media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Winfried Pauleit

Film als Handlungsfeld. Oder: Wie «falsches Spiel» zu Bildungsprozessen führt

2009

https://doi.org/10.25969/mediarep/14013

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Pauleit, Winfried: Film als Handlungsfeld. Oder: Wie «falsches Spiel» zu Bildungsprozessen führt. In: Bettina Henzler, Winfried Pauleit (Hg.): *Filme sehen, Kino verstehen. Methoden der Filmvermittlung.* Marburg: Schüren 2009, S. 118–136. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/14013.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Winfried Pauleit

Film als Handlungsfeld

Oder: Wie «falsches Spiel» zu Bildungsprozessen führt

Was ich im Folgenden vorstellen möchte, ist das Konzept von Film als Handlungsfeld. Darauf aufbauend lässt sich zum einen ein neuer Ansatz der Filmanalyse skizzieren. Zum anderen will ich damit die Idee einer Filmbildung weiter entwickeln, die im Film eine spezifische Vermittlungslogik ausmacht. Ich werde meine Thesen in fünf Schritten vorstellen. Den Einstieg bilden einige allgemeine Überlegungen zum Film als Handlungsfeld (1). Ausgehend von der Filmproduktion lassen sich in diesem Zusammenhang zwei grundlegende Organisationsprinzipien des Films herausstellen, die gesondert in den Blick genommen werden: Auswahl und Anordnung (2). Beide beschreiben Handlungsprozesse, die charakteristisch sind für die unterschiedlichen Ebenen der Filmproduktion. Sie sind ebenfalls Handlungsoptionen in der Filmrezeption, sofern man diese als einen aktiven Prozess versteht. Kulturhistorisch lassen sie sich als zwei Prinzipien des Spiels (und insbesondere auch des Kartenspiels) begreifen, an die im 20. Jahrhundert der Film anschließt. Aus dieser Konstellation lässt sich zum einen ein neues Modell der Filmanalyse ableiten, welches Rezeption und Filmpraxis zusammen denkt (3). Zum anderen lässt sich zeigen, wie aufbauend auf die spielerische Gestaltung von Auswahl und Anordnung eine filmische Vermittlungslogik in Gang gesetzt wird, die Bildungsprozesse initiieren kann (4). Dabei greife ich die Überlegungen von Alain Bergala zur Filmvermittlung auf, der für den Prozess des Filmemachens drei geistige Operationen benennt, zu denen Auswahl und Anordnung gehören.[1] Ebenfalls von Bergala stammt die Idee, ausgehend vom Prozess des Filmemachens die Filmanalyse als «Analyse des Schaffensprozess» neu zu denken und dabei Prozesse der Produktion mit denen der Rezeption zu verbinden. Bergalas Gedanken werden von mir im Sinne eines strukturellen Ansatzes weiter gedacht, der nicht vom geistigen Schaffensprozess in einem (Künstler)Subjekt ausgeht, sondern von einem Handlungsfeld außerhalb des Sub-

1 Bergala: *Kino als Kunst* (2006).

jekts, das der Film als Kulturtechnik konstituiert. In diesem Handlungsfeld lassen sich sowohl kreative als auch bildende Prozesse initiieren. Beide sind im Sinne einer ästhetischen Bildung bzw. einer bildnerischen Ästhetik aufeinander bezogen. Die besondere Qualität des Handlungsfeldes Film besteht darin, dass sich dort unterschiedliche Register wie Symbolisches, Imaginäres und Reales überlagern, sodass ein «falsches Spiel» gleichwohl zu echten Bildungsprozessen führt. Zusammenfassend will ich diese Überlegungen an einem Filmbeispiel darstellen: Die Falschspielerin (The Lady Eve, USA 1941) von Preston Sturges (5).

1. Handlungsfeld Film

Film ist zu einem kulturellen Archiv der Kunst- und Kulturgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts geworden.[2] So wie einst das Diapositiv mit seiner Fähigkeit zur Reproduktion von Standbildern die Kunstgeschichte und ihre Methoden der vergleichenden Bildanalyse prägte, so ist es heute der Film als bewegtes, audio-visuelles Bild, das uns die Prozesse der Kunst- und Kulturgeschichte zur Anschauung bringen kann. Gerade weil der Film noch ein analoges Aufzeichnungsmedium ist, fungiert er in besonderer Weise als Archiv. Fotografie und Ton-Aufzeichnung haben den materiellen Charakter einer abgeschlossenen Einschreibung, die nur im Spiel erneut prozessierbar wird.[3] Dies stellt Siegfried Kracauer bereits 1927 heraus, als er die Fotografie als Generalinventar, Riesenfilm und Sammlung materieller Erscheinungen bezeichnete und sie mit einem Konzept des Films konfrontiert,

2 Vgl. Winfried Pauleit: Kino / Museum. Film als Sammlungsobjekt oder Film als Verbindung von Archiv und Leben. In: Viktor Kittlausz / Winfried Pauleit (Hrsg.): *Kunst – Museum – Kontexte. Aktuelle Positionen in der Kunst- und Kulturvermittlung*, Bielefeld 2007, S. 113–135.

3 Glaubt man dem Medienwissenschaftler Hartmut Winkler, dann ist das Einzige, was der Computer und die elektronischen Medien Neues bringen, die Loslösung der Zeichen vom physischen Transport, also die Logik der Telekommunikation beim Speichern, Übertragen und Prozessieren von Zeichen. Vgl. Hartmut Winkler: «Medium Computer. Zehn populäre Thesen zum Thema und warum sie möglicherweise falsch sind». In: Lorenz Engell / Britta Neitzel (Hrsg.): *Das Gesicht der Welt. Medien in der digitalen Kultur*. München 2004, S. 203 – 213.
Hieraus gewinnt der Begriff der Interaktivität seine entscheidende Bedeutung für die Künste, der nichts anderes meint als eine Prozessierbarkeit von Zeichenfolgen auch nach Abschluss des Werks. Beim interaktiven Video basiert sie beispielsweise auf spezifischen Wahlmöglichkeiten aus einem vorgegebenen Archiv, bei algorithmischen Bildern sind es Bildserien oder Filme, die aufgrund von programmierten Rechenoperationen immer wieder neu generiert werden. Für die Ästhetik bedeutet Interaktion die Auflösung der klassischen Grenzziehung von Produktion und Rezeption. Diese Auflösung ist aber kein Privileg der Neuen Medien. Sie zeigt sich vielmehr auch im Happening und in anderen performativen Strategien der bildenden Kunst des 20.Jhs. Für den Film lässt sie sich bereits in dessen Frühzeit nachweisen; vgl. Paul Young: *Cinema Dreams its Rivals. Media Fantasy Films from Radio to the Internet. University of Minnesota Press* 2006; heute zeigt sie sich in zahlreichen künstlerischen Strategien, die die Archive Hollywoods plündern und recyceln, um aus diesen Bildern neue ästhetische Formen zu generieren.

welches darin besteht, im Spiel die einzelnen Elemente neu zusammenzusetzen.[4] Fotografie und Film werden von Kracauer zunächst im weiten Sinne als Medium und Ort des Sammelns und Speicherns gefasst. Erst in einem zweiten Schritt zeigt sich der Film bei Kracauer als Spiel und als spezifisches Handlungsfeld, dessen besondere Kennzeichen Auswahl und Anordnung sind. Dem entsprechen ähnliche Strategien der Aneignung, wie sie die Filmpraxis der künstlerischen Avantgarde in der Ästhetik des Found-Footage entfaltet hat.[5] Konkret zeigt sich darin, dass mit den Organisationsprinzipien Auswahl und Anordnung Zeit- und Raumfragmente im Handlungsfeld Film bearbeitbar werden.

Wenn ich hier von Film spreche, dann meine ich nicht nur seine Ausformungen im engeren Sinne, den Mainstreamfilm, den Autorenfilm und die Filmavantgarde, sondern die Kulturtechnik Film, die sich andere Künste und die Alltagskultur aneignet und diese in Form von Montagen oder Synthesen transformiert, und zu einem Gemisch oder Amalgam zusammenfügt.[6] Dieses Verständnis des Films als Kulturtechnik beleuchtet eine weitere Facette des Films als Handlungsfeld. Beschreibungen davon finden sich bereits bei Walter Benjamin.[7] Die letzte Stufe der technischen Reproduzierbarkeit, die Benjamin beschreibt, ist der Tonfilm. Benjamin stellt zwei Merkmale heraus: Zum einen erlaubt der Tonfilm die audiovisuelle Reproduktion von im Grunde allen bis dahin bekannten Künsten (also alle Bildkünste einschließlich der Architektur, aber auch Musik, Literatur, Theater, und schließlich auch die angewandten Bereiche wie Design, Mode und die gesamte Alltagskultur). Zum anderen hat der Film auf der Basis seiner Fähigkeit zur technischen Reproduktion eine eigene Ästhetik ausgebildet, eine kulturelle Form und Vielfalt, die die bis dahin existierenden Künste gewissermaßen verarbeitet und dadurch etwas Neues generiert. Medientheoretisch formuliert heißt das: Der Film ist ein erstes technisches Hypermedium. Hypermedium aber nicht im Sinne einer

4 Siegfried Kracauer: «Die Photographie» (1927). In: Ders. *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main 1977, S. 21–39.

5 Zum Verfahren des Found-Footage siehe Artikel von Christine Rüffert in diesem Band.

6 Das, was ich hier kurz Film nenne hat sich als Kulturtechnik weit verzweigt. Es umfasst im Grunde auch die Absolute Radiokunst der 1920er Jahre und all das, was wir heute unter *sound art* verstehen, deren Ästhetik sich historisch gesehen explizit am Film ausgebildet hat; vgl. Wolfgang Hagen: *Das Radio*. München 2005. Sicherlich gehören auch die Videokunst und die *performance art* dazu, insofern die Performances uns heute in Form von Film oder Video überliefert sind, oder sofort für die Kamera aufgeführt wurden. Zudem gibt es Rückwirkungen in die klassischen Künste: Das postdramatische Theater ist nicht mehr ohne Film und Video zu denken, und die gegenwärtige Architektur basiert z.T. auf filmischen Visualisierungen, die am Computer errechnet wurden. Und auch die Computerspiele, die gerne als neue Konkurrenz zur Filmindustrie herangezogen werden, weil ihr Marktanteil inzwischen den des klassischen Films überflügelt hat, basieren in der Regel auf einer Verbindung von: Audiovisionen des Films und Spiel.

7 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main 1963.

übergeordneten Meta-Struktur, die alles vereint, sondern im Sinne eines Ortes, an dem Unterschiedliches miteinander in Beziehung treten kann.[8] Eine solche Filmkonzeption wird in den 1970er Jahren beispielsweise von Peter Wollen beschrieben, wobei der Film als *Ort* für die Begegnung und gegenseitige Befruchtung unterschiedlicher Künste und Codes gedacht wird.[9]

2. Auswahl und Anordnung

Alain Bergala beschreibt das Filmemachen als «Schaffensprozess». Er versteht den kreativen Akt des Filmemachens analog zu den Prozessen in anderen Künsten. Sein Bezugspunkt ist Leonardo da Vinci, der die Malerei als eine *cosa mentale*, als eine Sache des Geistes bezeichnete. Bergala formuliert dies wie folgt: «Der Schaffensprozess ist also, im Kino wie anderswo, zuerst eine *cosa mentale*, bevor er in konkrete Handlungen umgesetzt wird und auf die Realität trifft – obwohl die Realität beim Kino mehr als in jeder anderen Kunst immer ein Wort mitzureden hat».[10] Weiter skizziert Bergala für das Filmschaffen «drei einfache geistige Operationen», die er Auswählen, Anordnen und Ansetzen nennt. Obwohl Bergala im Folgenden weitere Einschränkungen macht, was das Geistige des Schaffensaktes beim Film angeht, und demgegenüber das spezifische Verhältnis des Films zur Wirklichkeit betont, so bleibt er doch der klassischen Idee eines primär und ursprünglich geistigen Schaffens treu, das der Materialität ihren Stempel aufdrückt.[11] Die Taktik, die dahinter steht – so lässt sich vermuten – besteht darin, den Film an die Kunst anzuschließen, um damit die Konzeptualisierung des Regisseurs als Künstler wie in der Autorentheorie weiter zu schreiben und den Film insbesondere vom Audiovisuellen des Fernsehens abzugrenzen. Und so ist auch Bergalas Filmbildung darauf ausgerichtet, bei den Schülern diesen geistigen Schaffensakt als mentale Erfahrung zu initiieren.

---

8 Das Englische fasst unter *hyper-* auch das Exzessive und unter *hype* sowohl die Injektion, als auch Trick, Betrug und Täuschung.

9 Peter Wollen: «The Two Avant-Gardes» (1975). In: Ders.: *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*. London 1982, S. 92–104. Vgl. auch Winfried Pauleit: «Riddles of the Sphinx. Die Arbeit von Laura Mulvey und Peter Wollen zwischen Counter-Strategie und Dekonstruktion». In: Gregor Stemmrich (Hrsg.): *Kunst / Kino.* Jahresring 48 Jahrbuch für moderne Kunst, Köln 2001, S. 177–193.

10 Bergala 2006, S. 95.

11 «Was zugleich die Besonderheit, die Schwierigkeit und den Reiz des Kinos ausmacht, ist, dass diese geistigen Operationen, ohne die es keine Schöpfung gibt, niemals ganz abstrakte oder intellektuelle Entscheidungen sind, die nur im Himmel der Ideen bestand haben. Die tatsächlichen Entscheidungen werden zwangsläufig mit der rauen Wirklichkeit ausgehandelt, in tastenden Versuchen und durch reuiges Umkehren, bis man ein Gleichgewicht für erreicht hält, das der Idee und der ursprünglichen Vorstellung nicht allzu untreu ist, auch wenn man sich aufgrund der berühmten ‚Sachzwänge' weit davon entfernt hat». Vgl. Bergala, S. 97.

Dieser Auffassung stehen einige inzwischen klassisch zu nennende Theoriepositionen gegenüber, die den Film – wenn schon als Kunst – in ihrer spezifischen Eigenheit beschreiben, die ihren Ursprung gerade nicht in einem primär geistigen Akt hat. Hier ist zuerst Erwin Panofsky zu nennen, auf dessen Charakterisierung des Films später auch Siegfried Kracauer seine *Theorie des Films* aufbaut. Panofsky stellt die Differenz der Filmkunst gegenüber den anderen bildenden Künsten heraus: «Die Verfahrensweisen aller früheren bildenden Künste entsprechen, mehr oder weniger, einem idealistischen Weltbild. Diese Künste agieren sozusagen von oben nach unten. Sie beginnen mit einer Idee, die in die gestaltlose Materie projiziert werden soll, nicht mit den Objekten, aus denen die äußere Welt besteht … Der Film und nur der Film wird jenem materialistischen Weltverständnis gerecht, das die gegenwärtige Kultur durchdringt, ob es uns gefällt oder nicht. Von der Sonderform des Zeichenfilms abgesehen, gibt der Film materiellen Dingen und Personen, nicht neutralem Stoff, einen Sinnzusammenhang, der seinen Stil und sogar seine Phantastik oder unbeabsichtigte Symbolqualität weniger durch die Vorstellung des Künstlers erhält als durch die Arbeit mit den äußeren Objekten und der Aufnahmeapparatur».[12] Auch wenn sich im Laufe des 20. Jahrhunderts in der bildenden Kunst ebenso eine Aufmerksamkeit für das Material durchsetzt, so unterscheidet sich der Film doch darin, dass er durch seine Fähigkeit zur Reproduktion die ganze Vielfalt der materiellen Welt zu seinem Gegenstand machen kann und dabei auch das Leben selbst integriert, worauf besonders Kracauer in seiner *Theorie des Films* verweist.[13]

Panofskys Ausführungen werfen ein anderes Licht auf Bergalas «geistige Operationen», weil sie gerade nicht als geistige charakterisiert werden, die zuerst in einem Künstlersubjekt stattfinden und dann ihren Abgleich mit der Welt suchen, sondern unmittelbar im Handlungszusammenhang mit der Welt verankert sind: «…die äußere Realität von Maschinen und Tieren, von Edward G. Robinson und Jimmy Cagney. Alle diese Objekte und Personen müssen in einem Kunstwerk zusammengeordnet werden. Sie können in jeder beliebigen Weise angeordnet werden, wobei ‚Anordnung' natürlich Schminke, Beleuchtung, Kameraarbeit usw. einschließt». Panofsky stellt also heraus, dass der Film von der Materialität der Dinge und Personen ausgeht und dass gerade die Operation des «Anordnens» – und man kann hier die anderen von Beragla genannten Operationen Auswählen und Ansetzen mit einschließen – eine Handlung darstellt, die das spezifische Handlungsfeld Film konstituiert. Und so sind auch bei genauer Lektüre von Bergalas Ausführungen seine Konkretisierungen der Operationen allesamt Handlungen, die sich direkt auf die dinglich materielle Welt beziehen: «Auswählen: Dinge unter allen möglichen

12 Erwin Panofsky: *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*. Frankfurt am Main 1999, S. 53f.

13 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. (1960). Frankfurt am Main 1996.

anderen in der Realität aussuchen … Anordnen: Dinge im Verhältnis zueinander platzieren … Ansetzen: über den Ansatzpunkt oder die Perspektive auf die ausgewählten und angeordneten Dinge entscheiden».[14]

Diese grundlegende Differenz des Films zu den anderen Künsten lässt sich bis heute in den unterschiedlichen Theoriekonzepten zum Film nachweisen. Auch Bergala greift diese Differenz immer wieder auf, wenn er z.B. in diesem Kontext auf Pasolinis Konzept des Films als geschriebene Sprache der Wirklichkeit verweist,[15] oder wenn er die besondere Bedeutung der «Wirklichkeit» beim Filmemachen herausstellt.[16] Der entscheidende Punkt ist allerdings das Subjekt- und das Objektverständnis, das dabei zugrunde gelegt wird. Auf der einen Seite (bei Bergala) wird das Subjekt als primär singuläres, geistiges Wesen gefasst, als Künstlerfigur und Regisseur. Auf der anderen Seite bildet sich das Subjekt erst in der Interaktion mit der materiellen Welt heraus und ist selbst Teil der materiellen Welt (wie bei Panofsky und Kracauer). Diesem Subjekt stehen bei Bergala die einzelnen Filme als Werke und gute Objekte gegenüber. Mit Panofsky und Kracauer gedacht wäre das gute Objekt demgegenüber nicht ein einzelner Film, sondern die Vielzahl konkreter Objekte eines Films («die äußere Realität von Maschinen und Tieren, von Edward G. Robinson und Jimmy Cagney») oder aber das Kino selbst als *Meta-Objekt*, in dem Sinne wie Christian Metz vom *cinéma*, vom Kino als Summe aller Filme spricht.[17]

Mein Vorschlag, den Film als Handlungsfeld zu konzipieren, in dem die Operationen Auswählen und Anordnen vorgenommen werden, bildet in gewisser Weise eine Synthese aus diesen Positionen. Die «geistigen Operationen» werden gleichzeitig als «materielle» gefasst, die im Handlungsfeld Film, also in der dinglichen Welt stattfinden und folglich auch physisch nachvollziehbar sind. Es geht also um einen Denken, das in materiellen (filmischen) Spuren begreifbar wird – und um materielle Anordnungen (des Films), die wiederum das Denken erst generieren. Und auch Bergala gibt in seinen Beschreibungen des Filmschaffens immer wieder eine ähnliche Haltung zu erkennen, wenn er seine geistigen Operationen gerade nicht als Entscheidungen im Ideenhimmel verstanden wissen will, sondern sich beispielsweise auf nicht-sprachliche Entwürfe und Entscheidungen beruft, die sich allein anhand der materiellen Ausführungen beim Filmemachen bzw. an der materiellen Ausführung des Films (re)konstruieren lassen.

Bergala entwickelt aus diesen Überlegungen schließlich nicht nur ein Konzept praktischer Filmbildung, sondern auch einen Vorschlag für die Filmanalyse als

14 Panofsky, S. 54.

15 Bergala, S. 95.

16 Bergala, S. 93.

17 Bergala, S. 107ff.

«Schaffensanalyse».[18] Dabei geht er explizit nicht vom Film als abgeschlossenem Werk aus, sondern von den konkreten Entscheidungen des Auswählens, Anordnens und Ansetzens beim Filmemachen. Er versucht also zunächst in der Analyse den Prozess der Produktion zu rekonstruieren. Gegenstand seiner Rekonstruktion ist gleichwohl der fertige Film, den er aber imaginativ zerlegt in mögliche andere Anordnungen, in mögliche andere Entscheidungen der Auswahl. Damit wird der Film zu einem strukturellen Handlungsfeld aufgefächert. Allerdings bindet Bergala diese Form der Filmanalyse, die von möglichen materiellen Entscheidungen ausgeht, zurück an ein problematisches Subjektverständnis, an die Person des Regisseurs, die uns dadurch gleichsam als fiktives Leitbild seiner Filmbildung erscheint. Die alte Vorstellung vom Künstlergenie droht dann die produktive Öffnung des Films als strukturelles Handlungsfeld zu überlagern und auch seine Pädagogik zu durchkreuzen. In Bezug auf das Objektverständnis lässt sich anmerken, dass auch hier bei Bergala einige Ambivalenzen auffallen. So zeugt seine Vermittlungsmethode des «Fragmente-in-Beziehung-setzens» gerade nicht von einem Verständnis des Films als Einzelwerk, sondern eher als Sammlung und Archiv vielfältiger disparater Objekte, die zwar Teil eines Films, aber in erster Linie doch Teil der Kunst des Kinos sind.

3. Strukturelle Filmanalyse

Ausgehend von den Überlegungen Bergalas lässt sich das Filmemachen gleichwohl als ein Prozess des Denkens und Handelns begreifen. Folgt man Bergalas Vorschlag der Übertragung dieser Herangehensweise auf die Filmrezeption und -analyse, so lässt sich daraus das Konzept einer strukturellen Filmanalyse ableiten. In den Horizont der Analyse gelangen dann nicht mehr die imaginäre oder fiktive Rekonstruktion des Schaffens eines Regisseurs und die Analyse von dessen geistigen Entscheidungen, wie es bei Bergala heißt. Stattdessen steht vielmehr das Kino bzw. der Film als Handlungsfeld im Zentrum der Analyse, in dem die materiellen Spuren der Operationen Auswahl und Anordnung untersucht werden. Sprich: man analysiert die faktische Realisierung eines Films, z.B. die Entscheidung für die Besetzung eines Schauspielers nicht auf dem Hintergrund der (fiktiven) Rekonstruktion der Entscheidung eines Regisseurs (Godard hat den Schauspieler XY ausgewählt), sondern betrachtet sie auf dem Hintergrund der strukturellen Möglichkeiten der Auswahl: Welche anderen Besetzungen wären möglich gewesen? Und welche unmöglichen Besetzungen sind aus heutiger Perspektive denkbar?

Eine solche Herangehensweise fasst zudem nicht den einzelnen Regisseur oder einen einzelnen Film ins Auge, sondern die Filmgeschichte als «Zusammenhang»,

18 Vergleichbar ist die Rede davon, dass man *die* Literatur oder *die* Malerei liebt. Vgl. Christian Metz: *Der imaginäre Signifikant: Psychoanalyse und Kino*. Münster 2000.

so wie dies Helmut Färber formuliert hat.[19] Im Zusammenhang der Filmgeschichte erscheint jede Auswahl und Anordnung dann wie eine Akzentuierung, die auf dem Hintergrund anderer Entscheidungen und anderer Filme vorgenommen wird. Und jede Akzentuierung macht wieder neue Entscheidungen denkbar, sodass es nicht nur um Rekonstruktionen des Vergangenen geht, sondern auch um das konkrete Entwerfen im Handlungsfeld Film, um zukünftige oder auch nur mögliche Filme. Der sich daran anschließende Modus einer Rezeption besteht folglich nicht im Nachvollziehen der Filmgeschichte oder dem Nachfühlen der Entscheidungen des Regisseurs und seines Schaffensprozesses, sondern eher im Verwerfen einer Regisseur zentrierten Ordnung zugunsten eines Denkens von Film als Handlungsfeld, das den Film als Materialität und Möglichkeit gleichzeitig untersucht und reflektiert.

Eine solche strukturelle Filmanalyse hat es folglich nicht mit einem Film im Sinne einer isolierten Faktizität oder eines einzelnen Produkts zu tun, sondern mit Film als Struktur. Struktur ist hier keineswegs a-historisch gedacht. Sondern Struktur ist hier im Grunde mit Geschichte im materiellen Sinne des Geschichteten kongruent. Die ästhetische Praxis, die diese Analyseform flankiert, besteht darin, Vergangenheit und Geschichte (in Form von fragmentierten Bild- und Tonaufnahmen) neu zu bearbeiten und das gegebene Material immer wieder neu im Hinblick auf Gegenwart und Zukunft und mit Blick auf die strukturellen Möglichkeiten anzuordnen – ähnlich wie bei einem Kartenspiel, das immer neue Blätter und Spielmöglichkeiten auf der Basis von Auswahl und Anordnung produziert.[20] Das Prinzip, das hier zum Tragen kommt, ist mit der Dekonstruktion verwandt, insofern es sich auf Spuren stützt und jenseits der Präsenzlogik agiert. Allerdings stützt es sich nicht allein oder in erster Linie auf Textlektüren.[21] Es besteht vielmehr aus einer Arbeit im Handlungsfeld Film und zwar ästhetisch-praktisch (materiell), theoretisch (denkend) – und pädagogisch (vermittelnd).

Gerade mit Blick auf die Metapher des Kartenspiels lässt sich der Ansatz der strukturellen Analyse als eine Form der Interaktion fassen. Interaktion erscheint treffend, weil die Unterscheidung von Produktion und Rezeption aufgelöst ist und damit das Konzept eines abgeschlossenen Filmwerks zugunsten von Film als Struktur, in der spielerisch agiert werden kann, ersetzt wird. Interaktion und die damit einhergehende Auflösung der Trennung von Produktion und Rezeption ist aber keineswegs eine neue Erfindung oder voraussetzungslose Basis des hier vorgestellten Ansatzes. Sie findet sich historisch betrachtet schon in frühen filmtheoretischen Schriften, z.B.

19 Bergala, S. 92.

20 Helmut Färber: Das unentdeckte Kino. In: Alexander Kluge (Hrsg.): *Bestandsaufnahme : Utopie Film*. Frankfurt am Main 1983, S. 16 – 29.

21 Ein Unterschied zum Kartenspiel ist, dass es dabei ein festes Set an Karten gibt, die Filmgeschichte sich aber ständig verändert. Wobei sich aber einwenden lässt, dass sich auch Kartenspiele im Laufe der Geschichte immer wieder verändert haben.

in der oben skizzierten Form von Film als Spiel bei Siegfried Kracauer. Später angedeutet in den Filmkonzeptionen von Roland Barthes oder Peter Wollen.[22]

Beim Film nimmt die Interaktion und die Auflösung der Unterscheidung von Produktion und Rezeption allerdings eine spezifische Form an. Sie folgt nicht der Präsenzlogik, die wir der Interaktion mit dem Computer oder dem Computerspiel unterstellen.[23] Sie arbeitet vielmehr mit einer Schichtung unterschiedlicher Zeit- und Raumebenen und der Kombination unterschiedlicher Register. Fotografie und Tonaufnahme ermöglichen es, unterschiedliche Zeitebenen miteinander zu verbinden und ebenso bildnerische oder akustische Repräsentationen mit Realitätsverweisen zu kreuzen. Das Modell für dieses ästhetische Verfahren ist der Schneidetisch, der gleichzeitig als Sichtungstisch fungiert, an dem also sowohl produziert als auch rezipiert werden kann – an dem Bilder und Klänge gesichtet und von (vergangenen) Realitätsschichten überlagert werden. Imaginär kann diese Position jeder Zuschauer einnehmen, um den Film an jeder beliebigen Stelle anzuhalten und mit anderem Bild- und Tonmaterial zu verknüpfen.[24] Der Computer und die Digitalisierung des Films liefern schließlich den allgemeinen und virtuellen Zugriff auf diesen Ort spielerischer Interaktion.[25]

4. Filmische Vermittlungslogik

Der Film ist aufgrund seiner Fähigkeiten zur technischen Reproduktion und zur Kombination und Aneignung unterschiedlicher Medien auch ein komplexes Medium der Vermittlung. Film fungiert dabei weniger als künstlerisches Werk denn als Archiv, ähnlich wie ein Museum oder eine Bibliothek.[26] In der Verbindung unterschiedlicher Elemente, in der Zusammenstellung von Heterogenem, entwickelt das Medium Film seine spezifische ästhetische Vermittlungslogik. Diese zeigt sich weniger in konsistenten Narrationen oder Bildkompositionen und also nicht in den Aushandlungen eines *common sense* auf der Basis kommunikativen Handelns. Son-

22 Die Abgrenzung vom Textbegriff erfolgt hier zur Unterscheidung von Text im engeren oder buchstäblichen Sinne und Bild- bzw. Tonaufzeichnungen im Sinne der Notation von materiellen Spuren.

23 Vgl. Roland Barthes: Der dritte Sinn: Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays II. Frankfurt am Main 1990, S. 47 – 66; Wollen sowie Pauleit 2001.

24 Sie weist auch eine Differenz zur Präsenzlogik von Strategien in der bildenden Kunst auf, wie z.B. der Performance oder dem Happening.

25 Winfried Pauleit: *Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino*. Frankfurt am Main 2004.

26 Dies ist bereits beim Video möglich, allerdings benötigt man dazu mindestens zwei Videorecorder. Der Computer liefert in seiner Logik der Überlagerung verschiedener Fenster bereits das Potential umfangreicher Schnitt- und Montageoptionen.

dern sie ist gekennzeichnet von einem Handlungsfeld Film, in dem Anordnungen gerade diesen *common sense* (den gemeinsamen, sozialen Sinn) überschreiten. Im Handlungsfeld Film können Elemente gegenläufig und im Dissens positioniert werden und gerade darin liegt m.E. die Stärke seiner Vermittlungslogik.[27]

Abb. 1 & 2: Sie küssten und sie schlugen ihn (François Truffaut)

Besonders deutlich tritt die Vermittlungslogik bei der Darstellung von Unterrichtsszenen im Film hervor. Die Kamera wird in solchen Szenen zu einer dritten Instanz, die sich in das soziale Verhältnis von Lehrern und Schülern einmischt. Sie wird zum *Dritten* im Unterrichtsgeschehen und macht dabei den Dissens oder die unverständliche Begegnung mit dem Anderen sichtbar. Zahlreiche Filme zeugen davon, so z.B. François Truffauts Sie küssten und sie schlugen ihn (Les quatre cents coups, F 1959).[28]

Gleich in der ersten Szene werden die unterschiedlichen Perspektiven von Schülern und Lehrer zueinander ins Verhältnis gesetzt. Der Klassenraum wird von der Kamera als diskursiver und ästhetisch erfahrbarer Raum vermessen. Dem sprachlich getragenen Wissensdiskurs des Lehrers wird eine weitgehend stumme ästhetische Erfahrung der Schüler gegenübergestellt. In der ersten Einstellung ist die Kamera auf der Seite der Schüler, wir schauen ihnen sozusagen über die Schulter und teilen mit ihnen eine subjektive Schulerfahrung, eine spezifische Erfahrung des Klassenraums: Es geht ums Schreiben. Konkret befinden wir uns in einer Klassenarbeit, der Blick der Schüler ist gesenkt; es gibt zunächst keinen Kontakt zum Lehrer. Diese erste Einstellung ist gleichzeitig der *establishing shot*, der als Basis des ganzen Films funktionieren wird: Einer der Schüler, Antoine Doinel, wird

27 Marc Ries hat skizziert, dass in der medialen Logik des Films das Archiv bereits angelegt ist; vgl. Marc Ries: Archiv Museum Dispositiv. In: *Ästhetik & Kommunikation* 137, 2007, S. 55 – 58.

28 Vgl. Winfried Pauleit: Kinematograph und Zeigestock. Ähnlichkeit und Differenz der visuellen Anordnungen von Kino und Schule. In: Helene Decke-Cornill und Renate Luca: *Jugendliche im Film – Filme für Jugendliche*. München 2007, S. 59 – 71.

noch in dieser ersten Einstellung vom Lehrer herausgepickt und später bestraft werden. Mit dieser Szene beginnt die *Karriere* des Antoine Doinel, die schließlich im Erziehungsheim endet. Mit dieser Szene beginnt aber auch die Karriere von François Truffaut und dem damals 11-jährigen Schauspieler Jean-Pierre Léaud, die mit diesem Film nicht nur die Nouvelle Vague mitbegründen, sondern auch die Lebensgeschichte des Antoine Doinel, die sich in weiteren Filmen fortsetzen wird.[29] Die zweite Einstellung zeigt den Klassenraum aus der Position des Lehrers, d.h. sie zeigt die Schüler von vorne. Allerdings wechselt die Kamera erst in dem Moment in die Lehrerposition, als der Lehrer seinen Platz am Pult verlässt, um durch die Klasse zu schlendern. Es handelt sich also nicht um eine subjektive Lehrerperspektive, sondern um eine strukturelle, die mit einem Schienenwagen aufgenommen ist und die ihren Blick durch die Fluchten der Sitzanordnung der Schüler wirft. Bereits mit diesen zwei Kameraeinstellungen gelingt es dem Film, eine Begegnung zwischen zwei unterschiedlichen «Stimmen» als Dissens in Szene zu setzen und damit ganz konkret den Handlungsraum des Films aufzuspannen.[30]

Auch Gus van Sants Elephant (USA 2003) und sein aktueller Film Paranoid Park (USA 2007) arbeiten mit einer ähnlichen Gegenüberstellung von sprachlichen und visuellen Handlungs- und Diskursfeldern. Wobei es van Sant stärker um die auf einem rationalen Diskurs aufbauende Institution Schule geht, der eine visuelle und zeitlich fragmentierte ästhetische Erfahrung gegenübergestellt wird, die den Schülern nahe zu stehen scheint. Das Vermittlungspotential von Film ist also keineswegs auf den Lehr- oder Unterrichtsfilm beschränkt, auf eine einfache Logik des Wissens und der Anschauung. Es zeigt sich vielmehr dort produktiv, wo das auf sprachliche Vermittlungslogik aufbauende kommunikative Handeln an seine Grenzen stößt und eine ästhetische Erfahrung des Anderen, des Fremden und Unbekannten virulent wird.[31]

Den Film als Handlungsfeld zu denken, in dem sich unterschiedliche Stimmen, Diskurse und ästhetische Erfahrungen begegnen, skizziert die Basis für ein Konzept von ästhetischen Bildungsprozessen, in dem Selbst- und Weltentwürfe in Frage gestellt werden können und in dem darüber hinaus eine Begegnung mit dem Anderen möglich wird.[32] Film wird damit zu einem besonderen Ort der Erfah-

29 Die Lebensgeschichte von Antoine Doinel wird über einen Zeitraum von 20 Jahren weiter erzählt in: Antoine et Colette (1961/62), Geraubte Küsse (Baisers volés, 1968), Tisch und Bett (Domicile Conjugale, 1970), Liebe auf der Flucht (L'Amour en Fuite, 1978/79).

30 Zur Mehrstimmigkeit vgl. Pauleit: Der Kinematograph, 2007.

31 Insofern liegt es nahe, dass sich der Film immer wieder dem Thema der «Passage» als Thema widmet, sei in der klassischen *coming of age story*, der *midlifecrisis* oder der Darstellung des Todes.

32 Bildungsprozesse werden hier in Anlehnung an Rainer Kokemohr gedacht. Im Unterschied zu Lernprozessen zielen Bildungsprozesse darauf, Selbst- und Weltentwürfe zu reflektieren und zu modifizieren, um dadurch eine Begegnung mit dem Fremden zu ermöglichen: «In der

rung kultureller Differenz. Ähnlich formuliert auch Bergala seine Idee von Kino als Kunst als eine Begegnung mit dem Anderen, mit Alterität. Allerdings besteht m.E. die spezifische Vermittlungslogik des Films gerade nicht darin, als Kunstwerk den Schülern gegenüberzutreten und in seiner spezifischen Widerständigkeit und Fremdheitserfahrung als Werk nachhaltig Bildungsprozesse zu initiieren (wie es bei Bergala formuliert ist), sondern darin, ein Handlungsfeld zu etablieren, in dem die Erfahrung des Anderen bearbeitbar wird – und zwar nicht im kognitiven Sinne des kommunikativen Handelns, sondern im Sinne der Verbindung von ästhetischer Erfahrung und ästhetischer Praxis. D.h. nicht der Film tritt als fremdes Objekt auf und dem Subjekt gegenüber, sondern Film bildet die Folie, die Bühne, die es dem Anderen erlaubt aufzutreten, (ebenso wie dem Selbst oder auch dem Anderen im Selbst). Dieses Auftreten von Eigenem und Anderem lässt sich in Truffauts Film in den ersten zwei Einstellungen nachvollziehen: Antoine Doinel wird vom Lehrer zum Anderen gestempelt (und wir als Zuschauer mit ihm). Gleichzeitig wird der Lehrer, dadurch dass die Kamera dies aus der Perspektive der Schüler zeigt, ebenfalls zum Anderen erklärt. Dieser Dissens bleibt nicht auf einen schulischen Konflikt und auch nicht auf die fiktive Biografie Antoine Doinels beschränkt (also auf ein filmisches Werk). Er ist vielmehr emblematisch für einen gesellschaftlichen Konflikt zwischen den Generationen im Frankreich Ende der 1950er Jahre, aus dem heraus die Nouvelle Vague ein ästhetisch-diskursives Handlungsfeld etabliert. Gerade in diesem Sinne möchte ich Film als Handlungsfeld verstanden wissen, in dem Interaktionen, ästhetische Erfahrungen und Diskurse stattfinden können, die den Rahmen kommunikativen Handelns überschreiten und die dennoch gesellschaftlich wirksam sind.[33]

Einsicht in das, was den möglichen Bildungsprozess blockiert, bewährt und spezifiziert sich jedoch, wenn ich recht sehe, die Auffassung, dass Bildung als Prozess der Be- und Verarbeitung widerständiger Erfahrungen möglich ist … Bildung wird dann als Prozess eines Handelns begreifbar, das auf ein Problem, verstanden als Anspruch eines original Unzugänglichen, mit dem Entwurf eines anderen Welt- und Selbstverhältnisses antwortet, eine Antwort, die das auslösende Problem im Referenzrahmen der verschiedenen Ordnungen durch eine andere Kon- und Refiguration zu lösen verspricht und sich im nie abgeschlossenen Bildungsprozess als ein Zugang, als, mit einem Begriff Ricœurs, als ‚Neuschreibung' (vgl. Ricœur 1986:235) zu bewähren hat, die das original Unzugängliche achtet.» Vgl. Rainer Kokemohr: «Bildung als Welt- und Selbstentwurf im Anspruch des Fremden. Eine theoretisch-empirische Annäherung an eine Bildungsprozesstheorie». In: Hans-Christoph Koller, Winfried Marotzki, Olaf Sanders (Hrsg.): *Bildungsprozesse und Fremdheitserfahrung. Beiträge zu einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*. Bielefeld 2007, S. 13 – 68, hier: S. 25 u. 65.

33 Die Begegnung mit dem Fremden und Anderen ist hier explizit nicht nur im üblichen transkulturellen Sinne zu verstehen, sondern auch als Begegnung mit dem Fremden und Anderen im Selbst, worauf zahlreiche Filme verweisen auch Truffauts Film, dort wo Antoine Doinel vor einem Kino Ingmar Bergmans Monika begegnet. Vgl. hierzu meine Diskussion des Films in Winfried Pauleit: «Filmfotografie als falsche Spur. Das Kinematografische zwischen Fotografie und digitaler Videoüberwachung». In: *Maske und Kothurn*. Heft 53/2-3, 2007, (Falsche Fährten in Film und Fernsehen), S. 243 – 254.

5. Die Falschspielerin (The Lady Eve, USA 1941)

Jeder Film eröffnet ein Handlungsfeld zunächst in dem einfachen Sinn, dass er einen Raum erschließt, in dem Zeichen und Körper zueinander in Beziehung treten.[34] Im Falle von Die Falschspielerin sind es zunächst zwei Namen, die auf der Seite der Filmproduktion eine erste Handlung als Auswahl dieser Namen darstellen: Barbara Stanwyck und Henry Fonda. Diese Namen leiten unterstützt von der Vielstimmigkeit der Instrumente eines Orchesters (auf der akustischen Ebene) den Vorspann des Films ein und schneiden damit den filmischen Handlungsraum von Anfang an auf die Anordnung einer Paarbeziehung zu. Im weiteren Verlauf des Vorspanns tritt zunächst eine animierte (gezeichnete) Schlange mit Zylinderhut auf, die an ihrem Schwanz einen klappernden Geldsack trägt und uns wie ein Zirkusdirektor das Spiel ankündigt und den Titel des Films präsentiert. Dann werden die weiteren Namen der Besetzung (Cast and Crew) des Films vorgestellt. Dieser Vorspann endet mit dem Namen des Regisseurs, Preston Sturges, wobei die Schlange den Buchstaben O dieses Namens wie einen Ring (Ehering) stolz über den Körper streift, bevor ihr ein Apfel mit dem Schriftzug «Eve» auf den Zylinder fällt. Mit diesem kleinen Unfall nimmt der Vorspann bereits den ersten Gag, das erste Zusammentreffen der beiden Schauspieler vorweg – aber auch das wechselweise Auftreten von Schriftzeichen und Körpern und deren wechselnde Lagebeziehungen im Handlungsfeld Film. Das ist die Didaktik des Vorspanns,[35] der uns das Handlungsfeld in allgemeiner und spezifischer Form als ein zukünftiges, vor uns liegendes Spiel mit seinen Grundregeln von Auswahl und Anordnung erläutert.

Der Auftakt des eigentlichen Films – die erste Szene – ist gekennzeichnet vom hohen Pfeifen eines kleinen Bootes vor dem Ablegen. Von diesem akustischen Signal des Aufbruchs ausgehend wird die Anordnung der Szene konturiert, die ihre Koordinaten als postkoloniale Mission der Schlangenforschung am Amazonas und als Szenario einer Erziehung deklariert. Die erste szenische Handlung fasst dies konkreter und allgemeiner zugleich: Einige Männer treten zusammen und gruppieren sich zum Arrangement von Lehrer und Schülern, bzw. von Professor und Mitarbeitern. Der Professor gibt einem seiner Mitarbeiter (Henry Fonda) Instruktionen für den Transport einer Schlange nach Nordamerika. Die Anweisung des Professors strukturiert die Anordnung dieser ersten Szene als *Schulszenario* und skizziert damit das Feld für die Rolle Henry Fondas als Charles Pike, einem ganz der Wissenschaft

34 Georg Seeßlen hat diesen Bild-Raum in einem «grammatischen Modell» gefasst, das einer einfachen Matrix entspricht. Bei ihm ist dieser Bildraum als Handlungsraum einerseits zwischen Angst und Lust (Horizontale) und andererseits zwischen Vergangenheit und Zukunft (Vertikale) angesiedelt, vgl. Georg Seeßlen: «Orbus Pictus oder warum Bilder kein Gegenüber mehr sind». In: Daniela Kloock (Hrsg.): *Zukunft Kino. The End of the Reel World*. Marburg 2008, S. 168 – 185.

35 Zum Vorspann vgl. Alexander Böhnke, Rembert Hüser, Georg Stanitzek (Hrsg.): *Das Buch zum Vorspann*. Berlin 2006.

verpflichteten Schüler und Millionärssohn. Das allgemeine dieser Anordnung ist: Der Schüler wird nun – wie zur Initiation – ohne den Lehrer in die Welt entlassen.

Abb. 3: Die Falschspielerin (Preston Sturges)

In dieser ersten Szene kommen allerdings drei unterschiedliche Stimmen zu Wort. Dem Professor steht der gelehrige Schüler gegenüber, dessen Familie das wissenschaftliche Unternehmen finanziert. Die dritte Stimme ist eigentlich ein Störfaktor. Sie agiert jenseits der verschworenen Gruppe männlicher Wissenschaft. Es handelt sich um den Bodyguard und Diener von Charles Pike, Muggsy, der in Arbeitsteilung mit dem Professor für das leibliche Wohl und die körperliche Unversehrtheit des Millionärssohns zuständig ist. Die Dialoge dieser Szene sind vielschichtig und mehrdeutig angelegt. Bereits in die wissenschaftlichen Instruktionen mischen sich Untertöne und Subtexte. So ist z.B. die Anweisung des Professors, die Schlange auf der langen Reise gelegentlich aus ihrem Korb herauszunehmen, um mit ihr zu «spielen», einerseits emblematisch für den Film und andererseits sexuell konnotiert und anzüglich. Während der Dialogpart von Charles Pike den homoerotischen Subtext einer «Gesellschaft von Männern» aufscheinen lässt, «die sich ganz der Wissenschaft verschrieben hat». Und schließlich der nichts sagende Satz von Muggsy, der (als einziger von einer Frau Abschied nehmend) formuliert: «So long Lulu, I'll send you a postcard». Ein Versprechen, das am Amazonas (jenseits der Zivilisation) nicht einzuhalten ist. Gleichzeitig kündigt dieser Satz aber eine andere «Postkarte» an, die Muggsy tatsächlich später in Umlauf bringen wird, die sich an Charles Pike richtet und die auch einen homoerotischen Subtext enthält.

Die zweite Szene beginnt ebenfalls mit einem akustischen Element. Diesmal ist zunächst der Bass eines Ozeandampfers zu hören, der ein Warn- oder Begrüßungssignal aussendet. Im Folgenden werden nun die beiden Schiffspfeifen im Schuss-Gegenschussverfahren montiert. Es entsteht eine erste Kommunikation der Schiffspfeifen, die der Begegnung der zwei Hauptfiguren vorausgeht und diese als eine Begegnung von Ungleichen kennzeichnet. Das Hupen des Ozeandampfers repräsentiert gleichzeitig das touristische Vergnügen einer Kreuzfahrt. Es verweist zudem auf den kulturellen Kontext der Anbahnung von Bekanntschaften, die den Aufstieg in

Abb. 4: Die Falschspielerin (Preston Sturges)

höhere Gesellschaftsschichten versprechen – bzw. auf die betrügerischen Absichten, die mit solchen Versprechen einhergehen können, womit die Rolle von Barbara Stanwyck bereits angedeutet ist. Die Anordnung der zweiten Szene ist gleichzeitig komplex und einfach: Die kleine wissenschaftliche Mission wird vom großen Ozeandampfer an Bord geholt. Die dramaturgische Strategie des Films besteht darin, daraus einen Konflikt und anschaulichen Stoff für den Film zu generieren. Der Schüler und Wissenschaftler – ein forschender Beobachter – wird in dieser Begegnung selbst zum Blickobjekt der touristischen Reisegesellschaft. Weil er Millionärssohn ist, wird er zur Attraktion und wie ein «Fang» an Bord geholt. Die Reisegesellschaft hat sich dazu an der Schiffsreling aufgestellt und kommentiert das Geschehen. Bereits in dieser Szene nimmt Barbara Stanwyck eine Sonderstellung ein. Schaut sie doch als einzige zusammen mit ihrem Vater und einem Komplizen vom Deck der ersten Klasse auf den ankommenden «Fang» herunter und wirft ihm zudem noch spottend einen Apfel auf den Kopf. Zur Begrüßung also eine Frucht vom Baum der Erkenntnis, die jenseits der Wissenschaftlichkeit die Betrugsabsichten der Protagonistin emblematisch herauskehrt. Damit wird die Rolle von Barbara Stanwyck als Jean Harrington charakterisiert, die als Spielkartenbetrügerin Jagd auf reiche Männer macht. Auch die zweite Hauptfigur wird im Kontext einer Dreiergruppe vorgestellt. Jean Harrington steht ihr Vater als klassische Erziehungsperson zur Seite und ein Komplize, der die Rolle des Dieners übernommen hat. Damit stehen sich zwei *Zöglinge* gegenüber, deren weiteres Schicksal der Film verfolgen wird.

Die dritte Szene zeigt einen gesellschaftlichen Abend an Bord des Ozeandampfers. Sie wird von einem Walzer begleitet. Wenn sich das durch den Vorspann und die ersten zwei Szenen eingeführte Paar bereits hier zum Tanz einfände, könnte der Film gleich zu Ende sein und in den Abspann übergehen. Aber zunächst tanzt niemand. Stattdessen sieht man, wie eine ganze Reihe sehr unterschiedlicher Frauen auftritt und versucht, mit dem Millionärssohn Kontakt aufzunehmen. Und man sieht, wie Jean Harrington dieses Geschehen durch einen Handspiegel beobachtet. Dann hört man auch ihre boshaften Kommentare über die anderen Frauen.

Abb. 5–10 (v.l.n.r.): Die Falschspielerin (Preston Sturges)

Der indirekte Blick von Harrington (sie schaut sich selbst über die Schulter) zusammen mit den Kommentaren transformiert die Szene in ein imaginäres *Casting*. Der Film reflektiert an dieser Stelle seine eigenen Bedingungen von Auswahl und Anordnung und seine Struktur als Handlungsfeld. Er spielt sozusagen sein eigenes Casting, indem er so tut, als suchte er noch das passende weibliche Pendant zur männlichen Hauptfigur.

Von Barbara Stanwyck und ihrer Rolle – in diesem Film Jean Harrington/The Lady Eve – kann man lernen, wie man in betrügerischer Absicht von der Zuschauerin

zur Kommentatorin und von der Kommentatorin auf die Seite der Regie wechselt. Denn Harrington ist eine Falschspielerin und zwar nicht nur im motivischen Sinne des Spiels mit falschen Karten, das sie und ihr Vater professionell beherrschen – das wird erst später erzählt und gezeigt. Sie ist zu allererst eine Falschspielerin, *weil* sie als Zuschauerin eingreift und die Regie des Geschehens zu übernehmen versucht, um sich als die «falsche Herzdame» an die Seite der männlichen Hauptfigur zu stellen.

Die erste Lektion des Films ist also die: Jeder Zuschauer und jede Zuschauerin kann ein falsches Spiel spielen – kann das, was er oder sie sieht, kommentieren – und damit in den Verlauf der Handlung eingreifen. Sicher, man kann an dieser Stelle einwenden, als Zuschauer oder Zuschauerin kann man nicht wirklich handelnd im Film agieren. Allerdings genau das behauptet auch der Film: Die handelnde Einmischung bleibt ein Betrug, ein falsches Spiel. Wenn man wirklich eingreifen würde, um sich den Film als Zuschauer anzueignen, um sich selbst an die Stelle der Hauptfigur zu setzen, dann entsteht ein ganz anderer Film. Man wäre selbst der Regisseur eines neuen Films.[36] Und in genau dieser Richtung nimmt der Film seinen Lauf. Er zeigt, wie das falsche Spiel zu einem echten wird, wie der Film – von unterschiedlichen *Regiepositionen* angetrieben – seine Richtung wechselt und wie die Falschspielerin schließlich doch die Hauptrolle bekommt. Dies geschieht zunächst durch Betrug – aber durch einen Betrug, wie ihn Thomas Mann in seinem *Felix Krull* skizziert hat.[37] Der Film zeigt, dass der anfängliche Betrug an einer bestimmten Stelle umschlägt in Authentizität oder Wirklichkeit. Und gerade in diesem Sinne zeigt sich der Film als Spiel. Denn Jean Harrington schlüpft in weitere Rollen, sodass man irgendwann nicht mehr weiß, ob es sich um Betrug handelt oder nicht, bzw. auf welcher Ebene der Film seine (fiktive) Wirklichkeit konstituiert, die durch ein falsches Spiel betrogen wird. Nicht wirklich, aber imaginär kann man von diesem Film als Zuschauer lernen, die Regie zu übernehmen – um dann festzustellen, wie die Kraft der Imagination sich tatsächlich in der Realität niederschlägt.

Weil die Position der Regie umkämpft ist, kann sie auch von anderen beansprucht werden. Auch davon erzählt der Film in seinem weiteren Verlauf. Der Bodyguard und Diener Muggsy mischt sich ein, um seine Position *an der Seite* von Charles Pike zu verteidigen, die er durch das Spiel von Harrington bedroht sieht. Er übernimmt nun seinerseits die Regie, indem er die Rolle von Harrington als falsches Spiel diskreditiert. Dazu bringt er eine Fotografie von den Harringtons in Um-

36 Was hier gezeigt wird, ist eine zweistufige Emanzipation, die später die Regisseure der Nouvelle vague durchlaufen, Zunächst sind diese selbst Zuschauer, dann wechseln sie auf die Seite der Kritiker und schließlich auf die der Regie.

37 «Nur der Betrug hat Aussicht auf Erfolg und lebensvolle Wirkung unter den Menschen, der den Namen des Betrugs nicht durchaus verdient, sondern nichts ist als die Ausstattung einer lebendigen, aber nicht völlig ins Reich des Wirklichen eingetretenen Wahrheit mit denjenigen materiellen Merkmalen, derer sie bedarf, um von der Welt erkannt und gewürdigt zu werden», Thomas Mann, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Frankfurt am Main 1999, S. 39.

lauf (seine «Postkarte» an Charles Pike), die auf der Rückseite mit einem polizeilichen Steckbrief beschriftet ist. Die Fotografie im Film ist aber nicht nur polizeiliches Fahndungsfoto, sondern auch ein Filmstandbild von Barbara Stanwyck. Und das zentrale Merkmal eines Filmstandbildes ist gerade nicht der Beweis, sondern die Fälschung.[38] Denn beweisen kann eine solche Fotografie – wie jedes Filmstandbild – nur die Existenz der Schauspielerin Barbara Stanwyck. Ein Filmstandbild ist eine Fälschung deshalb, weil es den Film fälschlich mit dem Glauben an die Fotografie und damit an die Existenz von Filmfiguren wie Jean Harrington ausstattet, die ein fiktiver und im doppelten Sinne betrügerischer Charakter ist. Das ist die zweite Lektion des Films.

Abb. 11 & 12: Die Falschspielerin (Preston Sturges)

Die dritte Lektion des Films besteht darin, Film als kulturelle Praxis des Kartenspiels zu imaginieren. Der zentrale Gedanke dabei ist, den Film nicht als abgeschlossenes Werk zu begreifen, sondern als einen Prozess von Entscheidungen, als ein spielerisches Handlungsfeld. Betrachtet man Film von der Produktionsseite her, so leuchtet dies ein. Die Produktionsseite des Films ist von vielen Unwägbarkeiten bestimmt, sodass das Filmemachen nur allzu leicht zu einem *Gamble* werden kann,

38 Vgl. Pauleit 2004.

welches zu Geld und Ruhm oder in den Ruin führt. Die Falschspielerin erweitert diese Perspektive für die Rezeptionsseite. Der Film zeigt, dass man auch als Zuschauer und Zuschauerin etwas riskieren muss, sich gegebenenfalls verdoppeln muss, dass man selbst (als Zuschauer) einen Januskopf besitzt, so wie Spielkarten im Grunde auch janusköpfig sind, zwei Gesichter haben – und dass man seine Trümpfe zu gegebener Zeit ins Spiel bringen muss.

Die Falschspielerin ist also ein Film der Lektionen erteilt. Allerdings nicht im Sinne eines Lehrfilms. Er ist vielmehr ein typisches Beispiel für Film als Massenkultur, der ausdrücklich keinen Bildungsauftrag hat und in erster Linie auf Vergnügen ausgerichtet ist, selbst wenn er ein Schüler-Lehrer-Verhältnis zum Ausgangspunkt nimmt. Dennoch kann man von Lektionen sprechen, da man vom Film (als Film) etwas über Film lernt, etwas über den Zusammenhang seiner Elemente: Auswahl und Anordnung, Imagination und Wirklichkeit, Spiel und Authentizität usw. Gerade darin zeigt sich das persönlichkeitsbildende Moment von Film jenseits zu vermittelnder Themen, bzw. jenseits von Inhalten, die für Bildungszwecke «aufbereitet» werden müssen. Die Falschspielerin ist gleichwohl ein besonderes Beispiel, weil dieses persönlichkeitsbildende Moment des Films anschaulich vorführt bzw. selbstreflexiv ausstellt.

Abbildungsnachweis

Bettina Henzler

Abb. 1: Chronophotographie (Etienne-Jules Marey, F 1890)
Abb. 2: The seasons (Arthur Pelechian, UDSSR 1975)
Abb. 3: Canon (Norman McLaren, Kanada 1964)
Abb. 4: Vormittagsspuk (Hans Richter, D 1928)
Abb. 5: Rainbow Dance (Len Lye, USA 1936)
Abb. 6: Notes on the Circus (Jonas Mekas, USA 1966)

Claude und Francis Desbarats

Abb. 1: Way Down East (*Cahiers du Cinéma*, Sonderheft «Scénographie», 1980)
Abb. 5: Sieben Chancen (*Cahiers du Cinéma*, Nr. 222, 1970)
Abb. 7: Verdacht (*Caméra stylo*, November 1981)
Abb. 8, 11: Verdacht, Abb. 10: Der Mann, der zuviel wusste, Abb. 12: Die Vögel, Abb. 13: Citizen Kane (*Cahiers du Cinéma*, Sonderheft «Hitchcock», 1980)
Abb. 9: Othon (*Cahiers du Cinéma*, Nr. 223, 1970)
Abb. 14: Die Lady von Shanghai, Abb. 15: Othello (*Cahiers du Cinéma*, Sonderheft «Welles», 1982)

Sebastian Schädler

Abb. 1: Das Streitgespräch. Knackig oder Beknackt – das Bild der Frau in der Werbung (WDR-Redaktion, D 1983)
Abb. 3, 6, 10, 20, 22, 24: Snow White and the 7 Dwarfs (Schneewittchen und die Sieben Zwerge, Walt Disney, USA 1937)
Abb. 5, 7, 9, 13, 15: Schneewittchen und die Sieben Zwerge (Erich Kobler, D 1955)
Abb. 2, 16, 18: Schneewittchen und die sieben Zwerge (Gottfried Kolditz, DDR 1961)
Abb. 8, 19, 21, 26, 29: Snow White (Schneewittchen und die 7 Zwerge, Toshiyuki Hiruma, USA/J 1995)
Abb. 14: Faerie Tale Theatre *Snow White and the Seven Dwarves* (Schneewittchen und die Sieben Zwerge, TV-Produktion, Peter Medak, USA 1984)
Abb. 12, 21, 26: Schneewittchen und die Sieben Zwerge (Rankin / Bass Prod., USA, o.J.)
Abb. 17: Die Märchenstunde: Schneewittchen (Jünger Prod., D o.J.).
Abb. 23, 25: Shichinin no samurai (Die Sieben Samurai, Akira Kurosawa, 1954).
Abb. 11: Spur der Steine (Frank Beyer, DDR 1966)
Abb. 4: Evita (Alan Parker, USA 1996)

Christine Rüffert

Abb. 1: Line describing a Cone (Anthony McCall, GB 1973) © LUX, London
Abb. 2: At the Academy (Guy Sherwin, GB 1974) © LUX, London
Abb. 3–5: Alpsee (Matthias Müller, D 1994), © Matthias Müller

Winfried Pauleit

Abb. 1, 2: Sie küssten und sie schlugen ihn (François Truffaut, F 1959)
Abb. 3–12: Die Falschspielerin (Preston Sturges, USA 1941)

Jan Sahli

Abb. 1a–b: Star Guitar (The Chemical Brothers, Michel Gondry, USA 2001)
Abb. 2a–b: Menschen am Sonntag (Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, D 1929)
Abb. 3: Die Nibelungen (Fritz Lang, D Teil I 1922/Teil II 1924)
Abb. 4: A Zed and Two Noughts (Ein Z und zwei Nullen, Peter Greenaway, GB/NL 1985)
Abb. 5a–d: Lichtspiel Opus I (Walter Ruttmann, D 1921)
Abb. 6: Rhythmus 21 (Hans Richter, D 1924)
Abb. 7: Diagonal Symphonie (Viking Eggeling, D 1925)

Bettina Henzler und Stefanie Schlüter

Abb. 1–4, 17–36: Angst essen Seele auf (R. W. Fassbinder, D 1973)
Abb. 5–16, 37–48, 55–57: Gegen die Wand (Fatih Akin, D 2004)
Abb. 49–51: All that Heaven allows (Douglas Sirks, USA 1955)
Abb. 52–54: Far from Heaven (Todd Haynes, USA 2002)

Eugène Andréanszky

Abb. 1–4 Peau d'âne (Jaques Demy, F 1970) © Les enfants de cinéma

Michael Loebenstein

Abb. 1: © Österreichisches Filmmuseum
Abb. 2A: © Österreichisches Filmmuseum
Abb. 2B: aus: Jim Taylor, DVD *Demystified*, 2002;
Abb. 2C: www.dvdafteredit.com
Abb. 4: Edition Österreichisches Filmmuseum 2006: DVD zu Blind Husbands (Erich von Stroheim, USA 1919)
Abb. 5: © sixpackfilm

Michael Baute und Volker Pantenburg

Abb. 1–6: Drei Minuten in einem Film von Ozu (Helmut Färber, D WDR, 1988)
Abb. 7: Fort Apache (John Ford, USA 1948), Abb. 8: Verfolgt (Raoul Walsh, USA 1947); beide aus: Action, action, action – logische Dinge in logischer Abfolge. Aspekte der Inszenierungsweise von *Pursued*. (Winfried Günther, D 2005)
Abb. 9–12: M. Eine Analyse (Jean Douchet, F 1989)
Abb. 13: M – Eine Stadt sucht einen Mörder (Fritz Lang, D 1931), aus: Fritz Lang (Werner Dütsch, D WDR 1991)
Abb. 14, 15: La sortie des usines Lumière (Louis Lumière, F 1985), aus: Arbeiter verlassen die Fabrik (Harun Farocki, D 1995).
Abb. 16, 17: Attelage d'un camion (Lumière, F 1897), aus: *Le cinéma*, une histoire de plans (Alain Bergala, F 1998/9, Les enfants de cinéma).