweglosigkeit vermittelt, indem es zwei offensichtlich gegensätzliche Bedeutungen nahelegt: das Teilhaben am und das Vernehmbarmachen des öffentlichen Gutes („the common“ [S.12]), aber auch seine Aufteilung und sogar seinen vollständigen Entzug. Indem Rancières die bestehende Verknüpfung der Ästhetik mit elitärem Denken umkehre, so die Autoren, betrachte er die hierarchischen Unterwerfungen, die den Körpern durch die ungerechte Verteilung des Sinnlichen auferlegt würden, als angehalten (vgl. ebd.). Dass Kunst als solche zwar keine Revolutionen produziert und auch nicht den globalen Kapitalismus umstürzt, sondern mit filmischen Mitteln das bestehende Bewusstsein grundlegend

zu ändern vermag und Wandel anregen kann, klingt jedoch wie bei Zutavern (vgl. S.18) auch in *Keywords* an (vgl. S.14).

Besonders interessant sind in diesem Zusammenhang die Erläuterungen zum von Barry Barclay geprägten *fourth cinema* und dem aufkeimenden Phänomen der „indigenous media“ (S.33), die laut Stam, Porton und Goldsmith gegenwärtige Technologien dazu nutzen, Geschichten, Werte und Perspektiven der indigenen Völker in den Fokus der Aufmerksamkeit zu rücken. Auch die Rolle der indigenen Schauspieler_innen im Hollywoodkino oder das Hollywood-Storytelling über die Geschichte indigener Völker werden in diesem Exkurs berücksichtigt. Bestimmte imaginierte Identitätsmerkmale wurden hier quasi mit umgekehrter Wirkung so umfassend zur internationalen Wahrheit verklärt, dass sie sogar das Selbstbild der einzelnen Stämme definieren konnten (vgl. S.37).

Als einziger Kritikpunkt der *Keywords in Subversive Film/Media Aesthetics* bleiben Satz, Umschlag und Cover, die wirklich alles andere als hochwertig sind und nach einer Neuauflage rufen. Zutaverns Studie ist hingegen ein attraktiv gesetztes Taschenbuch mit

farbigen Abbildungen und angenehm anzufassendem Schutzumschlag. *Politik des Bewegungsfilms* zeigt die Notwendigkeit der historischen und theoretischen Aufarbeitung eines Kinos ‚von unten‘, dessen Eigenproduktionen zu den wertvollsten verbleibenden Zeitdokumenten der sogenannten ‚bleibernen Zeit‘ gezählt werden können und regt darüber hinaus zu einer analogen Betrachtung der neueren internationalen Produktionen über die sogenannten bunten Revolutionen an. Stam, Porton und Goldsmith verdichten in den Schlussbemerkungen von *Keywords* die profunden Erkenntnisse ihrer Studien zu einem innovativen Forschungsansatz: „We would call, finally, for a multi-genre radicalism. The day is long gone when leftist theoreticians could posit a single correct model of cinema that would infallibly lead to revolution. The overall drift of this book, reflected in the wide diversity of terms and strategies explored has been to argue for a multi-generic, poly-perspectival approach which recognizes that radical art theory/practice needs to develop a constellation of artistic ‚moods‘ and genres to fit extremely diverse constituencies and situations“ (S.293).

Simone Vrckovski (Kiel)