

Hollywood, *nine eleven* und die Wissenschaft

Hollywood I

Hollywood ist ein amerikanisch-englisches Wort, aber auch ein deutsches, ein französisches, russisches, arabisches, ein Welt-Wort, das eine Welt-Angelegenheit bezeichnet.

Hollywood ist der Name eines Stadtteils bzw. einer früheren Vorstadt von Los Angeles. Als sich um etwa 1908 hier die wichtigsten Produzenten einer kurz zuvor entstandenen Kinoindustrie ansiedelten, wurde der Begriff bald zur Bezeichnung des gesamten US-amerikanischen Filmwesens, obwohl dieses gar nicht hier seinen Ursprung hatte (vielmehr in New York). In Erweiterung dieser Bedeutung steht *Hollywood* seither auch für gemeinsame Merkmale der Filme, die dort entstanden und entstehen. Sie sind Produkte des untrennbar mit Hollywood verbundenen „Studiosystems“ und repräsentieren eine Produktionsweise, eine Vertriebsstrategie und einen ästhetischen Standard, – kurz: die im Kapitalismus effektivste Art, industriell und kommerziell Filme für ein Massenpublikum zu machen.

Das Wort steht damit auch für die dominante Erscheinungsform des Mediums 'Film' überhaupt, seine allgemeine Ausformung als Massenkunst. Schließlich hat der Begriff auch eine politisch-historische Konnotation insofern, als in den ersten 60 Jahren der Geschichte des Films *Hollywood* alle Weltmärkte erobert hat und bis heute dominiert¹. Der Hollywoodfilm hat damit nicht nur weltweit professionelle Maßstäbe gesetzt, sondern auch eine bestimmte Kinoästhetik, ideologische Formierung und spezifische Werte und Menschenbilder weltweit verbreitet. In dieser globalen Sicht gibt es in der Ge-

¹ was auch – in neuerer Zeit – für das Fernsehen gilt.

schichte des Kinos neben *Hollywood* nur zeitlich begrenzte (z.B. sowjetische Schule) oder minoritäre (z. B. „Autorenfilm“) ästhetische Konzepte. Damit bezeichnet *Hollywood* die heute herrschende Erscheinungsform des Kinomediums und wird deswegen gelegentlich auch schlicht als Synonym für „Kino“ überhaupt gebraucht.

Und doch war das Filmmedium, nach seiner technischen Realisierung und Einführung als kulturelles Freizeitangebot, fünf bis sieben wichtige Jahre lang eine fast ausschließlich europäische Erscheinung. Es zeichnete sich in dieser Zeit allerdings bereits durch quasi-industrielle Produktions- und Verbreitungsformen aus, eine Tatsache, die bis dahin auf keine der bekannten, und sei es trivialen Künste zutraf. Bis etwa 1902 erreichten die französischen Filmfirmen *Lumière*, *Pathé* und *Gaumont* mit ihren Produkten schon praktisch alle Länder dieser Welt. Erst nach 1903 begannen die USA in einem langandauernden ökonomischen Konkurrenzkampf die Führungsrolle auch in diesem Industriezweig zu übernehmen. Gemeinsam mit der Stahlindustrie ist *Hollywood* die ökonomische Basis gewesen, von der die weltweite industrielle Vorherrschaft der USA ausging.

Dabei unterschieden sich die Ziele der französischen und anderer europäischer „Kino-Imperien“ jedoch nicht nur in ihren Dimensionen von dem, was an Nutzungsperspektiven in den USA von Anfang an für dieses Medium entwickelt wurde. Den europäischen „mittelständischen“ Unternehmen, die im Grunde aus Filialen einer Manufaktur bestanden, ging es im Wesentlichen um den Austausch von Informationen und die Verbreitung von Kenntnissen über fremde Länder und nicht um die Vorherrschaft in einem Industriezweig oder um die Verbreitung der eigenen Kultur – wenn man davon absieht, daß das Kino auch zur Legitimation der Kolonialherrschaft in den Mutterländern genutzt wurde, die zu der Zeit schon nicht mehr unumstritten war.

Historisch konnotiert der Begriff *Hollywood* also den Prozeß der aggressiven, durch ökonomischem Druck und rigorose Marktstrategien erfolgenden Ausbreitung des US-amerikanischen Films auf die ganze Welt und damit den Versuch, alle anderen nationalen konkurrierenden Kinoindustrien zu verdrängen.

Auf der außenpolitischen Ebene war *Hollywood* die vielleicht effektivste Waffe bei den internationalen Auseinandersetzungen um den Aufstieg der USA zur Welt- und Führungsmacht. Dies war in den Ländern, gegen deren eigene Ambitionen auf diesem Gebiet sie eingesetzt wurde, zumeist gar nicht bewußt. Denn auf den ersten Blick erscheint diese globale Erfolgsstory als die einfache Eroberung von Märkten durch die überragende Qualität der Produkte. Stets dienten die zuweilen aggressiven Strategien *Hollywoods* primär dem

Wachstum und der Ausbreitung der eigenen kinematographischen Produktion. Der „ideologische“ Effekt erscheint in dieser Sicht zunächst nur sekundär. Seine separate Betrachtung und Evaluation war und ist den Produzenten selbst (und in ihrem Gefolge vielen Filmgeschichtenschreibern) in der Regel nicht bewußt, weil selbstverständlich. Und doch ergibt auch die sozusagen geistig-imperialistische Seite das Bild einer konsistenten, wenn auch oft nur indirekt erschließbaren Strategie. Im Rahmen dieser Strategie ist das Hollywoodkino auch als ein konsequent genutztes Propagandainstrument zu bezeichnen.

Denn selbstverständlich verfolgten die Hollywood-Produzenten mit dem Erobern von Märkten immer auch das Ziel der Verbreitung des *American Way of Life* und haben sich in Krisenzeiten politisch stets auf die Position der jeweiligen Administrationen begeben – selbst dann, wenn dies gelegentlich mit ökonomischen Einbußen verbunden war. Wie sehr sich die jeweiligen Regierungen dieser Propagandafunktion bewußt waren, mag ein Beispiel zeigen: Zu Beginn der 30er Jahre, in der Depressionsphase nach der Wirtschaftskrise, entstand der *Gangsterfilm* sozusagen unkontrolliert als Ausdruck und Verarbeitungsangebot einer tiefen Verunsicherung in der Bevölkerung. Es war ein auf Antrieb erfolgreiches Genre entstanden, das auf eine als bedrückend empfundene Situation reagierte. Es dauerte nicht lange, bis die Produzenten unter Druck gesetzt wurden, dieses als zersetzend empfundene Bedürfnis nach Gangsterfilmen nicht mehr weiter so zu bedienen. Denn die beliebten Gangsterfiguren hatten die moralische Leigittmität der Staatsorgane in Frage gestellt, und zwar durch ihre Stilisierung zu Repräsentanten einer alternativen, wenn nicht besseren, so doch ehrlicheren Ordnungsmacht. Außerdem artikulierten diese Filme die Erschütterung bis dahin für ewig gehaltener Wertvorstellungen, wenn der Gangster als *self made man* mit Tugenden ausgestattet war, die eigentlich den Vertretern der öffentlichen Gewalt zukamen. Es entstand so etwas wie eine unkontrollierte Kommunikation im Kino, ein Austausch von Erfahrungen, Befürchtungen und Ahnungen, die die wirtschaftliche und gesellschaftliche Krise ausgelöst hatte. Interessant ist dabei, daß die Glorifizierung dieser Figur – so der Vorwurf, den man den Regisseuren damals machte – bei der Rezeption auch dann funktionierte, wenn die Studios ihr durch einen von der Zensur erzwungenen besonders erniedrigenden oder übertrieben harmonisierenden Schluß entgegenzuwirken versuchten. Da muß der Gangsterboß in der Gosse unter dem Kugelhagel der Polizei verrecken, oder als verlorener Sohn bekehrt werden, ehe er auf den Treppen einer Kirche stirbt, und doch trugen gerade solche Szenen nicht wenig zu seiner „Glorifizierung“ bei.

Vor allem in politischen Krisenzeiten wurde immer wieder deutlich, daß Hollywood nicht nur allgemein die Verbreitung US-amerikanischer Kultur und

einer mit ihr verbundenen speziellen Ideologie betrieb, sondern auch, wenn es nötig war, beim Vollzug aktuell politischer Entscheidungen als unterstützende Instanz zu fungieren bereit war. So kam etwa vor beiden Weltkriegen vor allem Hollywood die Aufgabe zu, eine isolationistisch eingestellte Öffentlichkeit auf den Eintritt der USA in den jeweils zunächst europäischen Konflikt einzustimmen.

Dieser Befund findet eine Erklärung in der Rolle, die das Kinomedium bei der Herausbildung eines US-amerikanischen Nationalbewußtseins gespielt hat. Das Kino war Reflex und wichtigstes Kommunikationsmedium für die Werte, in deren Namen diese Nation später den Anspruch formulierte, die bestimmende Weltmacht zu sein. *The Birth of a Nation*, der Titel des bekannten Films von David Wark Griffith (1914), spielt auf die Entstehung der US-amerikanischen Nation im Bürgerkrieg (1861-1865) an. Dieser endete zwar bekanntlich mit dem Sieg des Nordens, beseitigte aber keineswegs die ideologischen Differenzen zwischen dem Norden (Zentrum der Industrialisierung, demokratisch ausgerichtet) und dem mit ihm zwangsvereinigten Süden (Skavenhaltung, Landnahme, Pionierideal, agrarisch-patriarchalisch ausgerichtet). Griffith' Film ist, global betrachtet, ein Urkeim des Hollywood-Kinos. „Schließlich“, schreibt Gilles Deleuze, „hat das amerikanische Kino immer wieder und wieder den einen fundamentalen Film gedreht, und das war *The Birth of a Nation*, von dem Griffith nur die erste Version geliefert hatte“².

Im Ersten Weltkrieg begann dann der reale Aufstieg der USA zur Weltmacht. Von da an nahm eine in vielerlei Hinsicht expansive Entwicklung in zwei korrelierenden Tendenzen ihren Lauf: einerseits in einem nach außen gerichteten Drang zur Einflußerweiterung und -sicherung mittels einer imperialistischen Außenpolitik und andererseits der Propagierung eines Patriotismus besonderer Art, begleitet von der bis dahin größten Einwanderungsbewegung (21 Millionen zwischen 1860 und 1914).

In den filmgeschichtlichen Darstellungen wird immer wieder die wichtige Rolle des Kinos bei diesem Eingliederungsprozeß der Immigranten hervorgehoben. Die führenden Filmindustriellen (oft selber Einwanderer) „kontrollierten die Produktion von Filmen, die alle traditionellen amerikanischen Wertvorstellungen propagierten und dazu beitrugen, die Assimilation von Millionen neu Angekommenen zu erleichtern“³. Diese als ein Wesensmerkmal Hollywoods zu betrachtende Fähigkeit zur Assimilation bezog sich nicht nur auf die patriotische Erziehung immer neuer Publikumsgruppen zu US-

2 L'image-mouvement, Paris 1983, S. 205

3 John E. O'Connor und Martin A. Jackson: *American Film / American History*, New York 1991, S. XXV

amerikanischen Lebensformen und Wertvorstellungen, sondern auch auf die Integration einer großen Zahl von aus Europa kommenden Regisseuren oder Schauspielern in das Hollywood-Studiosystem (von Ernst Lubitsch über Fritz Lang, Marlene Dietrich, Pola Negri, Detlef Sierck [Douglas Sirk], Alfred Hitchcock bis hin zu Wolfgang Emmerich). Diese Integration war stets verbunden mit der bedingungslosen Unterwerfung unter das Studiosystem, was sich vor allem an den bekannten gescheiterten Versuchen ablesen läßt (Murnau, von Stroheim).

Hollywood war also eine der wichtigsten Exportbranchen in den entscheidenden Expansionsjahren zwischen 1905 und 1917. Der geschichtliche Hintergrund der Periode, in der das Hollywood-Kino entstand, ist geprägt vom Prozeß der Loslösung aus der kolonialen Abhängigkeit hin zum Selbstbewußtsein als Nation. Ein ganz spezifischer, sich in dieser Zeit etablierender US-amerikanischer Patriotismus hat sich von Anfang an weniger auf ein Territorium bezogen, sondern auf politisch-humane Ideale: Demokratie, persönliche Freiheit. Die USA haben nie eine feudale Gesellschaft erlebt, die Auseinandersetzung mit der älteren Gesellschaftsform fand im Rahmen und in der Form eines kolonialen Emanzipationskampfes statt – der allerdings auch Sklavenarbeit und die Ausrottung der Indianer umfaßte.

Nicht zufällig wurde in dieser Periode des Streben nach Vorherrschaft und globaler Einflußnahme also das Kino zu einer wichtigen, vielleicht der wichtigsten Vermittlungsinstanz für Nationalgefühl und Sendungsbewußtsein. Seine ökonomische Expansion war (bewußt oder nicht) zum Teil imperialistischer Politik geworden. Deren Strategien in bezug auf das Kinomedium hatten stets den Doppelcharakter der ökonomischen und zugleich kulturellen Einflußnahme: Marginalisierung der woanders produzierten Filme auf deren eigenen nationalen Märkten, Übernahme von Produktionsfirmen, Abwerbung von Regisseuren und Schauspielern und schließlich Formierung des Publikums mittels der Stereotypisierung von Handlungsmustern und Personentypen und der Vereinheitlichung des narrativen Stils. So repräsentiert Hollywood den bislang einzigen Versuch einer Globalisierung von Kultur, bei dem, wie Wim Wenders es einmal ausgedrückt hat, „unser Unterbewußtsein kolonisiert wird“.

„Meine Kindheit wäre anders verlaufen, wenn die Amerikaner diesen Misionsdrang nicht gehabt hätten“, erinnert sich Wim Wenders, und bringt ein Beispiel aus jüngster Zeit (2004): Auf die Frage, wann „das gut gemeinte Missionieren“ zum „unerwünschten Bedrängen“ wird, antwortet er:

Vor allem da, wo sich das Missionarische mit einem geschäftlichen Hintergrund verbindet. Lassen wir den Irak mal außen vor. Wir haben das ja auch auf harmloserem Terrain erlebt, in Sachen Kino z.B., wo Anfang der Neunziger Jahre versucht wurde, im Rahmen der GATT-Verhandlungen den Europäern die Subven-

tionen fürs eigene Kino zu untersagen und somit das europäische Kino im Handumdrehen abzuschaffen. Nur wenige sind sich darüber im Klaren, wie knapp wir dem entgangen sind. Wenn es nicht gelungen wäre, durch die Franzosen „kulturelle Ausnahmen“ zu etablieren, wäre Kino in Europa kaum mehr möglich gewesen.⁴

Praktisch alle europäischen Länder mit auch nur ansatzweise einer eigenen nationalen Filmindustrie haben solche An- und Übergriffe in der Geschichte des Kinos erleben müssen. In dem Begriffspaar, das Wenders verwendet, „Missionierung“ und „Bedrängen“, spiegelt sich ein US-offizielles Konzept eines „neuen“, guten Imperialismus wider, das am besten durch einen Buchtitel auf einen kurzen Begriff gebracht wird: *Sheriff wider Willen*⁵. Da man nun die einzige Weltmacht sei, müsse man, ob man dies wolle oder nicht, die Führungsposition in der Welt einnehmen. Dieser fast wie eine Entschuldigung klingende Ansatz steht seither im Hintergrund jeglicher aktueller Politik seit dem Ende des Kalten Kriegs, und wird zunehmend aggressiv ausgelegt, wie folgendes Zitat eines Politikers zeigt: „Inwieweit die USA ihre globale Vormachtstellung geltend machen können, hängt aber davon ab, wie ein weltweit engagiertes Amerika mit den komplexen Machtverhältnissen auf dem eurasischen Kontinent fertig wird – und ob es dort das Aufkommen einer dominierenden gegnerischen Macht verhindern kann⁶“ – dieser Satz drückt die eigentliche politisch-militärische Zielrichtung aus.

4 Wim Wenders: Stinksauer. Betroffen. Bereit zum Kampf. Interview in *Die Welt*, 25. September 2004, zit. nach WW: A Sense of Place. Texte und Interviews, Hrg. von Daniel Bickermann, Frankfurt am Main 2005, S. 237f.

5 Richard N. Haass: The reluctant sheriff, Hrg. vom Council of foreign relations, New York 1997. Der „Council..“ ist eine offiziöse politische Institution, ein so genannter *think tank*, der in der Regel die Politik der jeweiligen US-Administration zu vertreten hat. Praktisch erläutert wurde diese Politik dann von dem ehemaligen Sicherheitsberater von Präsident Carter und einflußreichen Vordenker Zbigniew Brzezinski in: Die einzige Weltmacht, deutsch Frankfurt am Main 2001.

6 Brzezinski, a.a.O. S. 15

Dank

Ich möchte allen denen danken, die diese Abschiedveranstaltung für mich konzipiert, organisiert und durchgeführt haben.⁷ Ich wohne ihr mit widersprüchlichen Gefühlen bei und nehme doch aktiv und passiv an ihr teil. Denn für mich bedeutet dieser Nachmittag und Abend das Ende von etwas und den Anfang von etwas ganz anderem, eine Zäsur, mit der ich mich noch nicht so recht abfinden kann. In einem jener geistreichen Kreuzworträtsel, die die Zeitschrift stern unter dem Titel „Keuzweise“ ihren Lesung als Übung zum ‚um die Ecke Denken‘ vorschlägt, wurde der gesuchte Begriff „Rentner“ so umschrieben: „Hat heilfroh das Lebensarbeitszeitliche gesegnet“. Ich kann dem nicht zustimmen. Den Begriff „das Zeitliche segnen“, der eine schönfärberisch-diskrete Umschreibung für den Tod ist, muß ich wohl akzeptieren, weil er eine unabweisbare Wahrheit ausspricht, denn das Rentnerdasein ist der unwiderufliche Anfang vom unwiderruflichen Ende. Aber der Charakterisierung „heilfroh“ vermag ich mich nicht anzuschließen.

Was da zu Ende geht, kann ich leicht nennen: Es ist die Zeit, in der ich versucht habe, mich nützlich zu machen. Das verlangt von nun an niemand mehr von mir, aber ich habe Schwierigkeiten, es als eine Befreiung zu empfinden. Das Ende ist also klar, aber was anfängt, kann ich mir kaum schon vorstellen. Ich möchte im Folgenden darüber ein wenig laut nachdenken. Dazu nehme ich mir in dieser Abschiedsvorlesung eine gewisse Narrenfreiheit heraus und bitte um Verständnis für diese persönlichen Reflexionen als eine Art Subtext zum Thema Hollywood, dargeboten in der Form einer Parallelmontage, wobei ich gleich betonen muß, daß die für diese Montageform des Hollywood-Kinos normalerweise typische „Rettung in letzter Minute“, also die Zusammenführung der beiden Handlungsstränge hier nicht stattfinden wird.

Es fällt mir, so merke ich, sehr schwer, mich von einem illusionären Selbstbild zu verabschieden. Dieses besteht (bis heute) darin, zu glauben, ich

⁷ Dieser Text beruht auf einem Vortrag, den ich anlässlich eines Symposiums zu meiner Verabschiedung aus dem aktiven Lehrbetrieb gehalten habe. Er wurde bearbeitet und einzelne Passagen, die frei und ohne Manuskript vorgetragen worden sind, wurden neu formuliert. Bei dieser „Abschiedsveranstaltung“ hielten Marburger und auswärtige Kollegen und Kolleginnen Vorträge. Studierende zeigten einen selbst gedrehten Film. Die hier angedeuteten Dankesworte wurden allerdings auf die notwendigste funktionsgerechte Dimension reduziert, unter anderem, weil die übrigen Beiträge hier nicht mit veröffentlicht werden. Diese eher persönlichen Passagen blieben auch deshalb stehen, weil sie den besonderen Charakter dieses Vortrags mit Bildern ausmachen: eine Abfolge zweier einander abwechselnder unterschiedlicher Diskurse, deren zweiter, hier beginnender, von einer Projektion von Bildern begleitet wurde, die kommentarlos hinter dem Rednerpult zu sehen waren. Dies soll hier rekonstruiert werden durch die durchgängige Einfügung von Bilderseiten.



Sana'a, Jemen 2007



Marburg, 2006

stünde noch immer am Anfang dessen, was ich noch zu tun, zu bieten hätte. Mein ganzes berufliches Leben lang war auf die Zukunft ausgerichtet, und ich konnte mit dem, was ich tat und leistete, nur zufrieden sein unter der Prämisse, daß das Wichtigste noch kommen würde, daß ich immer weiter Wechsel auf die Zukunft unterschreiben könne, und daß es mir gelingen würde, sie auch einzulösen. Nun ist dieses nach vorne offene Zeitkontingent plötzlich nicht mehr unendlich, der Vorgang der „Verrentung“ zwingt zum Perspektivwechsel: Ich bin nicht mehr das wert, was ich alles noch vorhabe, sondern nur noch das, was ich auch eingelöst habe. Sicher bleibt noch Zeit, daran zu arbeiten, daß das Letztere sich noch vermehre, aber das Gefühl, daß es eher gleichgültig geworden ist, ob es sich noch vermehrt, verwehrt es mir, den Traum vom aktiven Rentner, der jetzt alles das machen kann was er will, und nicht mehr nur was er muß, zu träumen. Ich empfinde die Verrentung, ehrlich gesagt, als den endgültigen Ausschluß von gesellschaftlich nützlicher Arbeit. Das ist nicht der befreiende Übergang von der Pflicht zur Kür, sondern das (vielleicht unangebrachte) Gefühl eines Sinnverlusts, das ich mir auch dadurch nicht versüßen kann, daß ich mir aufzähle, wie viele unangenehme, unnütz aufreibende Verpflichtungen jetzt wegfallen: Ich bin froh, kein Dienstleister mehr sein zu müssen, und zugleich traurig, keine Dienste mehr leisten zu dürfen.

Gezwungen, mir Gedanken machen zu müssen, was diese neue Lebensphase (ja, es ist die letzte!) mir bringen könnte, welche Vergnügungen, welche Abenteuer, fallen mir Vorstellungen ein, die ich sofort als klischeehaft einstufen muß: eine kontemplative, meditative Form des Lebens, ein neues Verhältnis zur Welt, zu meiner Umwelt, auch zum Alltäglichen. Mehr Distanz bei ungemindertem Erkenntnisdrang, ein fremder Blick und doch eine Hinwendung. Sollte das am Grund dieser Veränderung liegen: der Wechsel vom Mitwirken zum Hinschauen?

Ich versuche, da anzusetzen, weil mir diese Haltung nicht ganz fremd ist, ich habe mir angewöhnt, sie auf Reisen einzunehmen, bei denen es oft die Suche nach „Einsichten“ war, die mich dazu brachte, meinen Blick mit einem Photoapparat zu bewaffnen, was es mir auch ermöglicht, hier solche fixierten „Blicke“ zu präsentieren, ohne Ordnung, ohne anderen Zusammenhang als den einer sowohl neugierigen als auch sistierenden Annäherung. Es handelt sich fast ausschließlich um Blicke auf weit weg liegende Gegenden, und bei ihrer Fixierung habe ich bestimmte Dinge zu vermeiden versucht, die einer von mir als angemessen erachteten Haltung widersprachen. Mitgedachte, nie reflektierte Prämisse war, daß mein Blick individuell und subjektiv sein sollte, aber trotzdem abgeklärt, einfühlsam, offen für das Ungewohnte. Die Photos sollten diese Haltung dokumentieren, Zeugnisse werden eines unabgeschlos-



Dalat, Vietnam, 1999



Literaturtempel,
Wassermarionetten,
Hanoi 2002

senen, einen Augenblick festhaltenden Prozesses der fragenden Eindringlichkeit unter Wahrung des Ur-Erstaunens beim Anblick des Ungewohnten.

Dazu waren drei Dinge zu vermeiden:

- die touristische Perspektive,
- die exotistische Sicht
- die Reproduktion von bereits in den Gegenständen realisierten künstlichen oder künstlerischen Arrangements.

Als Tourist in einem fremden Land ist man (meist ohne es zu wissen) darauf programmiert, in der fremden Welt Wiedererkennungserlebnisse zu haben.⁸ In den Werbeprospekten, in Reiseführern, Bildbänden, und wohl auch in Filmen wurde uns ein Repertoire von Bildern vermittelt, die wir unwillkürlich in der Realität wiederzufinden suchen. Man kann aber nicht einfach sagen, daß damit ein vorgefaßtes und aus kommerziellen Gründen verfestigtes Erlebensmuster eines fremden Landes dessen eigentliches Bild verdeckt: Sind doch diese Postkarten- oder Hochglanzansichten immer auch Abbilder von Natur, von Menschen oder Gebäuden, die wirklich existieren und vielleicht sogar bis zu einem gewissen Grad Charakteristika des Landes repräsentieren. Aber sie begrenzen und lähmen von vorneherein unsere Neugierde, bringen unseren Wunsch, zu verstehen, zu einer vorzeitigen und scheinbaren Erfüllung, helfen uns zwar, Orientierungslosigkeit zu vermeiden, verhindern aber auch den Vorgang des Sich-Aussetzens, der die Vorbedingung ist für Annäherung. Die Probe auf Exempel können wir machen, wenn wir in einer Stadt wohnen, die auch „Sehenswürdigkeiten“ hat und wenn wir versuchen, uns in ihr als Touristen zu bewegen.

Der zweite nach meiner Meinung zu vermeidende Fehler ist die exotistische Sicht, die Verklärung des Fremden zur Idylle, bis hin zur Ästhetisierung der Armut als „einfaches Leben“, des Glücks in der Bedürfnislosigkeit. Man kann sie auch in Bildbänden sehr renommierter Photographen finden, und sie ist schwer zu vermeiden, weil sie sich wie ein Reflex von selber dem Blick einschreibt, wenn man „Menschen“ abbilden will. Da diese Sicht eine lange Tradition hat, die mit der Geschichte der Photographie und des Films eng verbunden ist, ist sie längst zum Element jenes professionellen Blicks geworden, der anfangs von den „Pionieren“ auf neu entdeckte Habitate gerichtet wurde und als Formierung der Perspektive des mit Aufzeichnungsgeräten bewaffneten touristischen Auges weiterlebt. Der Exotismus hatte eine gesellschaftliche

8 Dazu gehören auch solche Dinge wie die Einheitlichkeit internationaler Hotels, und unterstützend wirken natürlich Maßnahmen, die vom jeweiligen Land ergriffen werden, um die touristische „Erschließung“ zu erleichtern (was in der Regel heißt, zu verkürzen, um so schnell wie möglich eine reine Genießerhaltung zu ermöglichen).



Provinz Lao Cai,
Vietnam, 1999



Dorf bei Harrar,
Äthiopien, 1981

Funktion im 18. und 19. Jahrhundert, diente zunächst der Kompensation von Zivilisationsmüdigkeit bei den europäischen Intellektuellen und wurde dann zum zentralen Ideologem des Anspruchs auf koloniale Herrschaft.

Mit der Neigung zur Reproduktion von bereits in den Gegenständen angelegten künstlerischen Arrangements meine ich eine gewisse „Architekturisierung“ des Blicks auf die Realität. Sie findet sich zunächst in Bauten, die gewisse Blickrichtungen und Aufnahmepositionen vorzuschreiben scheinen.⁹ Dieser in gewissem Maß schon selbstreflexive Blick sucht, findet und erfasst vorgegebene Arrangements, die zwar alltags- und realitätsfern sind, aber doch als „set“ sowohl Teil der Umwelt der Einheimischen sind, als auch ein zeichenhaftes Signal an den Besucher aussenden und dabei insinuieren, sie repräsentierten so etwas wie eine Essenz eines herausgehobenen magischen Ortes.

Eine jüngst erfolgte Entwicklung in der Photo- und Videotechnik scheint gemacht, diese Ausführungen zu illustrieren. Seitdem man nicht mehr durch einen Sucher blickt beim Photographieren oder Videofilmen, sondern ein „Display“ zur Verfügung hat, blickt das Auge nicht mehr direkt, durch ein Sucherokular auf die Objekte, sondern sieht im kleinen Bildschirm bereits eine fertige Aufnahme. Die Technik präsentiert die Realität bereits in der Form der Ansichtskarte, bringt die mediale Realisierung vors Auge, hat sich von dessen Blick emanzipiert. Die gemeinsame Perspektive aus einer und derselben optischen Achse ist aufgegeben.¹⁰

Man kann mit solchen Bildern, die somit bereits bei ihrem Entstehen den späteren Zuschauer im technischen Auge haben, also nicht mehr ein Individuum, sondern ein medial zugerichtetes Publikum, auch distanziert umgehen, sie einer reproduktiven Interpretation unterziehen, weil sie – oder ihre besondere, zumeist als „künstlerisch“ geltende, photographische Realisation –in unserer kollektiven Datenbank als Ansichtskartenmotiv oder als angebliche „Tiefenansicht“, als der berühmte „Blick hinter die Oberfläche“ bereits da sind.

Diese Tabus habe ich auf meinen Reisen immer zu vermeiden versucht, ob es mir gelungen ist, kann ich nicht in jedem Fall sagen. Ich habe demgegenüber eine andere Haltung einzunehmen versucht (die Formulierung „alterna-

⁹ In Angkor Wat wird man vom örtlichen Guide beim Besuch des Bayon auf die Position an einer bestimmten Stelle des Tempels hingewiesen, von der aus man drei der berühmten in Stein gehauenen Gesichter auf einmal, räumlich in der Tiefe abgestuft, erfassen kann. Wer der Anregung folgt, reproduziert ein Photo, das in allen Bildbänden seit Entdeckung des berühmten Tempelkomplexes zu finden ist.

¹⁰ Vgl. meinen Aufsatz: Achsensprung. Zu einigen Veränderungen des bewaffneten Blicks, in: *Augenblick*, Nr. 39, Marburg 2007, S. 37-53.



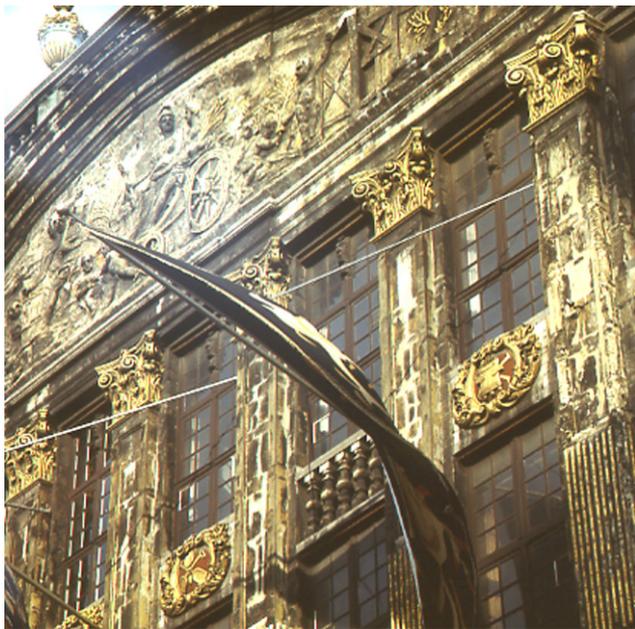
Hanoi, 1979



Pagode Ngoc Son,
Hanoi, 1989

tiv“ verbietet sich wegen der Banalisierung, die sie in der Diskussion um den Tourismus erfahren hat), und es fällt immer noch schwer, ihre Beschreibung von Klischees freizuhalten. Natürlich suchte ich den „subjektiven“ Blick (anders als die anderen!) und entwickelte, wenn ich es reflektiert ausdrücken soll, eine spezielle Entdeckerfreude, die sich vor allem an zufälligen, vorgefundenen Arrangements von Realitätsfragmenten entzündete, an vom Genius des Zufalls geschaffenen Kollagen, die ich dann nur noch zu reproduzieren brauchte. Um auch dabei sich schnell einstellenden Klischees zu entgehen, redete ich mir ein, daß bewußt angeeignete Kenntnisse über das Land, seine Geschichte und Kultur, erworben durch Studium und persönliche Begegnungen, mir tiefere Einsichten in die Arrangements, die die Realität anbot, ermöglichen würden.

Ich hatte also eine Vision von einem Leben der meditativen Anschauung entwickelt, die sehr vage war, sich aber als Rechtfertigung und praktikierbare Grundlage einer postberuflichen Existenz anbot: ein Flaneurs-Dasein in einem Alltagsverständnis des Wortes.



Brüssel, 1986



Angkor, Kambodscha
2002

Hollywood II

Ich verlasse die politisch-historische Ebene (vorübergehend) und versuche, das Phänomen Hollywood ästhetisch zu fassen. Der beschriebene gigantische Globalisierungsprozeß *avant la lettre* könnte nämlich nicht bis heute so erfolgreich sein, würde sich in ihm nicht auch eine massenwirksame Ästhetik manifestieren. Und vielleicht ist deren Attraktivität sogar darin begründet, daß sie für ein weltweites Massenpublikum dem Medium gemäßer erscheint als künstlerische auf Originalität und Singularität ausgerichtete Gegenkonzepte. Ich meine das in dem Sinn, daß Hollywood als das „echte“, weil populäre Kino empfunden wird, und etwa der auf bürgerlichen Vorstellungen beruhende sogenannte „Autorenfilm“ eher als ein „elitäres“ Kino. Um dies zu erläutern, ist ein Blick auf die traditionelle Filmgeschichtsschreibung sinnvoll.

In der Kritik aus der Autorenfilm-Perspektive begegnet meist eine dichotomische Vorstellung, in der der Begriff „Hollywood“ wiederum eine spezielle Sinnzuweisung erfährt. Was in der Literaturwissenschaft als „hohe“ einerseits und als „triviale“ Kunst andererseits bezeichnet wurde, taucht, auf das Kinomedium übertragen, in dem Begriffspaar „Autorenfilm“ (oder „Kunstfilm“¹¹) und „Hollywoodfilm“ wieder auf. Jean R. Debrix schreibt:

Wir sehen gern ein, daß im Kino der Autor viel weniger frei ist als in der Malerei, in der Musik und vor allem in der Literatur, da er mit enormen technischen, finanziellen und kommerziellen Komplexitäten fertig werden muß. Aber die großen Cineasten entziehen sich diesen Schwierigkeiten oder ziehen sogar ihren Nutzen daraus. Wenn Chaplin *Limelight* dreht, Jean Renoir *La Carrosse d'or*, Orson Welles *Citizen Kane*, Bergman *Das Anlitz* oder Wajda *Asche und Diamant*, kann man da wirklich sagen, sie seien weniger frei als Molière, Dostojewski, Wagner oder Picasso?¹²

Solche Vorstellungen beherrschen die filmhistorische Diskussion direkt oder indirekt in einem erstaunlichen Ausmaß. Sie sind für viele Filmgeschichten das einzige oder wichtigste Koordinatensystem der entwicklungsgeschichtlichen Periodisierung. So schreiben Ulrich Gregor und Enno Patalas im Vorwort zu ihrer nach dem Krieg lange Zeit einzigen deutschen systematischen Filmgeschichte: „... nur mit der Geschichte des Films als Kunst befaßt sich

11 neuerdings, als kommerzielle Kategorie, „art house-Film“

12 Jean R. Debrix: *Les fondements de l'art cinématographique, I: Art et Réalité au cinéma*, Paris 1960, S. 12 (Fußn.). Der Vergleich soll hier eine relativ naive Übertragung des bürgerlichen Künstlerbegriffs auf den Film belegen, aber er hinkt: Ein Buch kann man ohne Verleger schreiben, ein Bild ohne Galeristen malen, einen Film drehen aber nicht, ohne künstlerische und technische Dienstleistungen in Anspruch zu nehmen, ohne die Mitwirkung einer Industrie, das heißt, nicht ohne viel Geld.

dieses Buch, mit den geglückten und nicht geglückten Versuchen, Filmkunst zu realisieren, mit den Pionierleistungen, die zur Etablierung neuer Stilformen beitrugen¹³. Filmkunst kann demnach nur *gegen* den vorherrschenden Mainstream entstehen. Läßt man sich auf diese neue Diskussion um Trivialität und Kunst ein, so ist im filmgeschichtlichen oder filmästhetischen Zusammenhang der eine Begriff („Autorenfilm“) wesentlich faßbarer als sein theoretisches Gegenstück, der „Hollywoodfilm“. Der Autorenfilm als reine Wertungskategorie bezieht sich auf eine anerkannte Hochkultur, deren ausschließlich und ausschließlich positive Bewertung über die ganze Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts hinweg fast zu einer überhistorischen Konstante geworden ist. „Autorenfilm“ ist somit ein im Grunde traditionelles Konzept, während dem Begriff „Hollywood“ eine gewisse Signifikanz zunächst nur aus der Negation erwächst: Klischeehaftigkeit, Massenkunst, industrielle Produktion, Marktorientiertheit. Alle diese Schlagworte sind von ungleicher Konsistenz und können kaum als gleichwertige Alternativkriterien zu ihrem Gegenentwurf fungieren. Sie artikulieren im Grunde antikapitalistische Ressentiments und die Angst vor dem anonymen Markt, wie sie für das 19. Jahrhundert typisch sind. Man kann im Hinblick auf ihre Verwendung in der filmwissenschaftlichen Diskussion ein Jahrhundert später darin eine Taktik sehen, sich dem Verständnis neuer Entwicklungen durch ihre Verteufelung zu entziehen. Gerade für die Einpassung des Hollywoodfilms in dieses Koordinatensystem hat die Filmwissenschaft viele und raffinierte Verfahren entwickelt.

Die einfachsten von ihnen bestehen darin, daß das Konzept des Autorenfilms auf die großen Hollywood-Regisseure übertragen wird, was auf dieser Folie unmittelbar überzeugend erscheint. Aber auch die ausgeprägtesten Persönlichkeiten unter den Hollywood-Regisseuren konnten und können ihre individuelle Kreativität nur im Rahmen des Studiosystems entfalten. Wird diese Voraussetzung ignoriert, bleibt die Basis ihrer künstlerischen Existenz ausgeblendet oder ist nur in Anekdoten über Konflikte mit den Produzenten präsent. Andere Versuche, vor allem in der amerikanischen filmhistorischen und filmwissenschaftlichen Literatur, drehen den Spieß einfach um. Sie verlagern das Wertkriterium für die künstlerische Vollkommenheit auf die sich in den Einspielergebnissen manifestierende Popularität eines Films oder Regisseurs. Sie erklären den Markt zur obersten auch ästhetischen Instanz und mythisieren den Erfolg beim Publikum zum Synonym für das Gelingen künstlerischer Kommunikation, an der – das liegt in der Logik des Ansatzes – neben dem Regis-

13 Ulrich Gregor und Enno Patalas: Geschichte des Films, Bd. 1, S. 7. Die beiden Autoren leugnen zwar nicht, daß sie sich eigentlich auch mit „außerkünstlerischen Phänomenen“ beschäftigen müßten, drücken aber deutlich genug aus, daß dies nicht zu ihren Erkenntnisinteressen gehört.

seur auch der Producer und die Werbeabteilung der Studios ihren adäquaten Anteil haben.

Wenn man dem gegenüber den Versuch macht, eine in Hollywood entwickelte „industrielle Ästhetik“ losgelöst von solchen Gegenüberstellungen zu betrachten, dann könnte sich diese vielleicht sogar als die dem Kinomedium eigentlich adäquate herausstellen, der gegenüber ihr Gegenstück (der Autorenfilm) als überkommene, aus einer Tradition des 19. Jahrhunderts stammende Vorstellung erscheint. Inwiefern dies in so verkürzter Formulierung richtig ist, bleibt fraglich: Zu viele Regisseure, auch in Hollywood, bekennen sich zu einer mit romantischen Zügen durchsetzten Künstlerschaft oder kokettieren mit ihr, und dies hat durchaus auch filmgeschichtliche Traditionslinien generiert. Ungeachtet dessen bleibt die Qualifizierung des ästhetischen Wesens mit Namen Hollywood noch immer ungeklärt. Und die Fragen, die sich eine einschlägige Medienwissenschaft zu stellen hat, sind: Wie ist der künstlerische Entstehungsprozeß im Studiosystem zu beschreiben und wo oder wer sind seine kreativen Wirkkräfte und deren Agenten? Wer oder was übt in Hollywood die Funktion des Autors aus, wo und wie entsteht im technisch-industriellen Produktionsprozeß die künstlerische Identität, die für eine ästhetische Struktur und Erscheinungsform sorgt?

In den 1980er Jahren unternommene Versuche, das Hollywood-Kino seines bei Intellektuellen traditionell schlechten Rufs zu entledigen¹⁴, waren alle durch den Rekurs auf den Begriff des Genres geprägt. Zur Brechung der Dominanz des *Auteurismus* schien das Genre einen Ansatzpunkt zu bieten, eine andere als die bürgerlich-traditionelle Instanz der Kreativität zu beschreiben. Die vor allem in Frankreich erarbeitete Theorie des Autorenkinos wurde (vor allem in Artikeln der *Cahiers du cinéma*) sogar zum Ansatzpunkt, sich mit ihren Kriterien auch Hollywoods anzunehmen. „Sie ermutigte den Versuch einer Annäherung an Hollywood-Filme, die deren institutionellen Status, ihre institutionalisierten Konventionen und das Publikum, für die sie gemacht waren, ignorierte oder ableugnete.“¹⁵ Der neue Bezugspunkt bedurfte allerdings einer Erweiterung und Neufundierung, denn seine traditionelle, in der wissenschaftlichen Diskussion vertraute Definition war eher banal: „Einfach gesagt, sind Genrefilme diejenigen kommerziellen Spielfilme, die, vermittelt der Repetition und Variation, vertraute Geschichten in vertrauten Situationen erzählen. (...) Sie waren von besonderer Bedeutung bei der Etablierung eines Kinos

14 G. Novell-Smith: Popular Culture, in: New Formations 2, 1987, T. Bennett: Popular Culture and hegemonie in Postwar-Britain, Milton Keynes, 1981 u.a. Vgl. zu dieser Passage auch meinen Aufsatz „Das Genre als auteur“ in diesem Heft.

15 Steve Neale: Genre and Hollywood, London und New York 2000, S. 11.

im populären Sinn als eine kulturelle und ökonomische Institution, vor allem in den Vereinigten Staaten.“¹⁶

Sollte also der Genre-Begriff eine Rolle bei dem Versuch spielen, das Hollywood-Kino wissenschaftlich zu nobilitieren, mußte er zu einem „wichtige(n) und produktive(n) Denkwerkzeug“¹⁷ gemacht werden. Dabei kam ziemlich schnell seine mehrdimensionale Konsistenz ins Blickfeld. Ohne eine seit den 1980er Jahren geführte Diskussion hier ausbreiten zu müssen, kann man sagen, daß das Genre ein kulturbezogenes, die einzelnen Werke, die ihm zugeordnet werden, transzendierendes Konzept darstellt, das nicht von einem Autor entworfen wird und sich in der Kooperation oder Wechselwirkung von Produzent und Publikum herausbildet. Auch dann, wenn etwa die Erkenntnis nahelegt, ein Regisseur/Autor oder ein einzelner Film hätten ein Genre sozusagen „ins Leben gerufen“ (wie man es etwa beim Gangsterfilm konstruieren könnte), so interessiert diese kreative Instanz hier eben nicht als „auteur“, sondern als erste (Person) oder erster Film, in dem das Genre sich manifestiert.

Die Genre-Diskussion, die hier als ein Ansatz vorgestellt wurde, spielt bei einer neuen Einschätzung des Hollywood-Stils jenseits von Abwertung aus Positionen der bürgerlichen Kunstauffassung heraus und jenseits der populärwissenschaftlichen Gleichsetzung von Qualität mit dem Publikumserfolg eine wichtige Rolle. Man hatte verstanden, daß neben dem bekannten Spiel der Zuordnung („ist das ein Western oder nicht“) oder den Beschreibungsversuchen einzelner Genres, denen ganze Buchreihen gewidmet sind¹⁸, die Frage von besonderer Bedeutung ist: „Was ist ein Genrefilm“. Man untersuchte die Binnenstruktur einzelner, im Studiosystem entstandener und den Genrekonventionen verpflichteter Filme und entdeckte eine narrative Struktur, die seit Henri Bazins berühmter Äußerung aus dem Jahre 1957 als „klassisch“ gilt.¹⁹ David Bordwell, Janet Staiger und Christin Thompson beschreiben sie, dabei im wesentlichen dem Selbstbild der Studios folgend, als ein Set von Regeln, die „den Anstand, die Proportionen, die formale Ausgewogenheit, den Respekt der Tradition, die Mimesis, eine nicht subjektiv ausgerichtete Handwerkskunst (self-effacing craftsmanship), und eine nüchterne Ausrichtung an der Reaktion der

16 Keith Grant: Introduction zu: Film Genre Reader, Austin 1986, S. IX.

17 Neale, a.a.O., S. 9

18 Etwa Georg Seeßlens „Grundlagen des populären Films“ oder die Reclam-Reihe „Filmgenres“, um nur deutschsprachige Beispiele zu nennen.

19 „Das amerikanische Kino ist eine klassische Kunst, aber warum bewundern wir an ihm nicht das, was am meisten bewundernswert ist: d.h. nicht nur das Talent dieses oder jenes Filmmachers, sondern den Genius des Systems.“ Bazin: La politique des auteurs, 1957, zit. nach Peter Graham: The new Wave, New York 1968, S. 20

Rezipienten“ betreffen, einen Kanon, den „Kritiker in jedem Medium als ‚klassisch‘ bezeichnen.“²⁰

In vielen dieser Versuche, die im Anschluß an diesen und ähnliche Neuinterpretationen der Studioästhetik Hollywoods entstanden sind, hat sich das alte Künstlerbild doch wieder durchgesetzt, dann nämlich, wenn der Bezugspunkt wieder das große individuelle Genie ist²¹, eine reale Versuchung, seit die Werbefachleute der Studios bemerkt haben, daß man damit europäische Zuschauer und Kritiker ansprechen kann. Adäquat wäre aber eine neue Sicht auf Hollywood erst, wenn sie von der Erkenntnis ausginge, daß es sich hier um eine Klassik ohne Klassiker handelt, und daß das „Genie“ nicht eine Künstlerpersönlichkeit ist, sondern der „Genius des Systems“²².

20 David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*. New York 1985, S. 3f.

21 Ein aktuelles Beispiel ist die Stilisierung von Stanley Kubrik zum klassischen *auteur* anlässlich seines letzten Films *Eyes Wide Shut* und seines Todes 1999.

22 Den Ausdruck von Bazin macht Thomas Schatz zum Titel eines der wichtigsten Bücher zum Genre in Hollywood: *The Genius of the system. Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, London 1989.



Hanoi, 1989



Noi Bai, Vietnam,
2006

Der Traum

Die Regeln der Filmmontage, wie sie für den Hollywood-Spielfilm entwickelt wurden und sich weltweit als dominierendes Erzählkonzept etabliert haben, würden, auf die Form dieses Vortrags angewendet, die Erwartung einer Konvergenz der beiden zunächst unabhängig scheinenden Diskurse wecken. Es kann aber sein, daß ich in diesem Fall nicht diejenige Form zum Vorbild genommen habe, die in einer Verfolgungsjagd besteht und mit der „Rettung in letzter Minute“ endet, sondern jene andere, weniger häufige, in der die Parallelisierung von Bildern und Szenen soziale Unterschiede aufzeigen will, Entgegensetzungen also vornimmt, die nicht mit der Aussicht auf eine Lösung oder Versöhnung verbunden sein müssen. Und gewiß sind es bei mir nicht die Pole „arm und reich“, die solcherart evoziert werden sollen, auch nicht: „falsch und richtig“, sondern vielleicht: „etwas Selbstverständliches und seine Infragestellung“.

Man kann als Medienwissenschaftler auf den Begriff „Flaneur“ nicht rekurrieren, ohne ihn auf die speziellen Inhalte hin zu präzisieren, die er in Walter Benjamins Buch über Baudelaire²³ erhalten hat. Der Rekurs auf diesen Text kann hier allerdings nur eklektisch sein.

Benjamin geht auf eine im 19. Jahrhundert sehr beliebte Literaturgattung ein, die er „panoramatisch“ nennt, in Anspielung auf jene Vorläufer des Kinos, die Panoramen, die es in jeder großen Stadt damals gab. Diese versuchten, in einer spektakulären Form einen umfassenden, freskohaften gemalten Gegenstand, zumeist ein Landschaftspanorama oder eine narrative Szene in der Totalen (wie z.B. eine Schlacht) zu präsentieren, wobei der technische Aufwand (ein 360 Grad-Rundbild mit Elementen der „Lebendigkeit“, produziert durch mechanisch bewegte Silhouetten oder Figuren) darüber hinwegtäuschen sollte, daß es sich um eine höchst unvollständige, eklektische Darstellung oder Reproduktion handelte.

Dasselbe gilt für eine damals beliebte Form literarischer Texte, die skizzenhaft, anekdotisch und harmlos waren. Sie hießen „Physiologien“ und erschienen zumeist gruppiert als Sammlungen von kurzen Texten. Benjamin sieht sie im Zusammenhang mit dem soeben entstehenden Zeitungs-Feuilleton „im Salongewand eines Schrifttums, das von Hause aus für den Straßenverschleiß bestimmt war“²⁴, das, im Ganzen gesehen, eine Art belletristischer Kollektiv-

23 Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, Kap. I, 2: Der Flaneur (geschrieben ca. 1938), in: Walter Benjamin Gesammelte Schriften, Band I, 2, Frankfurt am Main 1974, S. 509-690.

24 Ebd. S, 537



Provinz Ha Bac, Vietnam, 1981



Malta 2006

arbeit darstellte.

Diese literarischen Skizzen seien nun, so Benjamin, dem ähnlich, was der Flaneur, „der auf dem Asphalt botanisieren geht“²⁵, mit seinem Blick erfasst, aber in der Regel nicht aufschreibt. Wenn es solche Flaneurs heute noch gäbe, wären sie vielleicht mit einer digitalen Photo- oder Videokamera unterwegs. Daß die Flaneurs des 19. Jahrhunderts keinen Notizblock dabei hatten, würde sie auch deshalb von ihren modernen Nachfahren unterscheiden, weil der Schreibstift niemals jene mechanische Reproduktion erlaubte, von der sie vielleicht schon damals geträumt haben: das geschwinde Erfassen, ohne die Notwendigkeit und Versuchung der mentalen Verarbeitung, das Erschließen des Inneren durch das Erfassen, die mechanische Abbildung des Äußeren, das berühmte „Ertappen des Lebens auf frischer Tat“, wie es Filmpioniere der 1910er Jahre (Feuillade, Vertov) gefordert hatten. Damals wie heute dürfte sich der Flaneur als einen Menschenkenner sehen, dessen distanzierter Blick die umgebende Realität zwar kadriert, aber nicht aufzeichnet, bzw. dessen Aufzeichnungen die Flüchtigkeit der Amateurvideographie aufweisen und weder einen Anspruch auf Nachprüfbarkeit erheben noch diese erlauben.

In dieser prinzipiellen Folgenlosigkeit, in diesem Verbot der klassischen Interpretation, Texterschließung besteht die Besonderheit der panoramatischen Literatur, ihre Autoren sind keine Künstler, sondern vom Künstlertum träumende Individuen. Benjamin sieht sie als verkappte Detektive²⁶, die zwar voraussetzen, daß jeder Mensch ein Täter ist, deren Thema jedoch der Großstadt-Dschungel ist, das Milieu also und seine Faszination. Nicht der einzelne Täter oder die Aufklärung einer einzelnen Tat interessiert den Flaneur, sondern die Bewegungsfigur des Auftauchens und Verschwindens in der Masse, welche er selbst, sei es als Täter oder als Verfolger, immer wieder exekutiert.

Für die Reflexion meiner eigenen potentiellen Flaneurs-Existenz interessiert mich am Ansatz von Benjamin, daß er eine eklektische, spontane Form der Welt-Aneignung beschreibt, die nicht auf gedankliche Überprüfung aus ist, sondern vielmehr die Form des privaten Müßiggangs annimmt²⁷. Müßig geht er [der Flaneur] nicht als Asozialer, sondern „als Persönlichkeit; so protestiert er gegen die Arbeitsteilung, die die Leute zu Spezialisten macht“²⁸.

25 Ebd. S. 528

26 Ebd. S. 543f.

27 „Im Flaneur, so könnte man sagen, kehrt der Müßiggänger wieder, wie ihn sich Sokrates als Gesprächspartner auf dem athenischen Markt aufpas. Nur gibt es keinen Sokrates mehr und so bleibt er unangesprochen. Und auch die Sklavenarbeit hat aufgehört, die ihm seinen Müßiggang garantiert“. Walter Benjamin: Zentralpark, in: Gesammelte Schriften Band I,2, S. 685.

28 Benjamin: Der Flaneur, a.a.O. S. 556



Austin, Texas 1993



Tam Da, Vietnam
2003

Im Lichte dieser Beobachtungen merke ich, daß meine kleine private Vision von einer beschaulichen kontemplativen Existenz inzwischen etwas antiquiertes hat. Nicht nur gibt es kaum mehr jene Passagen, die im 19. Jahrhundert entstanden sind und die Benjamin als Voraussetzung der Flaneurs-Existenz sah, weil sie in spezifischer Form eine Verknüpfung von Straße und Innenraum waren – unsere heutigen Passagen sind entweder restaurierte Touristen-Attraktionen oder konsumfördernde Warenstraßen mit Anhäufungen von Konsumangeboten. Ein distanzierendes Schlendern ist in ihnen nicht intendiert, eher die spontan zugreifende Bereicherung mit Luxusgütern das Ziel. Flaniert wird heute im Kaufhaus, jener „Verfallsform“²⁹ der Passage oder in der Fußgängerzone, und der Flaneur ist zum Kunden geworden, zum Detektiv auf der Suche nach der billigsten Ware. Er wird nur noch ganz selten seinen Auftritt als „König Kunde“ haben. Und es ist fraglich, ob die in solcher Umgebung möglichen und vorgegebenen Abenteuer aus Rabattangeboten und Kombinationskäufen noch eine beschauliche Haltung erlauben.

Damals verschwand der Flaneur in der Menge und seine Situation war, so Benjamin, mit der der Ware zu vergleichen. Diese Besonderheit war ihm nicht bewußt. Sie wirkt aber darum nicht weniger auf ihn. „Sie durchdringt ihn beseligend wie ein Rauschgift, das ihn für viele Demütigungen entschädigen kann. Der Rausch, dem sich der Flanierende überläßt, ist der der vom Strom der Kunden umbrauten Ware.“³⁰

Solche Räusche sind heute lächerlich geworden. Das anonyme und zugleich auf die eigene Subjektivität bedachte Sich-Preisgeben, Untertauchen, und das Sich-wieder-Herausheben, zu einer Ein-Personen-Elite zugehörig Fühlen – sind alle diese Anwendungen nur noch nostalgische Reminiszenzen? Ist die Schaulust nur noch als Kauflust ein geachteter Genuß?

Je mehr die restringierte Seinsweise dem Menschen als von der Produktionsordnung über ihn verhängte zum Bewußtsein kommt, „desto mehr durchdringt ihn der Frosthauch der Warenwirtschaft“³¹. Es liegt für mich nahe, daraus zu verallgemeinern, daß es in unserer Zeit faktisch unmöglich geworden ist, einen Lebensgenuß in der Gesellschaft zu finden. Es gelingt allenfalls durch Selbsthypnose. Und die Alternative, einen Genuß an der Gesellschaft zu finden, die dem Flaneur offenstand, will und kann heute kaum noch, oder nur unter großen Skrupeln, gelingen.

29 Ebd. S. 557

30 Ebd. S. 558

31 Ebd. S. 561



El Paso, USA, 1993



New York, WTC,
1993

Hollywood III

Es ist bekannt, daß gleich nach dem 11. September 2001 Beamte der US-Regierung und Agenten der Geheimdienste in die Studios nach Hollywood strömten, um alte und neue Drehbücher nach Hinweisen darauf durchzusehen, welche Anregungen für die Szenarios neuer Anschläge richtige Terroristen sich dort vielleicht holen könnten. Gleichzeitig zog Hollywood mehrere fertige oder in Arbeit befindliche Katastrophenfilme zurück – zu sehr ähnelten ihre Plots dem, was nun plötzlich Wirklichkeit geworden war. Es war etwas geschehen, was noch viel schlimmer war als der Tod der knapp 3000 Opfer in New York und Washington. Eine Bedrohung von unerhörter Dimension hatte zugeschlagen, so anonym und global, daß man sie (wenn man nicht George W. Bush heißt) ernsthaft wohl kaum auf das Wirken einer Person, etwa auf Bin Laden zurückführen kann. Ich bringe eine inzwischen in vielen Veröffentlichungen detailliert belegte Auffassung auf den Punkt, wenn ich es so ausdrücke: Der Haß, der in der Welt ist seit dem Aufstieg der USA zur absoluten Großmacht, hatte am 11. September 2001 strategisch gehandelt, die Verzweiflung hatte sich eine Logistik zugelegt. Wie gut dieser neue Gegner seinen Feind kennt, das beweisen sowohl die Ziele als auch der Ablauf der Anschläge. Dazu nur zwei Denkansätze:

Keine außerwestliche Kultur kennt Türme vom Typ „Wolkenkratzer“, also in die Höhe gebaute, für den fußgängerischen Zugang nicht mehr geeignete Wohn- und Arbeitszellen. Der Turm von Babylon, wenn es ihn denn je gab, hatte, als Allegorie, die abschreckende Funktion eines Symbols oder Mahnmals einer allgemeinen Verwirrung, der außer Kontrolle geratenen menschlichen Hybris. Bauten wie etwa das WTC, das nicht zufällig so hieß, sind, laut Manfred Schneider, architektonische Zeichen, die es als Verschmelzung von Turm und Nutzarchitektur erst in der Neuzeit gibt, als Besonderheit der jüdisch-christlichen Kultur.³² Das Erhabene ist jetzt das Hohe, die Überwältigung der Sinne, oder, nach Kant, die Überforderung des Erkenntnisvermögens.³³ An den Wolkenkratzern ist die Sicherheit, die *firmitas* der Konstruk-

32 Die Antike kannte auch keine Werteorientierung in vertikaler Richtung: Bei uns übliche Kriterien wie etwa „hoch-niedrig“ für die Klassifizierung von Kunst oder „oben-unten“ für die soziale Schichteneinteilung waren unbekannt. Diese Kriterien dienen nicht zur Benennung oder Codierung von Niveaudifferenzen. In den folgenden Sätzen referiere ich Aussagen aus: Manfred Schneider: Das Pathos der Türme, in: *Transkriptionen*, Newsletter des kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs „Medien und kulturelle Kommunikation“, Nr. 2, Köln, Juli 2003, S. 10ff.

33 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, in: Werke hrsg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 8, S. 357. Der Begriff des Erhabenen impliziert das optisch Ungeheure, ist daher das Gegenteil des Sublimen, das „sich in der Ebene ereignet“ (Schneider, S. 11).

tion³⁴ nicht mehr sichtbar, wie es bei den antiken Tempeln, aber auch bei den Schlössern, Burgen und Kathedralen noch der Fall war. Bei den kapitalistischen Turmbauten erhält unser Auge keine überzeugende Nachricht mehr von ihrer Stabilität – wir müssen an sie glauben. Es ist übrigens ein Irrtum, zu meinen, Wolkenkratzer würden aus ökonomischen Gründen so hoch gebaut: Es gibt kaum eine größere Fehlinvestition als diese Art von Bauten, ab einer gewissen Höhe sind die Stockwerke nicht mehr dazu geeignet, einen Gewinn aus der Investition zu ziehen, weil sie einen überaus großen Teil ihres Volumens „zur schieren Sicherung ihrer Großartigkeit“ verbrauchen. „Wolkenkratzer sind also vor allem kulturelle, technische, ökonomische Pathoszeichen“, und auch die Türme des WTC waren „Beispiele für die ins Optische übertragene Selbstüberzeugung des westlichen Liberalismus“³⁵. Sie anzugreifen und zu zerstören ist also ein zutiefst symbolischer Akt, ganz anders als der Anschlag auf das Pentagon, der dem direkten militärischen Gegner galt.

Aber nicht nur der Gegenstand der terroristischen Zerstörung, sondern auch ihr Ablauf muß in einem kulturellen Zusammenhang gesehen werden. Wie bereits einleitend erwähnt, hatte der Anschlag auf das WTC, untersucht man seinen Ablauf, seine *story*, auffallende Ähnlichkeit mit Filmplots, wie sie in Hollywood seit spätestens den 30er Jahren mit immer größerer technischer Perfektion realisiert werden, und zwar im Genre des Katastrophenfilms. Filmhistoriker haben sogar konkrete Filme benannt, aus denen die Terroristen eine direkte Handlungsanleitung entnehmen konnten. Das Genre des Katastrophenfilms hat ebenfalls keine Entsprechung in irgendeiner anderen nationalen Kinematographie (abgesehen von Remakes und Nachahmungen³⁶) und ist somit nicht Teil der authentischen Phantasie anderer Kulturen. In den USA hatte Hollywood im *science fiction*-Genre und im Katastrophenfilm das Unvorstellbare schon lange in den kollektiven Bilderspeicher eingespeist. Und „in gewisser Weise“, schreibt Slavoj Zizek, erhielt und erlebte Amerika am 11. September 2001 „etwas, worüber es schon seit langem phantasierte“³⁷. Ein weltweiter Konflikt explodierte in Manhattan, und zwar in Hollywood-Manier. Wim Wenders schreibt in seinem Tagebuchnotizen aus dem Herbst 2001, „daß man sich des Gedankens nicht erwehren kann, / daß wer auch immer das heute

34 *firmitas* ist ein Ausdruck von Vitruvius Pollio Vgl. Vitruv: Zehn Bücher über Architektur (ersch. ca. 25 v. Chr.), Hrsg. und übersetzt von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1976, S. 44.

35 Schneider, a.a.O. S. 11f.

36 Japan ist, aus hier zu weit führenden Gründen, ein Ausnahmefall.

37 Slavoj Zizek: *Welcome in the Desert of the Real. Five Essays on 11 Sept. and Related Dates*, London, New York 2002, S. 16

geplant hat, / oft ins Kino gegangen sein muß, / das ist bitter.“³⁸ Damit meine ich, daß der 11. September eine pseudo-kathartische Wirkung insofern hatte, als gewissermaßen die Hollywood-sche *Rettung in letzter Minute*, das erfolgreiche Eingreifen des beherzten Helden ausblieb. Er konnte von der Bevölkerung nicht anders denn als Filmriß erlebt werden. Das war für viele die eigentliche gefühlte Katastrophe. Präsident Bush hat versucht, in die Genrekonvention dieser Figur zu schlüpfen, und so konnte seine Reaktion³⁹ einem begrenzten, von Genrekonventionen durchsetzten politischen Bewußtsein als konsequent erscheinen.

Bush versprach, um es auf dieser Ebene auszudrücken, sich und den Amerikanern ein Sequel, da ein Remake ja wohl nicht möglich war. Seine Strategie läßt sich in den Worten eines Sheriffs in einem Western ausdrücken: „Wir werden ihn kriegen“, und so hat er es auch gesagt. Der Showdown sei nur verschoben, und die Überzeugung, daß er kommen und siegreich sein wird, nährt sich sowohl beim Präsidenten als auch bei seinen Anhängern aus dem fiktional-strukturellen Zusammenhang der Genreästhetik. Seitdem müssen seiner irrsinnigen Inszenierung ein paar Länder und ein paar Völker als Statisten dienen – mit erheblichen menschlichen, sozialen und geopolitischen Kollateralschäden, die in ihren zerstörerischen Dimensionen die „Urkatastrophe“ des 11. September weit hinter sich ließen und lassen.

Und so ist sein folgenreiches Scheitern auch ein Versagen des Denkens in Hollywood-Genrekategorien, denn diesmal waren die Bilder „eindeutig zu weit gegangen. Die echten Katastrophenbilder hatten die gefälschten übertroffen / und weit hinter sich gelassen.“⁴⁰ Hollywood'sche Plotkonstruktionen sind keine „Metaphern“ mehr oder ein Jargon zur Verschleierung einer interessengerichteten Großmachtspolitik, sondern bilden eine Einheit, für deren

38 Back in the US of A. In: Wim Wenders: A Sense of Place, Texte und Interviews, hrg. von Daniel Brinkmann, Verlag der Autoren, Frankfurt 2005, S. 217. Dort heißt es auch:

„Kriegsbilder.

Horrorbilder.

Bloß: Hat man sie vielleicht alle schon gesehen?!

Das Komplott einer ‚bösen Macht‘

gegen Tausende unschuldiger Menschen:

James Bond handelt davon.

Und hundert andere, ähnliche Filme.

Der Präsident hing schon hinten aus dem Jumbojet raus...

Wolkenkratzer kippten um,

riesige Explosionen erschütterten die Welt.

Atombomben hingen über Städten, über Fußballstadien...“ (S. 216)

39 Bush schien zunächst völlig überfordert und tauchte ab. Erst als er feststellte, daß das Ereignis für seine lange gehegten Absichten ein Glücksfall war, verhielt er sich „genregemäß“.

40 Wenders, S. 227

Glaubwürdigkeit Zehntausende von Filmen seit hundert Jahren die Grundlage geschaffen haben.

Ich will nicht behaupten, daß Hollywood'sche Handlungsmuster die gesamte Politik der gegenwärtigen oder vergangener Administrationen bestimmen. Besser – und immer noch nicht differenziert genug – wäre es, zu sagen, daß ihre vordergründige Befolgung ideal dazu geeignet ist, andere, weniger präsentable politische Ziele zu maskieren. Wir wissen, daß der Einfall in Afghanistan, der Überfall auf den Irak nicht durch den 11. September ausgelöst worden sind. Vielmehr haben die Terrorakte nur „Attacken“ erleichtert, ermöglicht, zur Akzeptanz verholfen, die längst vorgeplant und vorbereitet waren.⁴¹ Sie passierten außerdem in einem Moment, in dem jetzt auch öffentlich über ein Recht der USA, überall auf der Welt militärisch einzugreifen, verhandelt wird, das in der politischen Klasse der USA seit langem gefordert und dessen hartnäckigste Propagandisten des gegenwärtigen Präsidenten einzige Berater sind.⁴² Seine Maxime lautet: Fortan soll das kapitalistische Weltsystem durch amerikanische Kriege reguliert werden.

Diese „kulturelle“ Fundierung des neuen Imperialismus wird auch auf der anderen Seite erkannt. Der Islam habe nichts gegen die ökonomische Globalisierung, so argumentiert ein arabischer Intellektueller, Samir Amin, sehr wohl aber etwas gegen die „kulturelle Globalisierung“⁴³. Man mag die politische Weisheit dieser Aussage anzweifeln, sie deutet aber einmal mehr darauf hin, eine wie große Rolle kulturelle Strategien in der unentwirrbaren Gigantomachie der internationalen Politik spielen, und zwar nicht im Sinne des primitiven Bildes vom *Clash of Civilizations* (Huntington)⁴⁴. Weitgehend unbeachtet

41 Vgl. Bob Woodward: *Plan of Attack*, London 2004 und viele andere Bücher und Berichte.

42 Edward W. Said hebt den kulturellen Hintergrund des seit einem Jahrhundert offenen Weltmachtstrebens der USA hervor, die „Kontinuität des ideologischen Programms, Herrschaft kulturell zu konsolidieren und zu rechtfertigen, ein Programm, das vom Westen seit dem 19. Jahrhundert und früher verfolgt worden ist.“ Die aktuellste Phase dieser Entwicklung ist nunmehr die monopolare Überlegenheit der USA auf fast allen Gebieten. *Nine eleven* kann auch als das erste Ereignis interpretiert werden, das diesen Anspruch symbolisch und vor den Augen der Weltöffentlichkeit in Frage gestellt hat. Edward W. Said: *Culture and Imperialism*, New York 1993, deutsche Ausgabe: *Kultur und Imperialismus*, Frankfurt 1994, S. 379.

43 *Le Monde*, 14.12.2001 Supplement

44 Samuel P. Huntington: *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York 1996. Huntingtons Buch hat die Diskussion mehrere Jahre beherrscht und viele Theorien von der Unvereinbarkeit der Kulturen, vor allem des Islam und des Christentums als tiefere Ursache der gegenwärtigen globalen Auseinandersetzungen sind in seinem Gefolge formuliert worden. Dazu schreibt Gérard Chaliand: „Es handelt sich nicht um einen *Clash of Civilizations*. Dieser Schock hat schon im 19. Jahrhundert stattgefunden mit dem Einfall der europäischen Imperialisten in die afro-asiatische Welt. Es gibt keinen Konflikt mit der islamischen Welt. Es handelt sich um ultraminoritäre radikale Fraktionen von Islamisten, deren Fähigkeit, Schaden

von der Öffentlichkeit führen die USA schon seit Jahrzehnten einen erbitterten Kampf um die Privilegien, die sie bei der Verbreitung ihrer ‚kulturellen Güter‘ mit dem Aufstieg Hollywoods erobert haben. Neuere Versuche, etwa der UNESCO, einen gewissen kulturellen Pluralismus durch internationale Konventionen aufrecht zu erhalten, werden von den USA konsequent bekämpft, sowohl auf UNO-Ebene, als auch durch massenweise geschlossene bilaterale Vereinbarungen mit einzelnen schwachen Staaten. Diesen werden praktisch kaum relevante Erleichterungen beim Export von eigenen Produkten gewährt, wenn sie die ‚freie‘ Entfaltung des Imports von Kulturgütern (derzeit nicht so sehr Filme als Fernsehsendungen und Neue Medien) erlauben. Werkzeug solcher politischer Erpressungen ist die Motion Picture Association of America (MPAA), ein Zusammenschluß der wichtigsten Hollywood-Studios, dessen 2004 ins Amt gekommener Präsident Dan Glickman, zuvor Staatssekretär im Landwirtschaftsministerium unter Clinton, seine Mission kennt und auch offen formuliert: „Die kulturelle Pluralität darf nicht zu einer Entschuldigung werden, um neue Barrieren zu schaffen“. Und es ist dieser Lobby gelungen, die UNESCO-Konvention so auszudünnen, daß sie schließlich 2005 in einer Form verabschiedet wurde, die kaum mehr den ursprünglichen Zielen dient.⁴⁵

Hollywood – so mein letzter Beschreibungsversuch eines künstlerisch-geistig-politischen Syndroms – erzeugt weltweit Geisteshaltungen und Denkweisen, die in den USA unter den Bedingungen relativen Reichtums eine Tendenz zu einem regredierenden und auf die private Sphäre und öffentliche Konsumwelt beschränkten Bewußtsein fördert. „Wir haben uns zurückgezogen, um in unseren Werbespots zu leben“, schreibt der amerikanische Schriftsteller Christopher Isherwood:⁴⁶ Die Übertragung von aus Hollywood kommenden Plots auf das politische Leben ist denen, die die wirkliche Macht in Händen halten, extrem nützlich. Deswegen muß ein US-Präsident die genrekonventionell verinnerlichten Heldenposen zumindest simulieren können. Manche haben es als Beruf gelernt... George W. Bush ist ein Naturtalent, er ist so. Arnold Schwarzenegger ist in den Wahlkampf um den Gouverneursposten von Kalifornien bewußt ohne jegliches politische Programm gezogen. Er werde den Schweinestall, den sein Vorgänger angerichtet habe, ausmisten, war seine am häufigsten geäußerte Absichtserklärung. „Ich habe hundert Mal in meinen Filmen das Unmögliche erreicht, warum soll ich das in diesem Job

anzurichten, furchtbar ist, die aber, entgegen ihrer Selbsteinschätzung, nur eine sehr bescheidene historische Zukunft haben.“ – „Der Terrorismus ist der Preis, den der Westen, und besonders die USA, für ihre Hegemonie bezahlen.“ in: *Le Monde*, 18. September 2001.

⁴⁵ Vgl. *Le Monde*, 23. Dezember 2004

⁴⁶ zit. bei Zizeck, S. 14

nicht schaffen?“⁴⁷ Während der Wahlkampagne wurde der Kandidat strikt von der Öffentlichkeit abgeschirmt, diese durfte ihn nur in Talkshows der nationalen Kanäle sehen. Alle Mitglieder seiner Wahlkampf-Crew mußten einen „Vertrauens-Vertrag“ (Confidential Contract) unterschreiben, der es ihnen unter Androhung von abstrus hohen Geldstrafen verbot, auch nur die geringste unkontrollierte Information über den Kandidaten nach außen dringen zu lassen. Die Kalifornier sollten nicht Schwarzenegger wählen, sondern den *Terminator*,⁴⁸ was sie ja dann auch getan haben.

Daß das Umgekehrte, die Rückübertragung von *nine eleven* ins Kino, irgendwann versucht werden würde, war wohl unausweichlich. Zu groß war der Druck eines erhofften Publikumserfolges und kein Geringerer als Oliver Stone hat sich der Herausforderung gestellt, und zwar vielleicht auf die einzig erträgliche Weise: *World Trade Center* (2006) ist ein Film, der versucht, antispektakulär und antiheroisch zu sein, obwohl er die Geschichte zweier Feuerwehrleute erzählt, die nach normalen Maßstäben als Helden gelten müßten. Stones Strategie, dies zu erreichen, ist die konsequente Individualisierung der Handlung und der subjektive Blickwinkel seiner Bilder, was eine verengte Darstellung unter Ausschaltung jeglicher globaler Perspektive zur Folge hat. Stone hat versucht, die wahre Geschichte zweier geretteter Feuerwehrleute als Memorial für alle Opfer zu gestalten, aber es erschien ihm „ein wenig kühn, eine globale Sicht zu versuchen auf das, was sich da ereignet hat“. In der Tatsache, daß die beiden inmitten der Trümmer überlebt haben (ein durchaus für die reale story untypisches, ja ihr zuwiderlaufendes Schicksal), sah Stone eine „unglaubliche Metapher“. Die beiden hätten uns etwas zu sagen, und zwar: „Ihr Glaube und ihr Sinn für Heirat und Familie sind sehr stark“.⁴⁹ Stone versteht, alles in allem genommen, seine Vision der Katastrophe mit einem happy end auf der familiären Ebene, ein Verfahren, das Hollywood-konformer nicht sein könnte. Und doch ist er an ihrer Inkompatibilität gescheitert: Das Publikum hat die Unfähigkeit der Genremechanismen angesichts dieses Ereignisses und das falsche Pathos des Versuchs, sie trotzdem anzuwenden, durchschaut, Stones Film war in den USA ein Flop. Es ist aber nicht zu erwarten, daß dieser Scharfsinn, diese Sensibilität sich ausbreiten oder gar lange andauern wird.

47 *Le Monde*, 6. Februar 2007

48 Daß der *Terminator* inzwischen ein ökologisches Bewußtsein entwickelt hat, ist sicher verdienstvoll, muß aber unter dem Gesichtspunkt gesehen werden, daß Denkweisen, wie sie von Bush oder Cheney repräsentiert werden, inzwischen nicht mehr mehrheitsfähig sind. Was er als zweiter Hollywood-Schauspieler im Weißen Haus machen würde, ist nicht vorhersehbar.

49 Zitate von Oliver Stone aus *Le Monde* 20. September 2006

Pflicht und Versuchung

Der Medienwissenschaftler nimmt solche sich eröffnenden Abgründe mit gemischten Gefühlen zur Kenntnis. Manchmal überlegt er, wer sein gesellschaftlicher Auftraggeber ist. Sicher nicht die Herren Koch oder Cordts in Wiesbaden, nicht irgendwelche zuständigen Minister oder Präsidenten überhaupt. Trotzdem sind wir anscheinend in einer Art vorauseilendem Gehorsam bereit, auf bestimmte Fragestellungen weniger einzugehen, als es nötig wäre, was den erwähnten Personen und Instanzen gewiß recht ist. Würde man für eine Medienwissenschaft, die sich als kritische verstehen wollte, gesellschaftlich nützliche Erkenntnisziele aus den hier vorgestellten Gedanken ableiten wollen, so müßte sie Hollywood zu ihrem wichtigsten, ja einzigen Gegenstand erklären, aus dem einfachen Grund, weil seine verheerende Rolle in der neueren Geschichte der Menschheit, sein Einfluß auf die kulturelle Ökonomie menschlicher Selbstbildnisse, auf Ideale und Trugbilder in vielen Ländern und Völkern Not und Tod zur Folge hat. Sie müßte es zu ihrem wissenschaftlichen Auftrag erklären, die Köpfe und Geister zu entkolonisieren – durch Rat (bei der Ausbildung von Medienarbeitern), Tat (bei der Anleitung zum praktischen Arbeiten), und vor allem durch Aufklärung (bei der Behandlung und Interpretation ihrer Gegenstände, der Medientexte).

Aber wie wären derlei Absichten in den Studienbetrieb einzuführen, zumal in seiner degenerierten modularisierten Form, die wie geschaffen scheint, ihnen den Garaus zu machen? Und ich frage, aus der eigenen Erfahrung schöpfend, weiter:

Wo bliebe dann meine Freude am modernen französischen Film, an der Tiefgründigkeit der einfachen Geschichten von Eric Rohmer, an den geistigen Achterbahnfahrten, auf die man in den Filmen von Jacques Rivette geschickt wird?

Was ist mit dem intellektuellen Vergnügen an der Screwball-Comedy, an den großen melodramatischen Schinken wie Gone With the Wind mit seiner heiklen Firmität, seinen genialen Ungleichgewichtigkeiten der Zutaten und seiner generischen Fragmentierung?

Wohin mit meiner Begeisterung für Schauspieler, Regisseure, Kameraleute, die einen persönlichen, differenzierten Stil entwickelt haben und viele Filme damit prägen, deren Inhalte, Botschaften und Tendenzen, ohne die Aura dieses Ästhetischen betrachtet, oft banal, kryptisch, harmlos oder reaktionär sind?

Die Aufzählung, beliebig erweiterbar, soll nicht der Untermauerung von so etwas wie dem klassischen Gegensatz zwischen Pflicht und Neigung dienen, sondern zu einem anderen Gedankengang überleiten, der diesen Widerspruch



Sa Pa, Vietnam 2005



Sana'a, Jemen 2007

natürlich auch nicht auflösen kann. Denn dies ist, ebenso wie die Klassifizierung des Kinos in eine Dualität von ernsthaft, tief, differenziert auf der einen und kommerziell, massenorientiert und seicht auf der anderen Seite, eigentlich nicht verhandelbar, weil von der Realität vorgegeben. Die Frage ist, wie man damit umgeht.

Medienwissenschaft hat es, statistisch gesehen, zu 90 bis 95 % mit sogenannten „trivialen Massenprodukten“ zu tun. Aber so etwas ist geeignet, differenzierende Intellektuelle zu stören, weil in diesen Filmen unter der glatten Oberfläche kaum im wörtliche Sinn tiefsinnige Erkenntnisse ausgegraben werden können. Die Literaturwissenschaftler (von denen ich auch einer bin) haben es besser, weil das Ausgrenzen der Massensliteratur ihren Korpus nur unwesentlich einschränkt. Die in den 1970er Jahren geführte „Trivialliteraturdebatte“ hat aber gezeigt, daß man diese Ausgrenzung nicht ohne Verluste vornehmen kann.

War es damals der „Oberlehrer“ der die karikierende Zielscheibe für die Kritik am Ausgrenzen von massenhafter und trivialer Literatur hergeben mußte, die eine soziale oder soziologische Auswertung des Literarischen forderte, als notwendige Ergänzung zur sich als Mainstream-Literaturgeschichte etablierten ästhetischen Betrachtungsweise, so bin ich versucht zu sagen, daß die entsprechende Figur in der Medienwissenschaft vielleicht der Flaneur ist. Ich habe es an mir selbst festgestellt, eine wie große Versuchung darin besteht, Medienwissenschaft (Filmgeschichte, Filmanalyse) nach der Art des Flanierens zu betreiben. Die Gegenstände (Filme, Regisseure) erschienen mir in Momenten der Selbsthinterfragung oft wie Exponate in Schaufenstern⁵⁰, bei deren freier Auswahl ich mir jegliche Vorschriften verbitte. Trotzdem weiß ich natürlich, daß das Angebot nicht individuell auf mich abgestellt ist, sondern sich in ihm eine unreflektierte Gemeinschaft von Eingeweihten manifestiert, die einander verstehen und bestärken, einen Diskurs pflegen, der dem Selbstverständnis eher dient als der Aufklärung über massenhaft produzierte und verbreitete Kulturprodukte.

Die flanierenden Wissenschaftler praktizieren eine bis zu einem gewissen Grad zufällige, fast zerstreute Hinwendung zu Gegenständen, die ihrerseits ein nur gebrochenes Beziehungsgeflecht zur Realität repräsentieren. Sie schaffen eine Meta-Ebene der Verständigkeit, von Konventionen, die sich in sich selbst genügen und letztlich, undiplomatisch ausgedrückt, oft nichts weiter sind als

⁵⁰ Ich meine dies angesichts von Auslagen in Buchhandlungs-Schaufenstern oder Buchmessen-Ständen wörtlich. Mehr als sonst versuchen die in Filmbüchern enthaltenen wissenschaftlichen Forschungsergebnisse, nun zur Ware geworden, sich durch Namen und Bilder anzubiedern.



Addis Abeba,
Äthiopien, 1981



Austin, Texas, 1993

eine Fortsetzung der public relations der Filmproduzenten formuliert allerdings in einem elaborierten Stil.

Was wäre die oder eine Alternative? Da es in unserer liberal-libertären Gesellschaft keinen verbindlichen geistigen Auftraggeber für die Wissenschaft gibt – was hier keineswegs kritisiert werden soll –, müssen wir uns selbst diesen Auftraggeber generieren. Da böte sich einiges an:

Ist es das in die Kinos strömende oder vor dem Fernseher sitzende Publikum, das eine „Aufklärung“ in einem pädagogischen Sinn gar nicht wünscht? In „seinem“ Interesse zu sprechen, geben auch die großen Publikumszeitschriften vor, die einen bestimmten Jargon entwickelt haben (übrigens in Zusammenarbeit mit den Werbeagenturen der Verleiher), um jeden neuen Film nach einem zielgruppengerechten Kriterienkatalog als struktives Konsumobjekt zu beschreiben.⁵¹ In „seinem“ Interesse zu handeln, könnte aber auch heißen, diesen Zusammenhang offenzulegen und die Unfreiheit, die in ihm und durch es praktisch Raum greift, zu beschreiben. Dies würde das Aufbrechen eines sehr komplexen und interessendominierten Syndroms bedeuten, einen Vorgang, bei dem das Publikum, das aufzuklärende Objekt, mit seinen eigentlichen und anerzogenen Bedürfnissen im kritischen Kontext erscheinen müßte. Wie pädagogische Versuche in den 1970er Jahren, in der Schule die eigentliche Lektüre der Jugendlichen (Comics, Romanhefte, Fernsehserien) zum Gegenstand des Unterrichts zu machen, würde man auch hier auf erhebliche Widerstände stoßen.

Oder könnte eine geistige und gesellschaftliche Verantwortung tragende Community zu einem solchen Auftraggeber erklärt werden, der erst erdacht, oder eingebildet oder simuliert, notfalls sogar organisiert werden müßte, und vielleicht den Kontakt zu gesellschaftlichen Kräften oder Verbänden suchte? Auch einer solchen Orientierung stehen viele Widerstände und Hindernisse entgegen: allen voran die Konkurrenzsituation, in die immer mehr Wissenschaften und Wissenschaftler gedrängt werden. Dann auf der politischen Ebene eine Funktionszuschreibung für die Universitäten und Fachhochschulen, die solcherart Engagement durch rigide Vorschriften ausschließt.

Eine „panoramatische“ Medienwissenschaft scheint in solcher Situation nahe zu liegen. Mir selbst, muß ich gestehen, hat sich ein für mich erwünschter allgemeingesellschaftlicher Auftraggeber bislang nur in der Erscheinungsform

51 Dabei wird sehr wohl auch differenziert vorgegangen. „Ein ebenso abgründiges wie betörendes Melodram mit schrillum Humor, Figuren und Farben. Schonungslos, provokativ, sinnlich, verstörend. Einfach schön.“ Ein solcher Text (beliebig der alltäglichen Kinowerbung entnommen) hat, auf verschiedene Rezipientengruppen spezifiziert, genau dieselbe Funktion wie die Ankündigung eines „neuen Spielberg“ oder des x-ten Sequels eines Blockbuster-Actionfilms.



Ha Dong, Vietnam,
2006



Marburg 2005

eines latenten, periodisch störend aufsteigenden schlechten Gewissens manifestiert. Dann stelle ich mir die Frage, mit welchem Latein ich eigentlich am Ende bin beim Versuch der nutzbringenden Analyse von medialen Erscheinungen wie diesem Fernsehkanal, dessen gesamtes Programm aus einem einzigen Satz besteht: „Bitte rufen Sie an!“. Oder wie nähere ich mich wissenschaftlich jenen Filmen, die selbst- und gewaltverliebt Kino- und andere Konventionen aggressiv außer Kraft setzen, eine Botschaft unter die Haut plazieren, ihr Ziel der Skrupel-Losigkeit unter einem überschäumenden selbstreflektorischem Nebelsturm verbergen und geradezu dafür prädestiniert sind, von einer panoramatischen Medienkritik und -wissenschaft nobilitiert zu werden, die so einen leisen, inneren Verdacht zum Schweigen bringen kann, den nämlich der Harmlosigkeit?

Das Flaneurstum brauchen wir, weil wir seinen Trost brauchen, um bei Trost zu bleiben.



Tay Phuong Pagode,
Vietnam 1998



Sana's, Jemen 2007