

Thomas Koebner

Sammelrezension: Über Filme schreiben

1985

<https://doi.org/10.17192/ep1985.3.7321>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Koebner, Thomas: Sammelrezension: Über Filme schreiben. In: *medienwissenschaft: rezensionen*, Jg. 2 (1985), Nr. 3. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep1985.3.7321>.

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.

ÜBER FILME SCHREIBEN

Eine Sammelrezension

Peter W. Jansen, Wolfram Schütte (Hrsg.): Michelangelo Antonioni.- München: Hanser 1984, 284 S., DM 29,80

Peter W. Jansen, Wolfram Schütte (Hrsg.): Herbert Achternbusch.- München: Hanser 1984, 192 S., DM 26,-

Brent Maddock: Die Filme von Jacques Tati.- München: Raben Verlag 1984, 220 S., DM 26,-

Edgar Reitz: Liebe zum Kino.- Bremen: CON 1984, 224 S., DM 20,-

Beim Schreiben oder Reden über Film kehren, blättert man in deutschen Publikationen, typische Haltungen und Argumentationsweisen immer wieder, von denen ich einige kurz skizzieren will. Diese Auswahl ist bei weitem nicht vollständig und mir nur durch die Lektüre der vier angegebenen Bücher über Filmregisseure aufgedrängt worden.

(1) "In der heutigen Krise ...": Der Autor versucht, die Arbeit des Regisseurs aus seiner Zeit und den Umständen seiner Gesellschaft zu verstehen und zu begründen. Zugleich wird der Anspruch auf Modernität gestellt und das gesichtete Werk nach Zeitgebundenheit und Aktualität befragt - also die allgemeine Zugänglichkeit der behandelten Filme thematisiert. Ich will nicht verhehlen, daß mir ein solches Verfahren, wird es eindringlich und sorgfältig betrieben, als gerecht und kritisch zugleich erscheint.

(2) "Wie schon Adorno sagte ...": Der Filmregisseur und seine Filme werden dem Schutz der Autoritäten empfohlen. Fast immer liegt dem Autor eine Aufwertung seines Gegenstandes im Sinn, wenn er ihn in den anspruchsvollsten intellektuellen 'Diskurs' einfädelt. Oft mag dieser Ehrgeiz verständlich sein, es gilt ja manchmal, einen Filmautor vor übler Nachrede, Geringschätzung und mehr oder weniger sublimen Verfolgung zu retten. Andererseits hat der Leser nicht selten den Eindruck, eher werbende Formeln als ausgewogene Urteile zu hören.

(3) "Die Szene erinnert an Bilder von ...": Der unter Punkt (1) erwähnten Haltung entspricht häufig ein Beschreibungsstil, der den Film auch als Antwort auf kulturelle Überlieferung, als Reflex, als Respons betrachtet. Das Bemühen, einen Film als 'Werk' in

Traditionen einzuordnen (in Nachbildung und Abweichung), geht in den besten Fällen mit einer Problematisierung dieser Vergleiche einher. Nicht selten wird in solcher Darstellung erkennbar, daß es sich nicht leicht über Film schreiben und reden läßt, daß es zur Präzisierung des spezifischen Eindrucks der Annäherung über verschiedene Kennzeichnungen bedarf.

(4) "Sein bester Film ...": Wenn die Beschreibung eines Films ins Überschwengliche umkippt und oft ohne viel Umschweife eine Hierarchie des besten Films und der weniger guten Filme hergestellt wird, wenn dazu auch noch die Begründungen eher cursorisch ausfallen, bleibt dem Leser oft nur zweierlei übrig. Er kann sich vom Autor hinreißen und Mitglied in der Gemeinde der Enthusiasten werden, oder er kann sich zurückziehen, voller Skepsis, vielleicht auch begierig darauf, den betreffenden Film zu sehen oder noch einmal zu sehen und sich dann sein eigenes Urteil zu bilden.

(5) "Das Mädchen, gespielt von ...": Es muß als Kuriosum festgehalten werden, daß in der Filmkommentierung und Filmkritik die Schilderung und Beurteilung der schauspielerischen Leistung offensichtlich zu kurz kommt. Im Gegensatz zur Theaterkritik fällt die Mimographie des im Film auftretenden Darstellers oft lakonisch und unbeholfen aus. Meist wird die Physiognomie des Filmbildes rekonstruiert, also das Ensemble visueller Reize in Erinnerung gerufen - zu dem auch ein Gesicht gehören kann -, häufig ziehen auch die dramatische Konstellation und der Gang der Erzählung die Aufmerksamkeit der Betrachter auf sich; um sich aber das Bild der Menschen im Film zu vergegenwärtigen, scheint das Vokabular zu fehlen. Dies wird besonders auffällig, wenn hin und wieder eben doch eine meist kurze psychologische Studie einer Figur auch den oder die mitbedenkt, die dieser Figur überhaupt erst zum Leben verhelfen. Fast wäre man versucht, einen Mangel an Psychologie und an Verständnis für Rollenkonzeption und Rollenspiel in der zeitgenössischen deutschen Literatur über den Film zu vermuten.

Nach diesem Versuch einer zweifellos vergrößernden Typologie von Charakteristika, die sich bei der Schriftstellerei über den Film heute finden lassen, einige Überlegungen zu den vorliegenden Büchern:

Die stattliche 'Reihe Film' im Münchner Carl Hanser-Verlag, herausgegeben von Peter W. Jansen und Wolfram Schütte in Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek, hat die Bände 31 und 32 den Regisseuren Antonioni und Achternbusch gewidmet - und damit ein Prinzip weiterverfolgt, nach dem vermischte Klassiker und Avantgardisten, über die meisten Grenzen hinweg bekannte Filmkünstler und deutsche 'Sonderfälle' behandelt werden. Der Antonioni-Band scheint mir - dies gleich vorweg - vorzüglich gelungen zu sein. In seinem einleitenden Essay "Sisyphus" beschreibt Martin Schaub den Kern der Filme Antonionis als "existentialistisches Erlebnis" - und zwar als das Erlebnis eines italienischen Staatsbürgers, der mit Albert Camus ebenso wie mit Cesare Pavese vertraut ist, dem der gesellschaftliche "Immobilismo" zum Lebensthema wird. Sehr intensiv verdeutlicht Schaub die ästhetische Struktur, die 'innere Form' der Filme Antonionis, bei denen die Stillstände (S. 50) schärfer in Erinnerung bleiben als die Geschichten: Sequenzen von "halluzinatorischer Präzision" (S. 34), die ihm als "Gravitationszentren" (S. 50) gelten und

ihn an lyrisches Sagen (S. 32), aber auch an Arien erinnern (wobei Schaub sich darüber klar ist, daß keines dieser Kunstmodelle sich mit der von ihm gemeinten filmischen Erscheinung deckt). Auf fünfzig Seiten erfährt der Leser viel von Antonionis Vorbildern und Obsessionen, von seinem Thema, dem "Mal de vivre" in oft großbürgerlichem Milieu, seiner Skepsis gegenüber der sichtbaren Welt, von der Sinnbildhaftigkeit der von Antonioni gefundenen und inszenierten Räume. Dabei fließen sparsame Wertungen ein, die stets mit entsprechenden Befunden verknüpft sind, so daß die Zustimmung zum Werk nicht willkürlich wirkt. Ein kurzer Text von Antonioni - "Report About Myself" - ist von bemerkenswerter literarischer Qualität (im Charakter des magischen Realismus) und läßt den Wunsch danach wach werden, mehr Schriften von Antonioni in deutscher Übersetzung lesen zu können. Die kommentierte Filmographie (ca. 140 Seiten) ist in beispielhafter Weise von Claudia Lenssen verfaßt worden. Detailgenau und doch meist übersichtlich werden die Handlungen nacherzählt, die entscheidenden Verwicklungen hervorgehoben, die charakteristischen Bildvorstellungen der jeweiligen Filme bestimmt und von früheren oder späteren Filmen abgehoben. Es will mir scheinen, als nehme die Teilnahme der Autorin bei den späteren Filmen Antonionis zu, ablesbar an noch wachsender Intensität, Scharfsicht und Kraft bei der sprachlichen Vergegenwärtigung. Für außerordentlich genaue Beobachtung und die Fähigkeit, Konflikte sondieren und sortieren zu können, zeugt etwa die 'Würdigung' von Antonionis vorläufig letztem Film, "Identificazione di una donna" (1982). Natürlich (warum eigentlich natürlich?) sieht Claudia Lenssen die komplizierten und asymmetrischen Verhältnisse zwischen Männern und Frauen in Antonionis Filmen deutlicher und klarer als etwa Martin Schaub, der wiederum mehr Interesse für die Spuren des Existentialismus zeigt. Die Wahrnehmungen beider ergänzen sich zu einem reichen und differenzierten Spektrum. Eine verhältnismäßig umfängliche Bibliographie ergänzen die filmhistorischen, filmkritischen Studien, die einen Begriff davon geben, was in diesem Genre positiv möglich ist. Es ist schade, daß die ausgewählten Bilder nur selten unverkennbare Szenen, Szenarien oder Stimmungen wiedergeben. Gerade die von Martin Schaub so nachdrücklich hervorgehobenen verdichteten Sequenzen, in denen die Erzählung fast stillzustehen scheint, werden kaum dokumentiert (Zeilensalat S. 81/82!).

Der Band über den Filmautor und -regisseur Herbert Achternbusch weist einen gänzlich anderen Charakter auf. Sowohl die Aufsätze von Wolfram Schütte und Peter W. Jansen als auch die kommentierte Filmographie von Helmut Schoedel zeichnen sich durch den ungeteilten Lobpreis von Achternbuschs Filmkunst aus. So sonderlinghaft und außenseiterisch dieses Werk auch zunächst anmuten mag, es scheint die Autoren dazu zu reizen, es in den Dunstkreis der ehrwürdigsten Kunst und Kunstkritik zu rücken. Peter W. Jansen meint etwa zu Achternbuschs "Komik des Schreckens", daß sie nach Auschwitz (und angesichts des atomaren Holocaust) die noch einzig mögliche sei (S. 55). Oder Helmut Schoedel glaubt, daß in dem Film "Das Gespenst" "Jahre nach der Erfindung von Becketts Rätsel" (es handelt sich um Godot, auf den man so ausdauernd und vergeblich wartet) "nun endlich gelöst sei" (S. 150). Bei Schoedels Darstellung der

einzelnen Filme fällt es oft nicht leicht, sich den äußeren Gang der Handlung vorzustellen. Sie hat keine Scheu vor Heldenverehrung: Dann ist von großen, einzigartigen oder großartigen Szenen die Rede, ohne daß mir immer begreiflich geworden ist, worin denn nun diese besondere Qualität liegt. Vielleicht wäre das Entzücken noch verständlicher, hätte es der Autor immer aus der genauen Beschreibung des Films entwickelt. Doch - ich kann mir nicht helfen -, selbst so bekannte Sequenzen wie der Gang Achternbuschs in Polizeiuniform durchs Bierzelt in seinem Film "Bierkampf" wird von Schoedel nicht präzise genug beschrieben (S. 127/28). Auch Schütte erwähnt bei seiner Charakteristik dieser Passage (S. 23) nicht die ungeheuerliche Aggressivität, die dem provozierenden Clown Achternbusch (selbst im Gewand des Ordnungshüters) von den Wiesen-Besuchern entgegenschlägt. Diese atemberaubende Gewalttätigkeit macht aber einen wesentlichen Teil der Wirkung aus. Ein langes und gründliches Interview, das Hans Günter Pflaum mit Achternbusch geführt hat, läßt die eigentümliche Zartheit und Verletzlichkeit dieses Selbstdarstellers unverschlüsselter sichtbar werden, als es in den Filmen geschieht. Wer diesen unschlüssig oder fragend gegenübersteht, wird in diesem Band wenig Hilfe finden; es herrscht hier ein Jubelton vor, der Kritik offenbar gar nicht erst aufkommen lassen will, sich daher auch nicht um eine bedächtiger Verteidigung von Achternbuschs Werk sorgt. Die Mehrheit der Bilder fungiert als relativ beliebige Illustration (vielleicht bedarf es ausführlicherer Bildunterschriften, die das Besondere in jedem Fall hervorheben). Auch ist die Verteilung der Bilder im Buch nicht immer überzeugend. Die Schlußszene aus dem Film "Wanderkrebs" wird auf S. 160 gepriesen, ein Bild von ihr findet sich auf S. 27.

Eine ganze Reihe von Filmbüchern findet gegenwärtig Platz in den Programmen kleiner und kleinster Verlage. Man kann also bisher kaum von einer Konzentration des Angebots sprechen, eher von einer Aufsplitterung - die unter Umständen auch Nachteile hat, da solche Werke, in geringer Auflage gedruckt, unter Umständen nicht einmal in jeder Fachbuchhandlung vorrätig oder bekannt sind. Um so mehr muß man die Risikobereitschaft dieser kleinen Verlage bewundern und loben, die meistens Bücher für das schmale filminteressierte Publikum herausbringen, das wiederum mit den populären Kino-Reihen mancher Taschenbuch-Verlage nicht zufrieden sein kann. Die Studie des Amerikaners Brent Maddock über die Filme von Jacques Tati, ursprünglich 1977 erschienen, ist von Carola Gramann und York von Wittern ins Deutsche übersetzt worden und liegt nun in einer Ausgabe des Raben-Verlags, München, vor. Das Buch ist mit vielen bezeichnenden Szenenfotos ausgestattet, die die spezifische Filmsprache Tatis exemplarisch vor Augen führen können - nur leider läßt die Druckqualität der Abbildungen sehr zu wünschen übrig. Maddock kennt die Filme Tatis sehr genau und hat spürbar lange über sie nachgedacht. Die Ergebnisse formuliert er manchmal etwas apodiktisch, meistens bezieht er sich auf charakteristische Momente. Doch bedauerlicherweise vermag er es nicht, seine Befunde übersichtlich zu gliedern. So muß man sich z.B. die zahlreichen Anmerkungen zum Rollencharakter des Hulot in "Die Ferien des Monsieur Hulot", "Mein Onkel", "Playtime" und "Trafic" aus allen Kapiteln zusammenkramen. Hulot ist

also eine Art Katalysator, der unter Umständen zerstörerische Prozesse auslösen kann, aber auch ein würdevoller Gentleman von "unschuldiger Nonchalance" (S. 155) und kindlichem Überschwang, aber auch ein eifernder Wettkämpfer. Er ist schweigsam, ängstlich, verschreckt, in Panik, tendenziell geistesabwesend, fühlt sich in der Unordnung wohl und repräsentiert eine alte, gemütliche Welt - ihn prägt die Angst vor der Tücke des Objekts, die er oft erfahren muß, vor dem Lärm der technisierten Welt, vor den Maschinen. Die Regeln der Apparate und auch der Gesellschaft versteht er nur zum Teil, meistens verletzt er sie, kommt mit ihnen in Kollision, dennoch will er überall dabei sein, zart aufdringlich wie ein "zerstreuter Engel", der meistens fehl am Platz ist (so hat es André Bazin formuliert). Der Verfasser forscht der Verwandtschaft Tatis zu den großen Vorgängern im amerikanischen Slapstick-Film nach und konstatiert die Nachbarschaft zu Buster Keaton. Jedenfalls haben beide Komiker einen ausgeprägten Sinn für die Störanfälligkeit der technisch ausgerüsteten Zivilisation. Zwar geht Maddock auch auf die französische Komik-Tradition ein, doch - so will mir scheinen - durchdringt er nicht immer den kulturellen Kontext des Landes, in dem Tati aufgewachsen ist und gelernt hat, so daß einige Aussagen, von sozusagen internationaler Warte getroffen, etwas abstrakt bleiben (z.B. die auch beiläufig bleibende Zuordnung Hulots zum Schema der pikaresken Figur, S. 152). Ästhetische Konzeption und Verfahrensweisen des Regisseurs Tati werden gelegentlich sehr eindringlich geschildert, so daß man ein wenig bedauert, nur einzelne wenige Analysen vorgeführt zu bekommen. So wird treffend erläutert, wie Tati mehrere Vorgänge in verschiedenen Raumplänen inszeniert, so daß die Einstellungen nicht auf Anhub preisgeben, wieviel sich da vor der Kamera abspielt. Man muß die Filme mehrfach sehen, sozusagen die einzelnen Bildschichten erschließen. Die für Tati charakteristische Verbindung von Detailbeobachtung und Arrangement wird ebenso akzentuiert wie seine gesellschaftliche Platzwahl - auf der Seite des kleinen Mannes und seiner fast altmodisch wirkenden Lebensführung. Gegen den Verdacht, daß hier eine konservative (bewahrende) Grundhaltung auch entsprechende ästhetische Folgen haben könnte, scheint sich Gertrud Koch in dem "Nachwort" überschriebenen Schlußkapitel zu wehren: Sie betont den Modernismus Tatis und verweist auf Elemente des mechanischen Balletts oder des dadaistischen Mobile, auf die Parallelität seines Avantgardismus zur dem des jungen René Clair. Diese Vergleiche haben etwas Bestechendes an sich, sie laden jedenfalls - gerade wegen der Pointiertheit der Formulierung - zu näherer Betrachtung ein. Das Werk und sein Meister treten in diesem Buch hell erleuchtet in Erscheinung, nur hätte es nicht so vieler Seiten bedurft, sprich: der stereotypen Wiederholung etlicher Beobachtungen, die beharrlich wie Karussellfiguren immer mal wieder aufgeführt werden.

Dem Filmautor oder -regisseur wird von vornherein eine andere Sprache zugestanden: Er darf in Polaritäten denken, seinen Weg von dem der anderen deutlich abheben, sich für ein Thema und eine Form entscheiden, wenn er in eigener Sache spricht. Edgar Reitz hat "Utopien und Gedanken zum Autorenfilm" aus den Jahren 1962 bis 1983 in einen Band versammelt, der den bekenntnishaften Titel 'Liebe

zum Kino' trägt. Reitz, Mitunterzeichner des sogenannten Oberhausener Manifests (das hier abgedruckt ist), hat von Anfang an für ein "Kino der Autoren" plädiert und ist mit guten Gründen und Energie für eine Stärkung der Position des Autor-Regisseurs eingetreten. Ob er über seine Arbeit mit Schulkindern berichtet, die Probleme der Filmförderung oder die Entwicklung zum 'Gremienkino' erörtert, - er tritt dem Leser als Anwalt eines anderen Films, eines anderen Kinos und gelegentlich auch eines anderen Publikums entgegen. Für Reitz besteht kein Zweifel, daß Kunst eine Aufgabe hat, die von anderer Geistestätigkeit nicht geleistet werden kann: "Wir leiden unter einem hoffnungslosen Mangel an aufbereiteter, strukturierter und ästhetisch vermittelter Erfahrung. Das hat zur Folge, daß unsere Reflexe verkümmern, daß wir böse Ereignisse nicht mehr riechen, den Neo-Nazi nicht mehr an kleinen Gesten identifizieren, daß wir die Angst der Mitmenschen nicht mehr körperlich empfinden (...)" (S. 101). So heißt es 1979 - als die "Reise nach Wien" und die "Stunde Null" schon gelaufen sind und die große Serie "Heimat" unter anderem auch als Antwort auf die Enteignung der eigenen Geschichte - wie Reitz es sieht - durch die amerikanische Serie 'Holocaust' konzipiert wird. Die Devisen von Reitz heißen "Erinnerungsarbeit" (S. 106) und "Respekt vor den Dingen" (S. 109). Er richtet sich gegen Schubladendenken, abstrakte Prinzipien und hält gerade das Kino der Autoren dazu befähigt, mittels der Kamera ein Gedächtnis für das endlich ernstgenommene persönliche Leben zu schaffen, das eigene persönliche Leben und das der andern. Es ist auffällig, wie wichtig die Dimension Vergangenheit für Reitz in den letzten Jahren geworden ist: Abschied gilt ihm als das größte Filmthema (S. 129). Alles, was sich im Augenblick vor der Kamera abspiele, werde in die Vergangenheit versetzt. Aus dieser Sicht beschreibt er auch in dem Produktionstagebuch von "Heimat" seine Ästhetik: Die Konzentration auf die zentralen Linien einer Handlung soll durch eine "Ästhetik der Nebensachen" (S. 139) ergänzt werden, die die äußere Physiognomie der Dinge wahrnimmt und offen ist für Phänomene, die sich am Rand des Blickfeldes ereignen. Dennoch wehrt sich Reitz gegen die Vermischung von Naturzeit und filmischer Zeit - da der Film eine Montage aus einzelnen Einstellungen sei, gewinne er einen fiktiven Charakter; daher rechtfertige sich auch die "totale Inszenierung" und Planung dessen, was dann im Bild zu sehen ist. Zweifellos handelt es sich hierbei nicht um die Erklärung eines Dokumentarfilmers. Reitz verbindet mit der Legitimation künstlicher Prozeduren und kombinatorischer Verfahren (die beide - das weiß er - den Genius loci des Drehorts, des Schauplatzes seiner Handlung zerstören) ein ausgeprägtes Ethos, das ihn zum Verteidiger der Filmkunst gegen obrigkeitliche Verwalter und konsumgieriger Zuschauer werden läßt. Doch Strenge geht in der Argumentation von Reitz nicht mit doktrinärer Verhärtung einher: Es zieht ihn zu den komplizierteren Haltungen. Immer wieder setzt er dazu an, aus seinen Beobachtungen Prinzipien zu gewinnen - doch häufig bricht er ein solches Unternehmen bald ab. Manchmal hilft es, wenn man den Horizont der Fragmente rekonstruiert. Man muß sich z.B. "Sans Soleil" von Chris Marker vor Augen halten (vorausgesetzt, man hat diesen Film gesehen), um zu verstehen, was Reitz meint, wenn er davon spricht,

daß Bilder keine "Beweisstücke" mehr für Programmpunkte seien (S. 126), wenn er von einer unsichtbaren Handlung spricht, die sich hinter der Sichtbarkeit der Schauplätze verberge. Das Buch lenkt auf den Film zurück.

Thomas Koebner