

Mediengeschichten

Wiedergelesen

Amos Vogel: Film als subversive Kunst.

Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick

St. Andrä-Wördern: Hannibal 1997, 335 S., durchgängig illustriert, ISBN 3-85445-137, DM 54,-

„Mir sind Hollywoodfilme am liebsten“, wird Richard M. Nixon eingangs zitiert – und 1974, als *Film As Subversive Art* erstmals erschien, waren damit die Fronten schon mal geklärt. Hollywoodfilme, das Hollywoodsystem, der Mainstream haben in diesem Buch höchstens als absolute Gegner, als abschreckende Beispiele Platz. Einzelne, wenige Ausnahmen gelten mittlerweile kanonischen B-Movies wie *Invasion of the Body Snatchers* von Don Siegel, *The Andromeda Strain* von Robert Wise oder *The incredible shrinking Man* von Jack Arnold, die entweder wegen ihrer ungewöhnlichen politischen Bewußtheit, wegen ihrer Darstellung von Körperflüssigkeiten oder wegen ihrer surrealistischen Verfremdungsschocks mit dem Titel „subversiv“ geadelt werden. Daß aber die Nennung dieser Filme und ihrer „Auteurs“ in diesem Zusammenhang heutzutage kaum mehr überrascht, ist vielleicht eine Leistung dieses legendären Buches, das nach langen Jahren nun in hochwertiger Qualität wiederaufgelegt worden ist. Wer in den siebziger Jahren seine Kinsozialisation in alternativen Programmkinos, kommunalen Kinos oder den verschiedenen Filmclubs der dritten Fernsehprogramme erhielt, der dürfte die Spuren, die die Lektüre von „Kino wider die Tabus“ seinerzeit bei den verantwortlichen Programmgestaltern hinterlassen hat, durchaus wiedererkennen. Insofern liegt mit dem Buch, rechtzeitig zum Dienstjubiläum, ein wichtiges und vor allem wirkungsmächtiges Dokument des ‚Denkens von ‘68‘ wieder vor.

In drei Abschnitte gliedert Vogel seinen ‚subversiven‘ Parforceritt durch die Filmgeschichte, widmet sich ausführlich der Subversion der Form, der Subversion des Inhalts und schließlich einer Auswahl von „verbotenen Themen“ des Films, die dann aufgrund der Überschreitung des Verbots als „subversiv“ einzuschätzen sind. Seine profunde Kenntnis der Filmgeschichte ‚erarbeitete‘ sich der 1939 in die USA emigrierte Vogel als Organisator des New Yorker „Cinema 16“, eines Filmclubs, in dem er, so ist zu lesen, „gemeinsam mit seiner Frau Marcia ab 1947 [...] dialektisch aufgebaute Programme, in denen Experimental-, Dokumentar-, Spiel- und manchmal sogar wissenschaftliche Filme“ (S.III) vorführte. Später, 1963, war Vogel Mit-

begründer und erster Leiter des „New York Film Festivals“, präsentierte die europäische Avantgarde und bewahrte sich sein bemerkenswertes Gespür für internationale Entwicklungen. Alexander Horwath findet für die Beziehung zwischen Festivaltätigkeit und Buchproduktion in seinem Vorwort zur Neuauflage das schöne Bild einer „praxisorientierten Cinephilie“. Er schreibt: „Der Gestus des begeisterten ‚Herzeigens‘ von Filmen, die phantasievolle Verbindung sehr verschiedener Werke, die Betonung des Abseitigen, Raren, neu Entdeckten ist unmittelbare Folge einer Arbeit, die immer mit einem Gegenüber, einem Publikum in Beziehung trat. Statt einer hermetischen „Philosophie des Kinos“ ist *Film als subversive Kunst* daher viel eher eine sehr persönliche Wunderkammer und wie ein Film zu lesen – ein ‚Überfilm‘ über Filme.“ (S.IV)

Eine stringente „Theorie“ des Subversiven freilich bietet Vogel in seinem Buch nicht, vielmehr kombiniert er kulturkritisches Ressentiment („Es [das Buch] ist skeptisch gegenüber ewigen Wahrheiten, Kunstregeln, Naturgesetz und Ordnungsprinzip, gegenüber allem, was heilig ist“ [S.9]) mit einer stupenden Kenntnis des ‚anderen‘ Kinos. Was er bietet, ist „eine Gesamtschau das subversiven Films“ (S.12), wobei „subversiv“ eingeführt wird als „Zerstörung oder Veränderung der bestehenden Werte, Institutionen, Sitten und Tabus in Ost und West, bei Linken und Rechten.“ (S.9) Auf dieser Ebene des Buches weht ein gnadenlos alteuropäischer Wind, denn Vogel weiß: „Im Grunde ist jedes Kunstwerk so subversiv, wie es schöpferisch ist und mit der Vergangenheit bricht, statt sie zu wiederholen. Durch die Verwendung von neuer Form und neuem Inhalt bekämpft es das Alte, wenn auch nur auf Umwegen: es dient als ständig treibende Kraft zur Veränderung und befindet sich in einem permanenten Werden. Es ist deshalb Triumph, Ironie und unvermeidliches Schicksal des subversiv Schaffenden, daß er sich, sobald er sein Ziel erreicht, sofort selbst überholt; denn im Augenblick des Sieges ist er bereits veraltet.“ (S.322) In diesem dialektischen Modell ist die Motivation des subversiv arbeitenden Künstlers eine pathetische Leerstelle, dessen Apotheose Fluchtpunkt der Studie ist, insofern es in ihr um „menschliche Freiheit“ (S.325) geht – „und ihre Wächter sind zu allen Zeiten und allen Bedingungen die Rebellen.“ (Ebd.) Subversion ist also die Angelegenheit des „flüchtigen Augenblicks“ (S.9). Ein wesentlicher Faktor, Film überhaupt als subversive Kunst ansehen zu können, ist die Projektion des Films im dunklen Kinosaal. Hier gerät Vogel, im Rückgriff auf filmpsychologische und filmphysiologische Überlegungen von Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer und Stephenson/Debrix, geradezu ins Schwärmen: „Das Kino wird zum magischen Ort: psychologische und umgebungsbedingte Faktoren schaffen eine Atmosphäre, die für Wunder und Suggestion aufgeschlossen macht. Das Unbewußte wird freigesetzt. Der Zuschauerraum wird zum Sanktuarium, wo in Dunkelheit und abgeschieden von der Außenwelt moderne Rituale gefeiert werden, die ihren Ursprung in atavistischen Erinnerungen und unbewußten Sehnsüchten haben.“ (Ebd.) Für Vogel gilt als ausgemacht, daß der Kinofilm das adäquate Medium zur Reaktion auf die Erfahrung der Moderne (Stichworte: Auflösung, Zersplitterung, Gleich-

zeitigkeit, Zersetzung) ist, dessen vorzüglicher Seismograph und Vermittler der Künstler ist: „Er [der Künstler] ist nur die äußerst empfindliche, auf unsere kollektiven Geheimnisse gerichtete Antenne. In poetischen, abwegigen, mysteriösen Formen reflektiert und gestaltet er eine Ära der Unsicherheit, Entfremdung und sozialen Revolution und verhilft uns unmittelbar zu größerer Kenntnis. Es liegt an uns, ob wir lernen, seine geheimnisvollen Botschaften und Warnungen zu entziffern.“ (S.22) Heute, knapp 25 Jahre nach der Erstveröffentlichung des Buches, begegnet man solch einer Apologie des Künstlers und des Kinos sicher mit gebührender Zurückhaltung und auch das Vertrauen in das kritische Potential der negativistischen Subvention ist längst geschwunden.*

In einer Reihe von Abschnitten mit wechselnden, aber aufeinander bezogenen Perspektiven inventarisiert Vogel die „Warten der Subversion“. Er unterscheidet formale und thematische Subversion, wobei als Bezugsrahmen stets der konventionelle Realismus des Hollywoodfilms angesehen wird (obwohl: man vermißt einerseits die „politischen“ Filme von Pakula oder Pollack der frühen siebziger Jahre, andererseits findet sich auch kein Hinweis auf die Arbeit von Emile De Antonio). Aus diesem Grund können sowohl die Montage, die ostentativen Verstöße gegen den Regelkanon der Montage und die Zoom-Experimente des Avantgardefilms (*Wavelength*) unter Subversion subsumiert werden. Gleiches gilt für unterschiedliche Weisen der Sprachbehandlung im Film, auch hier indiziert der „Rückzug von der Sprache [...] den Rückzug vom Realismus“ (S.106): „[...] Schweigen ist subversiv.“ (S.107) In diesem Zusammenhang könnte man an die Filme von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet denken, doch allein *Die Chronik der Anna Magdalena Bach* erscheint an anderer Stelle des Buches, rubriziert unter „Angriff auf die Montage“. Dafür nimmt Vogel die frühen Filme Fassbinders ohne Referenz auf die Arbeiten von Huillet/Straub wahr. Vielleicht liegt gerade hierin die besondere Qualität von Vogels Buch: Sein auf vier Ebenen (längere thematische Texte, kommentierte Filmographien, Illustrationslegenden, [vorzügliche!] Illustrationen) kommunizierendes Material lädt dazu ein, Beziehungen zwischen Themen und Filmen herzustellen, die in Vogels eigenem Test ausgespart sind, bzw. die abstrakten Konzepte hinter seiner Anordnung zu rekonstruieren. Wenn Vogel beispielsweise über das internationale linke und revolutionäre Kino nachdenkt, dessen subversive Tendenzen auf eine radikale Überwindung der bestehenden Gesellschaft zielen, bleibt die Kritik der Filmemacher auf die eigene Gesellschaft bzw. das eigene Wirtschaftssystem ausgerichtet, während beispielsweise die DDR-Dokumentarfilme von Heynowski und Scheumann politisch offiziöse Positionen vertraten und offen auf die Kritik des Konkurrenzsystems zielten. Damit tragen diese Filme aber entgegen ihrer subversiven Strategien Züge des Propagandafilms, wie Vogel durch luzide Gegen-Lektüren der Filme aufweist. Allerdings bedarf seine Einschätzung, daß es in der DDR keine subversiven Filme gab, heutzutage wohl doch einer entschiedeneren Differenzierung. Schwach und allenfalls als Zeitdokument von Belang sind auch Vogels knappe Reflexionen zur „schrecklichen Poesie“ des NS-Films. Span-

nend ist dagegen die Möglichkeit der Rekonstruktion der Wirkungsgeschichte des Neuen Deutschen Films in den USA, die sich in häufigen Nennungen der Filme von Werner Herzog äußert. Vogel behandelt zwar Filme von Schlöndorff, Fleischmann, Stöckl oder Reitz, übersieht aber beispielsweise Kluge, Straub (fast) und Kristl. Bemerkenswert auch die vehemente Kritik an Kubrick, dessen widersprüchliche „ideologische Haltung“ in Bezug auf die Zensurmaßnahmen gegen *A Clockwork Orange* doch „die tatsächliche Subversivität“ seines Films (S.241) schwäche. Obwohl Oshimas *Ai no Corrida* (1977) im Text erscheint, findet sich (jedenfalls nach meiner Lektüre) kein Hinweis auf feministische Produktionen, die wohl zu jedem der drei Hauptabschnitte des Buches wichtige Beiträge geliefert haben dürften. Dafür kann man im Kapitel über den erotischen und pornographischen Film solche Sätze lesen: „Zum erstenmal konnte man hier einen Blick auf Schamhaare erhaschen.“ (S.215) „Die Hoden des Mannes sind etwas erstaunlich Neues im kommerziellen Film. Das Spiel von Licht und Schatten schafft zusätzliche Stimmung.“ (S.216) „Das Bild stammt aus Israel und beweist, daß die Jugend dort nicht verschieden ist von der anderer Länder.“ (S.231) Vogel hat sich trotz der fundamentalen politischen Veränderungen seit 1989 dafür entschieden, sein Buch unverändert wieder aufzulegen, weshalb es dem Leser überlassen bleibt, darüber nachzudenken, welche Filme welcher Filmer seit 1980 dazu angetan gewesen wären, in dieses Kompendium subversiver Strategien Eingang zu finden (Richard Kern? Jörg Buttgeriet? Michael Haneke? Splatterfilme oder *Beruf Neonazi*?). Offen bleibt auch, ob das Konzept von Subversion als politischer Kategorie überhaupt noch brauchbar ist. Bei der Kritik an Vogels Buch im Einzelnen sollte allerdings nicht übersehen werden: *Film als subversive Kunst* führt den Reichtum der Filmgeschichte konkret vor Augen und berichtet von Filmen, die heute unter normalen Bedingungen längst als „unsichtbar“ gelten müssen. Insofern führt dieses Buch vor allem eines deutlich vor Augen: die vollzogene radikale „Gleichschaltung“ auch alternativer Abspielstätten und des Fernsehens durch den Kommerz. So ist das Buch für heutige Leser gleichermaßen eine filmhistorische Schatztruhe und eine schmerzhaft, weil historisch überholte Reminiszenz an die verlorene soziale Funktion und politische Utopie des Kinos.

* Zur Diskussion unterschiedlicher, historisch divergierender Strategien der Subversion durch Affirmation vgl. zum Beispiel: Michael Dreyer. „Hey, hey, we are not the monkeys“. Interview mit Diederich Diederichsen. In: Merz Akademie Stuttgart (Hrsg.), 5 Interviews zur Veränderung des Sozialen. Stuttgart 1992, S.91-152.