



LMU

LUDWIG-
MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

OPEN PUBLISHING LMU

UB

CHRISTOF DECKER

Studien zum US-amerikanischen Film

Geschichte – Ästhetik – Theorie

OLMS

Christof Decker

Studien zum US-amerikanischen Film
Geschichte – Ästhetik – Theorie

Studien zum US-amerikanischen Film

Geschichte – Ästhetik – Theorie

von
Christof Decker

 OLMS



Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

Mit **Open Publishing LMU** unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.

Eine Publikation in Zusammenarbeit zwischen dem **Georg Olms Verlag** und der **Universitätsbibliothek der LMU München**.

Georg Olms Verlag AG
Hagentorwall 7
31134 Hildesheim
<http://www.olms.de>

Text © Christof Decker 2023

Dieses Werk steht unter der Lizenz Creative Commons

Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International
(<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>).

Abbildung auf dem Umschlag: © Christof Decker

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.d-nb.de>

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-epub-95309-8>

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.95309>

ISBN 978-3-487-16403-8

Inhalt

Vorwort	VII
Einleitung	1
1 Eine kleine Geschichte des US-amerikanischen Films.....	9
1.1 Früher Film: eine neue demokratische Kunst, 1890er Jahre–1918... 33	
1.2 Studiosystem und ›goldenes‹ Zeitalter: 1918–1941.....	49
1.3 Kriegsschauplätze und Medienumbruch: 1941–1960.....	67
1.4 Das doppelte New Hollywood Cinema: 1960–1985	81
1.5 Pluralisierung und postklassisches Kino: 1985–1999.....	97
1.6 Neue Medienkonstellationen: 1999–heute	109
2 Modelle performativer Männlichkeit	133
3 Zur filmischen Repräsentation von Kinderfiguren	151
4 Literatur und Film: <i>Short Cuts</i> (1993)	171
5 Reflexivität im New Hollywood Cinema.....	185
6 Spielformen in Robert Altman's <i>The Player</i> (1992).....	203
7 Das Subjekt im autobiografischen Dokumentarfilm	221
8 Überlegungen zur dokumentarischen Ethik	243

Vorwort

Die vorliegende Publikation versammelt neue und bestehende Texte, die in den letzten zwei Jahrzehnten entstanden sind. Was sie vereint, ist das Interesse am US-amerikanischen Film, der aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet wird. Sie wurden für die neue Zusammenstellung überarbeitet und ergänzt, um in kompakter Form einen Einstieg in Fragen der Geschichte, Ästhetik und Theorie zu ermöglichen. Das erste Kapitel setzt im Sinn einer ›kleinen‹ Geschichte den historischen Rahmen, der in den folgenden Kapiteln vertieft und erweitert wird. Die Publikation verbindet damit einen einführenden Charakter mit weiterführenden Studien und will vor allem Anregungen für eine eigenständige Beschäftigung mit den vielen Facetten des US-amerikanischen Films geben. Sie richtet sich in diesem Sinn an alle Interessierten in Studium, Schule und den Bereichen des lebenslangen Lernens. Wie ich in der Einleitung ausführe, wird jedes tiefergehende Studium des Films früher oder später englischsprachige Untersuchungen einbeziehen müssen, die seit den 1960er Jahren international Standards gesetzt haben; viele davon werden in den Literaturverweisen genannt.

Zudem sollte klar sein, dass die Bezeichnung US-amerikanischer Film, die im Folgenden verwendet wird, keine trennscharfe Kategorie darstellt. Während die internationale Amerikanistik an dem Begriff ›amerikanisch‹ häufig die fehlende ethnische, religiöse, kulturelle oder geografische Differenziertheit bemängelt hat und die Tendenz zur geschichtsvergessenen Vereinheitlichung kritisch bewertet, ist die Lage der Kulturproduktion noch stärker durch ihren transnationalen Charakter gekennzeichnet. Die frühen, technisch basierten Massenmedien wie die Musikproduktion, der Film oder das Radio entstanden zu einer Zeit des rapiden urbanen Wachstums, angetrieben durch Immigrationsschübe. Mit dem US-amerikanischen Film ist daher kein primär nationales Kino gemeint, sondern ein dynamisches Umfeld, das seine Talente ebenso aus einheimischen Regionen wie aus den neuen Immigrantenumilieus und nicht zuletzt aus konkurrierenden Produktionsländern gewann. Es verband damit eine kosmopolitische Ausrichtung auf Seiten der Produktion und des Publikums mit einem US-amerikani-

schen Industriekontext – eine komplexe sozialhistorische Konstellation, die in den folgenden Kapiteln punktuell aufgegriffen wird.

Die Neuveröffentlichung von Kapitel 1 geschieht mit freundlicher Genehmigung des Verlags (Erstveröffentlichung in *Visuelle Kulturen der USA. Zur Geschichte von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen und Neuen Medien in Amerika*. Hg. Christof Decker. Bielefeld: transcript, 2010). Frühere Versionen der übrigen Kapitel wurden in den folgenden Zusammenhängen publiziert: Kapitel 3 in *LWU: Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 42.1–2 (2009); Kapitel 5 in *Die Passion des Künstlers. Kreativität und Krise im Film*. Hg. Christopher Balme, Fabienne Liptay, Miriam Drewes. München: edition text + kritik, 2011 (mit freundlicher Genehmigung des Verlags); Kapitel 6 in *Augen-Blick* 31 (Oktober 2000); Kapitel 7 in *Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay*. Hg. Renate Hof, Susanne Rohr. Tübingen: Stauffenburg, 2008 (mit freundlicher Genehmigung des Verlags); Kapitel 8 in *Montage AV* 25.1 (2016).

Mein Dank geht an alle, die am Zustandekommen der Texte beteiligt waren: Christopher Balme, Christine N. Brinckmann, Astrid Böger, Miriam Drewes, Winfried Fluck, Bettina Friedl, Randi Gunzenhäuser, Britta Hartmann, Renate Hof, Heinz Ickstadt, Martin Klepper, Astrid Kley, Fabienne Liptay, Dorothee Lossin, Stephen Lowry, Ralph J. Poole, Wolfgang Rathert, Susanne Rohr und nicht zuletzt die Studierenden meiner Seminare.

Einleitung

Die akademische Beschäftigung mit dem Film ist eine vergleichsweise junge Disziplin, auch wenn die neue Kunstform von Anbeginn theoretisch reflektiert wurde. An britischen und nordamerikanischen Universitäten begann die Institutionalisierung der Filmwissenschaft ab den 1960er Jahren, überwiegend in den Geisteswissenschaften. Sie wurde schnell zum internationalen Vorbild und Referenzpunkt. Im deutschsprachigen Raum spielten Disziplinen wie die Germanistik, Kommunikationswissenschaft, Anglistik, Amerikanistik u.a. eine Rolle bei der Etablierung des Films als akademischer Gegenstand (vgl. Decker, »American Studies«). Seit den 1990er Jahren hat der durch die Digitalisierung ausgelöste technologische Wandel eine ausschließliche Beschäftigung mit dem Medium Film weniger plausibel gemacht. Viele Universitäten haben medienwissenschaftliche Fragestellungen – von der Fernsehforschung bis zur Beschäftigung mit Social Media – in ihr Programm aufgenommen, oder sie siedeln den Film in systematisch verwandten Gebieten an, beispielsweise den kulturwissenschaftlich ausgerichteten Studien zur visuellen Kultur.

Die postulierte Krise der Filmtheorie, die mit diesen Entwicklungen im deutschsprachigen Umfeld mitunter verbunden wird, zeigen schlaglichtartig zwei Publikationen, die nach einer langen Publikationspause zu Theoriefragen in jüngerer Zeit erschienen sind und kurz kommentiert werden sollen. Die Einleitungen von Jens Bonnemann in *Filmtheorie* sowie von Bernhard Groß und Thomas Morsch im *Handbuch Filmtheorie* vermitteln ein widersprüchliches, vielleicht aber auch symptomatisches Bild. Das Buch von Bonnemann ist aus philosophischer Perspektive auf Denkansätze einzelner Autoren und Autorinnen gerichtet, die überwiegend als Klassiker gelten können, aber es berücksichtigt mit Gilles Deleuze, David Bordwell, Kristin Thompson und Vivian Sobchack auch neuere Ansätze. Die Einleitung formuliert zu Beginn die überraschende These, dass viele Filmwissenschaftler meinten, »ohne die Beiträge der Filmtheorie auskommen zu können« (1), ein Seitenhieb, für den keine Belege angeführt werden. Zugleich verdeutlicht das Abschlusskapitel (303–320), dass es dem Autor letztlich um ein Plädoyer

für eine phänomenologische Filmtheorie geht, was nicht wirklich zum Charakter einer Einführung passen will.

Das Handbuch von Groß und Morsch wählt einen systematischen Zugriff auf Fragen der Filmtheorie, die in Subkategorien aufgeteilt werden. Im Unterschied zu Bonnemann geht es nicht um eine Rekonstruktion personenzentrierter Ansätze, sondern um einen Theoriepluralismus, der möglichst viele Aspekte abdecken möchte. Gleichzeitig können sich die beiden Autoren einen Seitenhieb auf Bonnemann nicht verkneifen, dessen Einführung sie als Angriff auf die Filmwissenschaft von Seiten der Philosophie verstehen und dem sie Reduktionismus vorwerfen, da primär ontologische Fragestellungen verfolgt würden (9).

Aus amerikanistischer Sicht fällt in der Einleitung von Groß und Morsch (1-21) etwas anderes auf, das beide Publikationen nicht thematisieren. Auf dem langen Literaturverzeichnis, das die Autoren für ihren Abriss der Geschichte der Filmtheorie anführen, finden sich nur etwa 10% der Titel in deutscher Sprache, alle übrigen Publikationen sind englischsprachig. Dieser Umstand verdeutlicht, dass international – transatlantisch, innereuropäisch und darüber hinaus – die nicht auf Englisch publizierte Forschung kaum wahrgenommen wird. Warum sollten Studierende eine deutschsprachige Einführung in die Filmtheorie lesen, wenn der Weg dann ohnehin zur englischsprachigen Forschung führt? Auch auf der Ebene des wissenschaftlichen Nachwuchses muss für eine internationale Sichtbarkeit auf Englisch publiziert werden.

Daraus resultiert einerseits die Frage nach der Leserschaft, an die sich deutschsprachige Texte richten. Welches Publikum soll erreicht werden, wer wird die Publikationen nutzen können? Andererseits sei daran erinnert, dass der Anspruch und Status von Theorie in der anglo-amerikanischen Forschung häufig einen einladenderen Gestus hat. Gibt es überhaupt eine Krise der Filmtheorie? Trotz neuer Medienkonstellationen ist das Kino für zahlreiche Formen des audiovisuellen Erzählens nach wie vor prägend – auch und gerade in seiner historischen Dimension, die vieles, was heute neu erscheint, bereits enthält. Darüber hinaus gilt auch weiterhin, dass ein wesentliches Interesse an kulturellen Erzählungen die Erschließung ihrer Bedeutungshorizonte ist. Wenn die interpretatorische Arbeit im akademischen Diskurs nach wie vor erlernt werden soll, sind konzeptionelle und theoretische Annahmen unver-

zichtbar. Vielleicht geht es daher weniger darum, Theorie an sich zu legitimieren, als theoretisches Denken anschaulich und gut zu vermitteln.

Ein Blick in Dudley Andrews *Concepts in Film Theory* von 1984 zeigt in dieser Hinsicht zweierlei. Zum einen existieren in den 1980er Jahren bereits alle Themen, die heute als Krise der Filmtheorie beschrieben werden, vom Konflikt zwischen Empirie und Hermeneutik über die Methodenvielfalt zur (vermeintlichen) Ansprüchlichkeit der Philosophie. Zum anderen ist es jedoch möglich, jene konzeptionell-theoretischen Fragen, die trotz verschiedener Theoriemoden einer konstanten Klärung bedürfen, anschaulich darzustellen. Dass der Film mit Konzepten der Wahrnehmung, Repräsentation, Zeichenhaftigkeit, Narrativität – um nur einige wenige Kategorien von Andrew zu nennen – beschreibbar sein sollte, ist auch vierzig Jahre später noch zutreffend. Indem Theorie als Arbeit an Konzepten beschrieben wird, die vielschichtig angelegt sind und nicht durch *eine* totalisierende Perspektive erfasst werden können, bekommt sie einen gleichermaßen grundlegenden wie nützlichen Charakter. Zudem ist sie dynamisch angelegt, denn die Arbeit an Konzepten ist ständigem Wandel unterworfen. Diese Art der Theorie ist heute so relevant wie in den Anfängen der Filmwissenschaft.

Zur gleichen Zeit, als Andrew seine theoretische Zusammenschau veröffentlicht, formuliert Bill Nichols im zweiten Band seiner bahnbrechenden Anthologie *Movies and Methods* einen pessimistischen Ausblick, dessen Echo bei Groß und Morsch zu vernehmen ist. Die neuen elektronischen und digitalen Formen audiovisueller Kommunikation hätten so stark zugenommen, dass Nichols in ihnen eine Gefahr für die Filmwissenschaft sieht und die bewegten Bilder zum Anachronismus geworden seien (2). Ohne Zweifel verändert die Digitalisierung in teilweise radikaler Form die Produktion, den Vertrieb und die Rezeption audiovisueller Erzählungen. Aber das Streben nach *quality television* der 1990er Jahre oder die Produktionsbemühungen der Streamingdienste im 21. Jahrhundert belegen, dass die normative Kraft der Kinoerzählung und damit auch die Notwendigkeit ihrer konzeptionellen Erschließung fortbestehen. Die Befürchtungen von Nichols in den 1980er Jahren haben sich nicht bestätigt. Auch in der Fotografie, die ähnlich pessimistisch eingeschätzt wurde, hat die Digitalisierung nicht dazu geführt, dass ihre akademische oder theoretische Diskussion

obsolet geworden ist. Im Gegenteil: Die Notwendigkeit und der Bedarf an konzeptioneller, theoretischer Arbeit zum Umgang mit *screens* jeglicher Art ist trotz gegenteiliger Prognosen in den 1980er Jahren eher gewachsen als zurückgegangen.

Die polemische Intervention von David Bordwell zu »Contemporary Film Studies« in dem von ihm 1996 mit herausgegebenen Band *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, die Groß und Morsch als Wendepunkt der Theoriedebatte verstehen, wird in dieser Hinsicht häufig irrtümlich wahrgenommen. Bei Dudley Andrew ist der Konflikt zwischen empirischen und kulturwissenschaftlich-hermeneutischen Ansätzen bereits am Horizont erkennbar, aber es handelt sich nicht um eine Entweder-oder-Debatte. Bordwell geht es in seinem Beitrag vor allem darum, ein Plädoyer für *middle-level research* zu halten. Darunter versteht er ein klares Verständnis, welche begrenzten theoretischen Fragestellungen an einer nach gut begründeten Kriterien erfolgten Filmauswahl erforscht und beantwortet werden können. Niemand wird ernsthaft bestreiten, dass es dem Neoformalismus immer wieder gelungen ist, solche konkreten Fragestellungen zu untersuchen und zu höchst interessanten, für Forschung und Lehre ergiebigen Ergebnissen gekommen zu sein.

Gleichzeitig hat es das Paradigma des *middle-level research* nur selten vermocht, eine Brücke zur hermeneutisch-interpretatorischen Arbeit zu schlagen – nicht zuletzt weil Bordwell das in seinem programmatischen Beitrag von 1996 explizit ablehnt. Noch im Jahr 2017 polemisiert er in *Reinventing Hollywood* gegen eine »reflectionist line of interpretation« (4) im Stil von Siegfried Kracauer, die heutzutage gar nicht mehr praktiziert wird, und das heißt: gegen das Interpretieren schlechthin. Das bedeutet jedoch, dass Bordwells und Kristin Thompsons Studien für narratologische und produktionshistorische Anliegen einerseits höchst relevant sind, andererseits jedoch zu wenig zum Verständnis des Kinos als sozialem oder gesellschaftlichem Phänomen beigetragen haben. Das Interesse an diesen Fragen ist jedoch nach wie vor prägend, nicht nur in den *humanities*. Wer sich dafür interessiert, greift nicht zu David Bordwell, sondern zu Studien von Linda Williams, James Naremore, Melvyn Stokes und vielen anderen, die in den folgenden Kapiteln genannt werden.

Für das vorliegende Buch und die Frage, welche konzeptionell-theoretischen Zugänge zum Film (noch) relevant sind, ist der Streit zwischen empirischen und kulturwissenschaftlich-interpretierenden Zugängen daher ein Scheinkonflikt. Die Präzision einer umfassenden Analyse, die konkrete Fragestellungen verfolgt und eine gut begründete Auswahl an Studienobjekten trifft – also das, was mit Bordwell häufig, wenngleich nicht im naturwissenschaftlichen Sinn, als Empirie bezeichnet wird –, ist das Fundament, auf dem weiterführende Studien aufbauen können. Üblicherweise werden sie in historische oder kulturhermeneutische Richtungen gehen, aber solange nach Verständnis und Bedeutungspotentialen von Kultur gefragt wird, sind sie integraler Bestandteil filmwissenschaftlicher Arbeit. Einen Gegensatz zwischen Empirie und ›Kulturalismus‹ zu konstruieren und nur die erste mit genuiner Erkenntnis zu verknüpfen, erscheint als Stand der Diskussion aus den 1990er Jahren ebenso unproduktiv wie überholt. Mehrere Ebenen unterhalb akademischer Theorie-diskussionen – in Schulen und anderen Bildungseinrichtungen – wäre es ein großer Fortschritt, wenn die Notwendigkeit, beides zu tun, präzise Analyse, Archivarbeit, produktionshistorische Forschung einerseits und konzeptgeleitete Interpretation andererseits, überhaupt einmal ankommen würde.

Aus diesen Bemerkungen sollte klar geworden sein, dass Studien zum Film auf unterschiedlichen Ebenen ansetzen müssen, die methodisch und theoretisch multiperspektivisch erschlossen werden. Für die Frage nach Produktionsformen, Studiopraktiken oder anderen Institutionen (z.B. Zensureinrichtungen) ist Archivarbeit unerlässlich. Aspekte einer narrativen, argumentativen oder wirkungsästhetischen Logik müssen auf der Ebene einzelner Filme oder Filmcluster bestimmt werden. Schließlich kann ein neu gefasster Funktionsbegriff hilfreich sein, filmische Strukturmerkmale auf soziale oder kulturelle Kontexte zu beziehen und in ihrer historischen Entwicklungsdynamik zu erforschen (vgl. Decker, »Historicising«). Aber damit sind nur einige der möglichen Ebenen beschrieben. Die folgenden Studien zeigen, dass die notwendigen Bezüge häufig von der jeweiligen Fragestellung abhängen.

Wer die englischsprachigen Publikationen zum nordamerikanischen Film der letzten zwei Jahrzehnte überblickt, wird auf jeden Fall feststellen,

dass alles, was zum Kino gehört und vom *early cinema* bis in die aktuelle Zeit hybrider Formen reicht, intensiv und innovativ erforscht wird. Neben etablierten Ansätzen zu Genres und Regisseuren, der Frage nach dem Verhältnis von Film und Differenz im Sinn von *race*, *sexual orientation* und *gender* oder zur filmischen Verhandlung von Geschichte haben sich bestimmte Bereiche – etwa die Erforschung der Filmmusik und des Dokumentarfilms – besonders rapide weiterentwickelt. Stellvertretend für viele innovative Publikationen seien das Buch *Comic Venus* von Kristen Anderson Wagner zur Wiederentdeckung der Komikerinnen der Stummfilmzeit sowie die Geschichte der Filmmusik von Mervyn Cooke genannt.

Als Thomas Elsaesser vor einigen Jahren einen Vortrag in München hielt, erwähnte er in der anschließenden Diskussion, dass Ideen zu neuen wissenschaftlichen Fragestellungen häufig aus überraschenden Szenen entstehen, die bei der Filmbetrachtung eine besondere Aufmerksamkeit, Verwunderung oder Neugierde auslösen. Vielleicht sollte diese intuitiv-subjektive Wachheit als erster Zugang jeglicher Kunsterfahrung wieder stärker aufgewertet werden. Ohne Zweifel war es bei Thomas Elsaesser die Haltung einer Person, die sich professionell und akademisch mit ihrem Gegenstand beschäftigte und auf eine reichhaltige Vorerfahrung zurückgreifen konnte. Aber in ihrem Kern stellt sie eine Offenheit für die Besonderheiten der ästhetischen Erfahrung von Kunst dar, die für jedes Publikum gilt und einen wesentlichen Grund für die Auseinandersetzung mit Kultur bildet. Wenn die Zusammenstellung der Studien in diesem Buch dazu beiträgt, dass alte und neue Filme angesehen, erschlossen oder wiederentdeckt werden, dann hat es eine wichtige Aufgabe bereits erfüllt.

Kapitelübersicht

Kapitel 1 bietet zum Einstieg einen Überblick signifikanter Epochen, Beispiele und Entwicklungsstufen des US-amerikanischen Films. Es steckt zudem einen einführenden Rahmen ab, welche methodischen Ansätze für die Beschäftigung mit historischen oder zeitgenössischen Entwicklungen geeignet sind. Kapitel 2 und 3 wenden sich der Zeitspanne des klassischen Hollywood-Kinos der 1930er bis 1960er Jahre zu. Sie untersuchen in theoretischer Hinsicht die Frage, wie Performa-

tivität mit Differenz in Beziehung gesetzt werden kann. Kapitel 2 diskutiert den Aspekt der Geschlechterdifferenz, Kapitel 3 die Unterschiede zwischen Erwachsenen und Kindern. Kapitel 4 bis 6 widmen sich dem postklassischen Kino mit besonderer Berücksichtigung des Regisseurs Robert Altman. In Kapitel 4 untersuche ich Altmans Ansatz der Literaturverfilmung am Beispiel von Raymond Carvers Kurzgeschichten. Kapitel 5 beschreibt die Tendenz des New Hollywood Cinema, mit Strategien der Reflexivität gleichermaßen kritische wie innovative Filmerzählungen zu schaffen. Kapitel 6 erörtert schließlich, inwiefern Robert Altmans *The Player* als Satire jener Konventionen des kommerziellen Kinos gelten kann, die die Mehrzahl aktueller Produktionen nach wie vor prägen. Kapitel 7 und 8 verschieben die Perspektive auf den Dokumentarfilm. In Kapitel 7 steht zur Diskussion, wie der Subjektbegriff in autobiografischen Projekten problematisiert wird, die auf die Kamera als Werkzeug der ›Einschreibung‹ angewiesen sind. Kapitel 8 thematisiert Fragen der dokumentarischen Ethik, die für diese Form des nicht-fiktionalen filmischen Ausdrucks eine besondere Rolle spielen. Durch ihren Anspruch, Aussagen über Wirklichkeit zu treffen, entsteht eine Verantwortung für den Umgang mit Bildlichkeit, der für die Zeit nach den Anschlägen des 11. September 2001 erörtert wird.

Literatur

- Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford, New York: Oxford UP, 1984.
- Bonnemann, Jens. *Filmtheorie. Eine Einführung*. Berlin: Springer Verlag, 2019.
- Bordwell, David. »Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory.« *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Hg. David Bordwell, Noël Carroll. Madison: The U of Wisconsin P, 1996. 3–36.
- . *Reinventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling*. Chicago, London: U of Chicago P, 2017.
- Cooke, Mervyn. *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.
- Decker, Christof. »Historicising the Moving Image: Film and the Theory of Cultural Functions.« *Moving Images – Mobile Viewers. 20th Century Visuality*. Hg. Renate Brosch. Berlin: LIT, 2011. 75–91.

- . »American Studies as Media and Visual Culture Studies: Observations on a Revitalized Research Tradition.« *Amerikastudien/American Studies* 57.1 (2012): 115–128.
- Groß, Bernhard und Thomas Morsch, Hg. *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden: Springer VS, 2021.
- Nichols, Bill. »Introduction.« *Movies and Methods, Volume II. An Anthology*. Hg. Bill Nichols. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1985. 1–25.
- Wagner, Kristen Anderson. *Comic Venus: Women and Comedy in American Silent Film*. Detroit: Wayne State UP, 2018.

1 Eine kleine Geschichte des US-amerikanischen Films

The Photoshow is the best school in the world in which to study human nature. Not only are the pictures themselves a good mirror of conditions that are and were, but the audiences are like a sensitized photoplate which takes every impression.

The Motion Picture Story Magazine (1911)

Tränenreiche Dankesreden, exquisite Kleider, witzige Moderationen, Stars, die auch im Alter noch jugendlich und sexy wirken: Für viele Menschen sind die jährlich wiederkehrenden Oscar-Preisverleihungen der Inbegriff des Hollywood-Glamour. Als sie in den späten 1920er Jahren eingerichtet werden, sind sie zunächst als Public Relations-Maßnahme gedacht. Einer durch Drogenskandale in Verruf geratenen Industrie sollten sie zu besserem Ansehen und höherem kulturellen Status verhelfen. Mit den Jahren wurden sie dann zu jener ritualisierten Form der kollektiven Selbstfeier, die die Einzigartigkeit, aber auch die Eigenartigkeit der Hollywood-Community veranschaulicht.

Bei den Oscars präsentiert sich die US-amerikanische Filmindustrie als hochgradig spezialisiertes Zusammenspiel kreativer Kräfte: Regie, Produktion, Schauspieler, Kamera, Schnitt, Ausstattung, Sounddesign, Musik, Spezialeffekte und vieles mehr müssen koordiniert werden, damit ein Ganzes entstehen kann. Diese kreativen, in Dachverbänden organisierten Kräfte wollen – trotz der Kommerzialität Hollywoods – am Ideal des Künstlers oder zumindest des kunstschaftenden Handwerkers gemessen werden. Darüber hinaus zeigen die Preisverleihungen zwei weitere Seiten: das utopische Versprechen einer neuen Kultur, die auf Jugendlichkeit und Individualismus beruht, auf körperlicher Attraktivität und Popularität – ein Versprechen, das seit den 1920er Jahren mit Hollywood assoziiert und bei der glamourös-modebewussten Inszenierung der Oscars immer wieder aufs Neue bekräftigt wird. Aber auch das Gegenstück dieser Fantasie: die Selbstdarstellung einer Industrie, die hermetisch und künstlich wirkt, abgeschottet von anderen Kunstbereichen (ganz zu schweigen von gesellschaftlicher Realität), und die mit

einer untergründigen Sorge versehen ist, das Publikum könnte sie für weniger anspruchsvoll halten als Literatur, Theater oder Musik. Hundert Jahre nach ihrer Einführung sind die Oscars unvermindert ein Symbol für den Wunsch nach Anerkennung künstlerischer Leistungen und gleichermaßen für ein System finanzieller Anreize, das durch aggressiven Lobbyismus und Kulturkämpfe gekennzeichnet ist (vgl. Aleksander).

Hinter dem Spektakel der Oscar-Preisverleihungen stehen demnach bereits zahlreiche Spannungsfelder und kulturgeschichtliche Fragen, die den US-amerikanischen Film zu einem äußerst faszinierenden und vielschichtigen Phänomen machen. Wobei zu betonen ist, dass unter der Bezeichnung in diesem Kapitel eine große Bandbreite filmischer Formen verstanden werden soll: neben fiktionalen Spielfilmen, die an ganz unterschiedlichen Orten (also nicht nur in einem kleinen Stadtteil von Los Angeles namens Hollywood) sowie unter ganz unterschiedlichen Bedingungen entstanden sind, auch Animationsfilme und nicht-fiktionale Formen. Obwohl das Hollywood-Kino zweifellos die öffentliche Wahrnehmung dominiert, lässt sich der US-amerikanische Film – national wie international – nur als interdependentes Ensemble unterschiedlicher Filmkulturen und -formen angemessen darstellen.

Zum besseren Verständnis sollen einleitend einige Merkmale von Spiel-, Dokumentar-, Experimental- sowie Animationsfilmen stichpunktartig genannt werden, die es im weiteren Verlauf im Sinn einer funktionalen Differenzierung von Gattungen und Genres zu vertiefen gilt (andere Bereiche, die zu einer nationalen Filmkultur gehören, etwa Industriefilme, werden nicht berücksichtigt).

Der *Dokumentarfilm* entsteht in den 1920er Jahren und ist eine faktuale Erzählung, die ihre Autorität durch den Bezug auf die außerfilmische Wirklichkeit erhält. Das Filmmedium wird als Realitätsspeicher verstanden, mit dem Aussagen über Wirklichkeit oder Geschichte verbürgt, dokumentiert oder appellativ untermauert werden können – auch wenn es in der berühmten Definition von John Grierson nur eine kreative, sprich: künstlerisch-ästhetische Bearbeitung von ›Wirklichkeit‹ sein kann. Das Verhältnis zwischen Filmmedium und Realität ist komplex, aber zwei zentrale Anliegen kennzeichnen den Dokumentarfilm: Er problematisiert zum einen Wirklichkeit(en) und das Verständnis von Wirklichkeit, zum anderen stellt er eine Auseinandersetzung über

Geschichte dar; er ist gleichermaßen eine Geschichtsintervention wie -konstruktion. Unterschiedliche Ausprägungen dieser Konstruktion – etwa expositorische, beobachtende, interaktive, performative oder reflexive Formen – haben sich historisch herausgebildet (vgl. Nichols).

Der *Experimentalfilm* (in seiner ersten Phase ab den späten 1910er Jahren häufig als Film-Avantgarde bezeichnet) betont im Unterschied zur Wirklichkeitsreferenz des Dokumentarfilms die Selbstreferenz des Mediums. Seine Experimente beziehen sich zum einen auf Prozesse der Wahrnehmung und Erfahrung, wie sie durch den Rückbezug auf die Materialität des Mediums oder formale Verfahren aktiviert werden können. Darin ähnelt er der modernen Kunst. Zum anderen gelten die Experimente alternativen Erzählformen, die im Hollywoodfilm keinen Eingang finden, weil sie ihn subversiv unterlaufen (Surrealismus, Underground Film) oder andere expressive Ziele verfolgen – etwa den lyrischen Ausdruck einer Künstlerin oder eine nicht lineare Erzählform.

Der *Animationsfilm* verknüpft unterschiedliche visuelle Darstellungstraditionen (Bildergeschichten, Comics, Puppenspiel) mit der Bewegungsillusion des Filmmediums. Er bringt in den 1920er Jahren mit den Anfängen des Disney-Studios eine höchst einflussreiche Ästhetik hervor und wird zur bevorzugten Gattung des vollständig digitalisierten Kinos.

Der *Spielfilm* verweist mit seinen Bildern und Tönen auf fiktionale, imaginäre Welten. Er ist als Erzählsystem organisiert, das bestimmten Konventionen und historischen Normen folgt. Für das sogenannte ›klassische‹ Hollywood-Kino (ab den späten 1910er Jahren) werden die starke dramaturgische und stilistische Geschlossenheit sowie die allgemeinverständliche Nachvollziehbarkeit der Erzählungen betont, die einen weltweit wirksamen Standard etablieren. Ein typischer Hollywoodfilm schafft ein in den jeweiligen Genregrenzen plausibles Kontinuum von Raum und Zeit, dem die Zuschauerinnen ohne Mühe folgen können und das ihnen ein bestimmtes Vergnügen bereiten soll. Dieses Vergnügen speist sich neben dem konkreten Akt des Kinobesuchs häufig aus alltagsnahen, aber auch aus spektakulären oder spannenden Geschichten, die durch die Transparenz der Vermittlung, Ökonomie der Mittel und durch ihre schiere Geschwindigkeit beeindrucken. Modernität, Alltagsnähe, Körperlichkeit und treffender Ausdruck des Zeit-

geistes werden dem US-amerikanischen Spielfilm seit den 1920er Jahren immer wieder attestiert. Sie hängen eng mit der Dominanz populärer Genres, dem Starsystem sowie dem Vorherrschen einer »kommerziellen Ästhetik« (Maltby) zusammen, die ihre *production values* (die investierten Finanzmittel) ausstellt. Neben der Schaffung imaginärer Welten trägt der Spielfilm zur kulturellen Selbstverständigung in zweierlei Hinsicht bei: Er reflektiert zum einen Umgangsformen zwischen Individuum und Gesellschaft sowie die ihnen zugrundeliegenden Wertvorstellungen, zum anderen thematisiert er das Streben nach Glück und dem guten Leben. Historisch wird ein spektakuläres Kino der Attraktionen von einem stärker konventionsgebundenen Kino der Narration unterschieden (vgl. Gunning). Nicht zu vergessen ist, dass der Spielfilm in Zeiten des Medienumbruchs, der Medienkonkurrenz oder -konvergenz auch hochgradig selbstbezüglich sein kann. Neben den beiden idealtypischen Polen des spektakulären Effekts und der regelgebundenen Erzählung muss daher auch die Selbstreferenz Beachtung finden.

Für die Analyse der unterschiedlichen Filmgattungen haben sich drei konzeptionelle Bereiche bewährt, die das Spezifische des US-amerikanischen Kinos über seinen gesamten Entwicklungszeitraum hinweg ergründen helfen. Sie werden mit den Begriffen »Kino als Institution«, »Filmästhetik und Filmstil« sowie die »kulturellen Funktionen« des Films den roten Faden des vorliegenden Kapitels darstellen. Damit sind zwei Vorannahmen verbunden: Zum einen kann Filmgeschichte nicht nur eine Geschichte von Filmen oder von Filmästhetiken sein. Dafür ist das Phänomen Film oder genauer gesagt, das Phänomen Kino als Resultat technologisch-industrieller, kulturpolitischer oder ökonomischer Faktoren zu komplex. Filmästhetik muss demnach immer auf den Kontext ihres Produktionssystems und auf ihre kulturellen Funktionen bezogen werden. Zum anderen können derartig breit angelegte Begriffe nur im Sinn eines Spannungsfeldes gedacht werden, das ein weit gefächertes, häufig widersprüchliches Spektrum an Möglichkeiten aufweist, aber zu keinem Zeitpunkt seiner historischen Entwicklung auf eine dieser Möglichkeiten reduziert werden kann. Um ein Beispiel zu nennen: Es wurde Hollywood häufig vorgehalten, dass es aufgrund seiner kommerziellen Ausrichtung oder aus Selbsterhaltungsgründen die negativen Seiten des Kapitalismus verharmlost hat (vgl. Ryan und

Kellner). Auch wenn diese Tendenz immer wieder zu beobachten war, gab es keine Periode, in der nicht auch gegenläufige Tendenzen bestanden hätten und in einzelnen Produktionen oder Genres Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen geäußert wurde.

Kurz, mit den drei konzeptionellen Bereichen, die im Folgenden genauer charakterisiert werden, verbindet sich eine Analyse von Spannungsfeldern oder Feldkräften (Bourdieu), deren historische Entwicklung keiner monokausalen Logik folgt. Es soll daher zunächst um eine möglichst präzise Beschreibung ihrer jeweiligen Konstellationen gehen – ihres Verhältnisses von Produktionsweisen, ästhetischen Formen und gesellschaftlichen Machtverhältnissen – und in einem zweiten Schritt um mögliche Erklärungen für diese Konstellationen. Damit folgt das vorliegende Kapitel einer deskriptiven und explikatorischen (erklärenden) Filmgeschichtsschreibung, die ihren Gegenstand anhand von bestimmten Leitfragen erschließt (vgl. Bordwell und Thompson, »Doing«). Sie lauten in ihrer einfachsten Formulierung: 1. Welche Wechselwirkungen bestehen zwischen den ästhetischen Konventionen des US-amerikanischen Films und seinem institutionellen Kontext? 2. Welche kulturellen Funktionen charakterisieren ihn? Und 3. Welche kulturgeschichtliche Bedeutung nimmt das Filmmedium damit im Umfeld der vielfältigen visuellen, audiovisuellen oder literarischen Erzählformen ein? Thomas Elsaesser und Warren Buckland haben das Hollywood-Kino als »American art par excellence« bezeichnet; es stelle eine neue kulturelle Form dar, die für das 20. Jahrhundert den Triumph des amerikanischen Jahrhunderts belege: »the twentieth century was the American century, and its cinema – its film genres, stars and stories – most consistently enchanted a public, an international public« (4). Doch obwohl seit dem Ersten Weltkrieg eine mehr als hundert Jahre währende prägende Kraft des US-amerikanischen Films besteht, ist diese kulturhistorische Bedeutung voller Brüche und Widersprüche, die es im Folgenden darzustellen gilt.

Das Kino als Institution

Mit dem ersten Themenfeld »Kino als Institution« ist die grundsätzliche Frage gemeint, welche Faktoren für eine spezifische Filmpraxis besonders einflussreich sind und wie sie mit Kultur und Gesellschaft

insgesamt in Wechselwirkung stehen. Betrachten wir das Kino als Institution, ist die Ausgangsüberlegung, dass alle Schritte von der Herstellung über den Vertrieb bis zur Aufführung von Filmen in einer organisierten Form ablaufen. Der Grad dieser Organisiertheit kann einfach oder komplex, spontan oder regelgesteuert, zufällig oder systematisch sein, aber sie ist in jedem Fall Ausdruck eines kulturellen Arrangements, das als Institution bezeichnet werden kann. Dies gilt in besonderer, ja konstitutiver Weise für den Film, da er ohne ein industriell-technisches Fundament nicht existieren würde und sich sein ästhetischer oder thematischer Wandel daher nur mit Bezug auf die Entwicklungsgeschichte seiner institutionellen Organisation erklären lässt.

Zu den wichtigsten Faktoren dieser Organisation gehört der Produktionsmodus (*mode of production*), der häufig auch als Produktionssystem bezeichnet wird. Hierzu zählen Filmtechnologien und die Arbeitsorganisation der einzelnen kreativen Prozesse sowie das System der Finanzierung und ökonomischen Verwertung. Jenseits der Produktion ist auch der Vertrieb von Filmen auf Institutionen angewiesen, und schließlich findet ihre Aufführung an Orten statt, deren Entstehung beispielsweise durch Zusammenarbeit von Investoren, Architekten, Stadtplanerinnen und Behörden ebenfalls in einem zumeist hochgradig organisierten gesellschaftlichen Umfeld stattfindet. Die sogenannte vertikale Integration des Studiosystems, als ein Studio wie MGM sowohl den Produktionsmodus, die Vertriebswege und die Aufführungsstätten kontrollieren konnte, führt alle Merkmale des Kinos als Institution an einem (allerdings hoch komplexen) Punkt – eben dem Filmstudio – zusammen. Doch gilt es, für die US-amerikanische Filmgeschichte die Vielfalt der Organisationsformen in ihrer Gesamtheit zu betonen. Als modernes Medium stellt der Film traditionelle Vorstellungen von Kunst auf eine neue Grundlage: Er beruht auf einem profitorientierten und arbeitsteiligen Produktionssystem, das die Frankfurter Schule in den 1940er Jahren als Kulturindustrie bezeichnet. Aber neben dieser industriellen Form hat es immer auch alternative Produktionspraktiken gegeben: den experimentellen Bastler, den passionierten Amateur, die multimediale Künstlerin, das Filmkollektiv, das Ministudio des Autorenfilmers.

Ob ein Film arbeitsteilig von vielen Spezialisten geschaffen wird wie im Studiosystem, oder ob eine Einzelperson die wichtigsten Produktionsschritte selbständig durchführt, hat zu heftigen Diskussionen über den Status seiner Autorschaft geführt. Ist es, wie Thomas Schatz in *The Genius of the System* argumentiert, ein ›geniales‹ System, das die Hollywood-Ästhetik hervorbringt, oder gibt es herausragende Autorinnen mit individueller Handschrift, wie es die Autorentheorie postuliert (Cook, *Cinema Book* 387–483)? Wer ist dann für den Filmstil verantwortlich: Regie oder Drehbuch, Kameraführung, Schauspiel oder Musik? In diesem allgemeinen Sinn verstanden, verbirgt sich hinter der Frage nach dem Produktionsmodus die Einsicht, dass Filmästhetik ohne die systemische Logik ihrer Produktionsweise nicht historisierbar ist. Wie David E. James (3–28) argumentiert, schreibt sich das Produktionssystem in die Ästhetik eines Films ein, und damit werden auch die in den Produktionsverhältnissen wirksamen gesellschaftlichen Machtverhältnisse erkennbar. Den Spezialeffekten des neuesten Blockbusterfilms soll ihre Herkunft aus einem hoch spezialisierten Bereich der Hightech-Industrie ebenso anzusehen sein, wie sich in *home movies* ihre bescheidenen Mittel und ihre Amateurhaftigkeit einschreiben.

Wie für die anderen beiden Themenbereiche gilt, dass der Begriff des Kinos als Institution in jeder historischen Periode im Plural verstanden sein will. Es gibt zumeist dominierende Vorstellungen, welcher Produktionsmodus als besonders professionell – und damit als historische Norm, als Orientierung und Gradmesser für andere Filme – gilt, aber es lassen sich immer auch gegenläufige Praxen beobachten, die zum Mainstream häufig in kreativer Opposition stehen und an den Rändern des Produktionssystems alternative filmische Formen und Produktionsweisen entwickeln. Der Dokumentarfilmer Richard Leacock hat beispielsweise immer wieder eine falsch verstandene Vorstellung von Professionalität angeprangert und demgegenüber – wie die Filmavantgarde insgesamt – das Amateurhafte aufgewertet, weil es ihm spontaner und lebensnäher erschien. Aber der Kontrast zwischen Zentrum und Peripherie geht darüber hinaus: Spannungsfelder lassen sich innerhalb des Studiosystems beobachten (etwa zwischen *A-* und *B-movies*), zwischen unterschiedlichen Industriebereichen wie dem Independentfilm und dem Hollywood-Kino, aber auch auf inter-

nationaler Ebene zwischen markt- oder subventionsgesteuerten Produktionssystemen. Seit den 2000er Jahren hat eine Neuausrichtung von Produktion und Vertrieb durch die Streamingdienste begonnen. Die Analyse des Kinos als Institution berücksichtigt diese Relationen und ihre je spezifische Art der Einschreibung in die Filmästhetik in synchroner wie diachroner Hinsicht (im Sinn eines historischen Quer- oder Längsschnitts).

Die Produktion, der Vertrieb und die Aufführung können als primäre Ebene des Kinos als Institution gelten. Sie stehen auf einer sekundären Ebene in konstanter Wechselwirkung mit anderen politischen und kulturellen Institutionen, die in der gesamten Kino- und Filmgeschichte versucht haben, auf die primäre Ebene Einfluss zu nehmen. Gerade die Anfänge des US-amerikanischen Films fallen in die Zeit der *Progressive Era*, als kulturelle Kommunikation eng mit politisch motivierten Zielen und Moralvorstellungen abgestimmt wird – etwa der Amerikanisierung von Immigranten. Das Kino erscheint dank seiner industriell-technischen Basis nicht nur als Inbegriff einer Massenkultur, die auf ähnliche Weise und zeitgleich an unterschiedlichen Orten rezipierbar ist, es schafft auch einen neuen Modus des regulatorischen Eingriffs durch politische oder kulturpolitische Kräfte. Mit anderen Worten, die primäre Ebene des Kinos als Institution ist häufig eng verzahnt mit sekundären Institutionen, und es gilt, ihre lange, häufig komplizierte gegenseitige Beeinflussung zu untersuchen.

Damit kann deutlich werden, dass die Frage nach dem Kino als Institution neben der Analyse von Produktion und Rezeption auch den zentralen Ansatzpunkt für periodisch wiederkehrende Diskussionen bildet, welches *Kulturverständnis* mit dem Film als neuer Form von Unterhaltung und Kunst verbunden wird. Ohne Zweifel ist der Film für die Emergenz einer modernen, weltumspannenden Populärkultur mitverantwortlich, die sich an ein möglichst großes Publikum wendet und diesem in der Konkurrenzdynamik eines kommerziellen Marktes die Auswahl der kulturellen Objekte und damit auch den Grad ihrer Popularität überlässt. Doch ist dies bei genauerer Betrachtung ein recht vielschichtiger Prozess, und es ist bei weitem nicht die einzige Vorstellung von Kultur, die es in der Geschichte des Kinos gegeben hat. Unterschiedliche soziokulturelle Kräfte, darunter das Publikum, Bil-

dungseinrichtungen, Zensurbehörden oder Hüter traditioneller Werte, tragen dazu bei, dass mit dem Film ein neuer Kampf um kulturelle Legitimität beginnt.

Darüber hinaus zeigt sich das Kulturverständnis einer Filmpraxis in der ästhetischen Erfahrung, die ein Film anbietet oder möglich macht. Das Hollywood-Kino wird nicht zuletzt deshalb so stilprägend, weil es neben der Ansprache eines heterogenen, multiethnischen Publikums eine Filmästhetik entwickelt, die auf Nachvollziehbarkeit und Zugänglichkeit ausgelegt ist. Den packenden Erlebnissen der Alltagshelden möglichst unmittelbar folgen zu können, wird zum Erfolgsrezept der US-amerikanischen Populärkultur, aber auch zum Ausgangspunkt für gegenläufige – etwa reflexive oder experimentelle – Erzählformen. Das Kulturverständnis einer Filmpraxis lässt sich demnach aus einer je spezifischen Modellierung von Kommunikation herauslesen: einem Angebot, mit Filmen ästhetische, affektive oder intellektuelle Erfahrungen zu machen.

Häufig wurde das Hollywood-Kino hinsichtlich dieser Modellierung weniger mit Populärkultur als mit Massenkultur assoziiert, einem zumeist negativ konnotierten Konzept, das für den Niedergang der abendländischen Kultur verantwortlich gemacht wurde (vgl. Macdonald). Mit Massenkultur verbanden ihre Kritiker die Profitorientierung der Produzenten, ein ›Herunterziehen‹ der Hochkultur, die kurzfristige Gratifikation von Zuschauerbedürfnissen oder die allgemeine Einbuße an Qualität. Doch mittlerweile ergibt sich ein differenzierteres Bild, das die – verglichen mit früheren Jahrhunderten – unvorstellbare Ausweitung populärkultureller Formen und Angebote als stetigen (wenngleich nicht unumstrittenen) Demokratisierungsprozess versteht. Stellvertretend sei hier der Soziologe Herbert J. Gans genannt, der sich in den 1960er Jahren um eine weniger normative Analyse von Populärkultur bemüht.

Ohne Kunst von Unterhaltung, Freizeit oder Konsum genauer abzugrenzen, unterscheidet er zwischen Geschmackskulturen (*taste cultures*) und Geschmacksöffentlichkeiten (*taste publics*). Für eine *taste subculture* gilt, dass sie über Standards von kulturellen Objekten verfügt, die sie für ästhetisch wertvoll hält, ohne dass damit bereits ein allgemeines oder allgemeingültiges Qualitätsurteil verbunden wäre. Eine *taste public* ergibt sich, sobald unterschiedliche Menschen ähnliche Produkte auf-

grund ähnlicher ästhetischer Vorlieben auswählen. Beide Phänomene, Geschmackskulturen wie Geschmacksöffentlichkeiten, lassen sich nach Gans sowohl im Bereich der Populärkultur als auch der Hochkultur beobachten. Strukturell unterscheiden sie sich daher nicht – anders als die Gegner der Massenkultur behaupten –, aber sie sind auch nicht identisch. Der Hauptunterschied zwischen den kulturellen Schichten, die Gans in sechs Gruppen (von der *lower-lower culture* bis zur *creator-oriented high culture*) ausdifferenziert, besteht vielmehr in dem stark abweichenden Bildungsgrad. Sein Fazit ist demnach nicht die Verteufelung von Massenkultur, sondern ein Plädoyer für größere Bildungschancen und damit für eine größere Bandbreite an Wahlmöglichkeiten, die Menschen zur Verfügung stehen sollten. Gans vertritt damit einen kultursoziologischen Ansatz, der neben dem Bemühen um größere Differenziertheit veranschaulicht, dass die Frage nach dem Kulturbegriff einer Filmpraxis immer auch ein kulturpolitisches Anliegen ist. Gegen die Kritiker der Massenkultur wendet Gans (598) ein:

The sociological analysis of popular culture makes it possible to look at the popular-culture critique in a different light. Such an analysis suggests that popular culture is composed of varying taste cultures and publics that in both structure and function resemble high culture and its public. All of them have aesthetic standards that reflect their cultural backgrounds and needs, and all of them seek to express these standards in their cultures. They differ only because differing backgrounds have caused them to develop different aesthetic standards.

Mit dieser Argumentation verschiebt Gans die Diskussion über ästhetische Standards und ihre Bewertung als qualitativ hochwertig oder anspruchslos auf die ungleiche Verteilung von Bildungschancen und damit auf die Frage, welche Prioritäten eine Gesellschaft beim Umgang mit Kultur setzt. Was dem Publikum zugetraut wird oder zugemutet werden kann, ist letztlich eine Frage der Rezeptionskompetenz.

Am Ausgangspunkt der kulturellen Kommunikation – dem Produktionsprozess – setzt eine ähnlich gelagerte Diskussion an, die sich dem Status der formelhaften Erzählungen von Genres widmet. Kann die neue Massenkultur eine Kunst sein, wenn sie in den 1910er Jahren

bereits beginnt, Erzählformen zu standardisieren, um einen wachsenden Bedarf an Filmen möglichst effizient zu produzieren? Gerade das US-amerikanische Kino nutzt früh die Popularität von Genres wie dem Western, Gangsterfilm, Melodrama, Kriegsfilm oder der Komödie, um dem Publikum etwas anzubieten, womit es in den erzählerischen Grundzügen bereits vertraut ist. Aus dem Blickwinkel eines modernistischen Kunstverständnisses, das auf Innovation und Originalität ausgerichtet ist, kann eine Kultur, deren Erzählungen auf Wiederholung und Standardisierung beruhen, nur als Verfallsphänomen erscheinen. Doch ähnlich wie der differenzierte Blick auf das Publikum zeigt die Genreforschung ab den 1960er Jahren, dass Genreerzählungen bei genauerer Betrachtung ihre eigene Komplexität besitzen, auch wenn sie von den Studios häufig primär als berechenbare Investition oder als Einsatzgebiet ihres Starpersonals betrachtet wurden. Den unwiederbringlichen Kunstcharakter der Stummfilmkomödie beschwört beispielsweise der Kulturkritiker und Schriftsteller James Agee in einem berühmten Aufsatz, der in den späten 1940er Jahren bereits nostalgisch auf die Anfänge des Films zurückblickt. Der Aufsatz zeigt, dass Genreerzählungen differenziert betrachtet werden müssen und innerhalb eines groben Gerüsts – hier der Slapstick-Komödie – eine große Bandbreite an Variationen und Feinheiten besteht. Die Genreforschung systematisiert diesen Ansatz und zeigt auf, dass weder die Definition eindeutiger Genremerkmale noch die Fragen ihrer Entstehung, Entwicklung und kulturellen Bedeutung einfach zu beantworten sind. Gerade ihre ideologische Kraft, die in der Tendenz zur Mythenbildung, im Happy End oder in der Bekräftigung des Status Quo gesehen wird, scheint weniger starr zu sein, als es häufig angenommen wurde. Thomas Schatz (*Hollywood Genres* 35) formuliert zu dieser Ambivalenz von Genres zusammenfassend:

As has often been said, Hollywood movies are considerably more effective in their capacity to raise questions than to answer them. This characteristic seems particularly true of genre films. And as such, the genre's fundamental impulse is to continually *renegotiate* the tenets of American ideology. And what is so fascinating and confounding about Hollywood

genre films is their capacity to »play it both ways,« to both criticize and reinforce the values, beliefs, and ideals of our culture within the same narrative context.

Die Beobachtung, dass Genreerzählungen gleichermaßen kritisch wie affirmativ sein können, ist neben vielen anderen Ergebnissen der Genreforschung eine Einsicht, die auch aus der Perspektive eines auf Effizienz getrimmten Produktionssystems ein Argument für die ästhetische und inhaltliche Komplexität der Massenkultur bereithält. Filmgenres beruhen auf dem Bedürfnis der Studios, populäre Stoffe für ein Publikum zu finden, das empfänglich für sie ist und sich darauf einlassen möchte. Aber selbst die künstlichsten und am wenigsten dem Realismus verpflichteten Formen wie das Musical müssen an der von Schatz beschriebenen Neuverhandlung von gesellschaftlichen Werten teilhaben, wenn sie wirklich eine Resonanz haben wollen. In dieser Dynamik liegt die zeitaktuelle Aussagekraft vieler Genres, aber gleichzeitig auch die kurze Vefallszeit einzelner Filme, deren *renegotiation* schnell überholt erscheinen kann – als Bestandteil eines Zeitgeists, der beständig auf das Neue ausgerichtet ist.

Filmästhetik und Filmstil

Der zweite Themenbereich, der einen roten Faden dieses Kapitels bilden wird, ist die Filmästhetik. Sie umfasst die grundsätzliche Frage, welche gestalterischen Mittel einen Film kennzeichnen und welches Angebot einer ästhetischen Erfahrung damit für das Publikum gemacht wird. Auch wenn unter Ästhetik traditionell das Schöne oder Künstlerische verstanden wird, soll sie hier in einem umfassenderen Sinn gebraucht und – wie erwähnt – immer in Relation zu den institutionellen oder systemischen Bedingungen des Kinos sowie zu ihrer Funktion für eine kulturelle Selbstdefinition verstanden werden. Aus welchen formalen Bausteinen ein Film zusammengesetzt ist und wie diese aufeinander bezogen sind, lässt sich auf einer ersten, grundsätzlichen Ebene als Design eines Films beschreiben. Die Wahl eines Objekts, die Entfernung der Kamera zum Geschehen, die Perspektive auf das Geschehen, die Entscheidung, die Kamera zu bewegen oder nicht – allein anhand dieser nur auf wenige Aspekte der Kamera bezogenen Möglichkeiten

kann deutlich werden, dass das Filmdesign bei genauerer Analyse ein hochkomplexes ästhetisches Gebilde darstellt und seine sorgfältige Untersuchung eingeübt werden muss.

Für die Filmanalyse haben Kristin Thompson und David Bordwell einen Ansatz entwickelt, der Konstruktionsprinzipien filmischer Formen erkennen und beschreiben hilft. Auf der Designebene unterscheiden sie vier große Bereiche: *Mise en Scène*, Bildgestaltung (*cinematography*), Montage und Ton. Mit *Mise en Scène* ist die Inszenierung des Bildraums gemeint, die aus dem Zusammenspiel von Ausleuchtung, Setting, Kostümen, Platzierung der Figuren im Raum u.a. entsteht. Hierbei werden viele Elemente aus dem Theater übernommen und adaptiert. Die Bildgestaltung umfasst alle Entscheidungen, die hinsichtlich zentraler Filmtechnologien wie der Kamera getroffen werden und auf die Komposition der Einstellungen – des Bildkaders – einwirken: Filmmaterial, Seitenverhältnis, Objektive, Entfernung zum Objekt (Einstellungsgröße), Perspektive, Bewegungen der Kamera etc. In der Montage werden Einstellungen bzw. Bildsequenzen in eine Abfolge gebracht, die räumliche und temporale Verhältnisse definiert oder rhythmische und grafische Muster entstehen lässt. Schließlich spricht der Film neben der visuellen auch die akustische Ebene an, für die es gilt, zwischen Geräuschen, Stimme oder Musik zu unterscheiden sowie das Verhältnis zwischen Bild- und Tonspur zu bestimmen (vgl. Bordwell und Thompson, *Film Art*, Flückiger, Krützen).

Jeder Film lässt sich mit diesen Kategorien als Designobjekt beschreiben, das nach bestimmten Prinzipien zusammengesetzt ist, und jeder Film erreicht seine Wirkungen aufgrund der im Design angelegten und im Rezeptionsprozess aktivierten ästhetischen Vermittlung. Doch für die Filmästhetik werden diese Prozesse nicht nur auf der basalen Ebene gestalterischer Einzelmerkmale untersucht, sie lassen sich zu größeren formalen und stilistischen Einheiten zusammenfassen. Filme, die in bestimmter Hinsicht gemeinsame Merkmale aufweisen, werden Gruppen zugeordnet: Bordwell und Thompson unterscheiden zwischen narrativen oder nicht narrativen Formen, andere Klassifikationen greifen auf Gattungsbegriffe wie Spiel-, Dokumentar- und Experimentalfilm zurück und differenzieren diese hinsichtlich unterschiedlicher Genres aus. Die Filmnarratologie untersucht, wie fiktionale Geschichten mit

filmischen Mitteln erzählt werden, wie es also zu dem Eindruck einer (mehr oder weniger) kohärenten und nachvollziehbaren Ereigniskette kommt. Oder sie widmet sich nicht-fiktionalen bzw. faktualen Erzählungen, die im Dokumentarfilm überwiegen. Auch experimentelle Formen, die abstrakten oder assoziativen Gestaltungsprinzipien folgen, lassen bestimmte Gemeinsamkeiten erkennen.

Neben Filmdesign und gattungsspezifischen Formen der Erzählung, Rhetorik oder nicht narrativen Gestaltung gehört zur Filmästhetik auch die Stilgeschichte. Hier steht die Frage im Vordergrund, wie innerhalb eines institutionellen Systems kreative Entscheidungen getroffen werden, die ästhetische Parameter festlegen und die es dann sowohl synchron (mit zeitgleichen Filmen) als auch diachron (in ihrer Entwicklungsgeschichte) einzuordnen gilt. Dies trifft auf alle Filmästhetiken zu und ließe sich für einen Western wie *High Noon* (Fred Zinnemann, 1952) ebenso untersuchen wie für *Roger and Me* (1989) von Michael Moore. Entscheidend für die Stilgeschichte ist die Frage nach historischen Gestaltungskonventionen oder -normen, denen ein Film entspricht oder von denen er sich absetzt – oder die er durch radikale Innovation auf eine neue Grundlage stellt. Aus der Vorstellung vom Kino als Institution resultiert, dass kreative Prozesse in großem Maß regelgesteuert sind und Konventionen folgen, beispielsweise wie das Team in einem Studiofilm der 1930er Jahre ein Gespräch aufnimmt und montiert. Wenn diese Konventionen allgemein anerkannt sind und in der täglichen Praxis reproduziert werden, nehmen sie einen normbildenden Charakter an: Sie sind der Maßstab, an dem die Praxis anderer Filmästhetiken gemessen wird.

Für den US-amerikanischen Film wird häufig zwischen einem Gruppenstil und einem Individualstil unterschieden. So zeichnen sich die Filme bestimmter Studios durch einen wiederkehrenden Look, einen Studiostil aus, und da dieser aufgrund der starken Arbeitsteilung nicht mehr auf Individuen zurückgeht, wird er Gruppenstil genannt. Demgegenüber hat es immer auch Bemühungen gegeben, traditionelle Vorstellungen von Kunst als kreative Autonomie umzusetzen. Viele Filmästhetiken jenseits von Hollywood halten an diesem Ideal eines individuellen Ausdrucks und Stils fest, aber auch innerhalb des Hollywood-Gruppenstils wurden Möglichkeiten einer individuellen Hand-

schrift aufgezeigt. Angesichts der vielen kreativen Kräfte ist das Spektrum möglichst weit anzusetzen: Individualstil kann sich auf einen Regisseur (wie Frank Capra) beziehen, aber auch auf Filmkomponisten (Bernard Herrmann), Produzenten (David O. Selznick), Drehbuchautorinnen (Anita Loos), Kameraleute (Gregg Toland), Schauspielerinnen (Bette Davis) und viele andere Gruppen.

In diesem Sinn definiert David Bordwell Filmstil als systematischen Einsatz bestimmter Stilmittel (*techniques*), die zu einem historischen Zeitpunkt als Optionen der Bild- und Tongestaltung verfügbar sind und dem Film eine spezifische Textur geben.

Those techniques fall into broad domains: *mise en scène* (staging, lighting, performance, and setting); framing, focus, control of color values, and other aspects of cinematography; editing; and sound. Style is, minimally, the texture of the film's images and sounds, the result of choices made by the filmmaker(s) in particular historical circumstances. (Bordwell, *On the History* 4)

Als Textur verstanden, die die Zuschauerinnen durchdringen müssen, ist es nun jedoch nicht so, dass sich der Inhalt enthüllt. Form und Inhalt, Äußeres und Inneres, Hülle und Materie müssen, wie Susan Sontag in ihrem berühmten Essay der 1960er Jahre betont, als Zusammenspiel verstanden werden (vgl. Sontag). Es mag sein, dass Stilformen ihre Gemachtheit hervorheben oder im Sinn einer Illusion von Transparenz ihre Mittel zu verbergen versuchen. Wenn im Anschluss an Marie-Laure Ryan jedoch eine Geschichte oder ein Narrativ als »mental representation« (26) verstanden wird – ein mentales und imaginäres Konstrukt –, wird deutlich, dass die Textur des Stils je nach ihrer Beschaffenheit eine andere mentale Repräsentation hervorbringen wird. Anders gesagt, jeder Filmstil schafft ein kognitives Konstrukt, dessen Bestandteile sich mit der traditionellen Unterscheidung zwischen Form und Inhalt nicht beschreiben lassen. Nur die ›Bewegung‹ durch die Textur der Bilder und Töne lässt eine mentale Repräsentation entstehen.

Der von Thomas H. Ince als Produzent betreute Stummfilm *The Italian* (Reginald Barker, 1915) kann diese Dynamik kurz veranschaulichen. Er erzählt die tragische Geschichte des italienischen Einwanderers.

derers Beppo (George Beban), dessen neugeborenes Kind in einem heißen New Yorker Sommer stirbt. Die Umstände des Todes und die fehlende Hilfsbereitschaft seines Umfelds treiben ihn zum Wunsch nach Rache an einem anderen Kind, die er am Schluss jedoch nicht durchführen kann. Die stilistische Textur umfasst den frontalen, halb-nahen Blick auf die Hauptfigur, die verzweifelt nach Rettungsmöglichkeiten für das kranke Kind sucht (Abb. 1.1).



Abb. 1.1: *The Italian* (Reginald Barker, Kamera: Joseph H. August, Paramount, 1915)



Abb. 1.2: *The Italian* (Reginald Barker, Kamera: Joseph H. August, Paramount, 1915)



Abb. 1.3: *The Italian* (Reginald Barker, Kamera: Joseph H. August, Paramount, 1915)

Andere Szenen zeigen Bildkompositionen mit Überblendungen, die zwei frühere Handlungsstränge verbinden und als Rückblende erkannt werden müssen (Abb. 1.2).

Weitere Einstellungen nutzen schließlich das Mittel der Großaufnahme, um die Wut und Verzweiflung des Vaters, die seinem Rachewunsch vorausgehen, in den Regungen des Gesichts auszudrücken (Abb. 1.3).

Diese und viele weitere Stilmittel setzen sich in *The Italian* zu einem vielschichtigen Muster zusammen, das die expressive Körpersprache der Stummfilmära mit den neuen Potentialen der Montage zusammenführt. Wenn mit Marie-Laure Ryan unter einer Geschichte ein mentales Konstrukt verstanden wird, das räumliche und zeitliche Dimensionen, narrative Agenten und eine Kausalität der Ereignisse aufweist, kann die Entstehung dieser Geschichte im Kino nur durch die konkrete Spezifik und historische Verankerung der Bilder und Töne zustande kommen – durch einen kognitiven Prozess, der den Stil als Textur und als Inhalt begreift.

Kulturelle Funktionen des Kinos

Die dritte Analysekatgorie dieses Kapitels versteht Filme als Bestandteil einer kulturellen Selbstverständigung und Selbstdefinition. Damit ist zum einen gemeint, dass die filmästhetischen Angebote vom Publikum ganz unterschiedlich aufgenommen und verstanden werden können. Im Prozess der Rezeption treffen sie auf individuelle Erfahrungs- und Erwartungshorizonte, auf unterschiedliche Niveaus der Rezeptionskompetenz und auf ein breites Spektrum an *taste cultures*. Die Wirkung von Filmen ist daher sehr vielfältig und kann nur annäherungsweise durch (mitunter mühsame) Rekonstruktion historischer Quellen bestimmt werden. Zum anderen wird die kulturelle Selbstdefinition aber auch aus den Themen und Figuren, den Darstellungsformen und Konfliktlösungen der Filme selbst bestimmt. Wie Literatur oder Theater ist das Kino ein Forum populärer Fantasien oder faktualer Erzählungen, mit denen eine Gesellschaft versucht, ihre Werte und ihr kulturelles Selbstverständnis zu definieren.

Gerade dem Film wird häufig ein kollektiver, in besonderem Maß öffentlichkeitsbezogener Charakter nachgesagt. Das diesem Kapitel vorgestellte Motto stammt beispielsweise aus der Zeitschrift *The Motion Picture Story Magazine*. Darin findet sich eine Kolumne, in der ein anonymer *Photoplay Philosopher* über die Bedeutung des neuen Mediums reflektiert. In der Ausgabe vom November 1911 hebt er den besonderen Wirklichkeitsbezug des Films sowie die ästhetische, alle Sinne aktivierende Empfänglichkeit des Publikums für das neue Medium hervor. Dann merkt er ein weiteres Charakteristikum an: »And, too, the picture makers seem to have their finger on the public pulse; they are very near to the people. They know, for example, that race prejudice is just so strong that it would never do to let a black villain conquer a white hero, nor the Indians to defeat the cowboys« (»Musings« 146).

Diese Einschätzung veranschaulicht, wie eng das US-amerikanische Kino seit seinen Anfängen mit gesellschaftlichen Verhältnissen in Verbindung gebracht wird, da es ihm gelingt, im Positiven wie im Negativen unmittelbar mit populären Affekten kurzgeschlossen zu sein. Auch das ist ein zentrales Kennzeichen kultureller Selbstverständigung, wobei bis heute umstritten ist, ob dieses Kennzeichen eine Reaktion des Kinos auf bereits bestehende Affekte darstellt, oder ob diese mit

ihrer filmischen Darstellung überhaupt erst heraufbeschworen werden – eine Frage, die zumeist an Gewaltdarstellungen entwickelt wurde. Tatsächlich trifft häufig sicherlich beides zu, denn das Kino schafft einen neuen Modus, wie Prozesse der Sozialisation unter den Bedingungen einer Massenkultur ablaufen. Bis in die 1950er Jahre (als das Fernsehen hinzukommt) prägt es Rollenbilder und Verhaltensmodelle, die für den Prozess der individuellen und kollektiven Selbstwahrnehmung eine exemplarische Bedeutung annehmen können. Nicht zuletzt der – periodisch wiederkehrende – öffentliche Druck, bestimmte Inhalte einer normativen (und idealisierten) Vorstellung des richtigen und guten Verhaltens anpassen zu müssen, belegt die Annahme, dass das Kino als neue Instanz der kulturellen Sozialisation verstanden wird.

In diesem Sinn werden Filmen wichtige kulturelle Funktionen zugesprochen. Dies gilt zwar bereits für Literatur, Theater und andere Formen populärer Unterhaltung wie *minstrel shows* und Vaudeville, aber das Kino steht als genuines Massenphänomen und durch die intensivierte Visualität unter besonderer Beobachtung. Es gibt unzählige potentielle Funktionen, die Filme erfüllen können, aber die Diskussion hat sich vordringlich mit Mythen und Ideologien der US-amerikanischen Selbstwahrnehmung auseinandergesetzt. Als Prämisse dieser Diskussionen gilt, dass die filmische Darstellung gesellschaftlicher oder kultureller Werte – selbst in Produktionen, die vordergründig auf harmlose Unterhaltung ausgelegt erscheinen – häufig widersprüchlich und mit widerstreitenden Bedürfnis- oder Affektqualitäten erfolgt. Die kulturelle Definition von Werten findet dabei in zwischenmenschlichen Interaktionsprozessen statt, für die Dietrich Schwanitz (am Beispiel des Theaters) den Begriff der »Interaktionsprogramme« vorgeschlagen hat (99–129). Darunter versteht er Formen der Interaktion zwischen Individuen und Gruppen, die das Publikum aus Alltagssituationen wiedererkennt und mit denen soziale Kommunikation simuliert wird: Rituale, Intrigen, Konflikte, Manieren, Täuschungen oder das Spiel im Spiel (die Verdoppelung der Beobachterposition in der Diegese). Um regelabhängige »Programme« handelt es sich nach Schwanitz, weil sie durch »Eingrenzung der Themen, der prinzipiellen Einteilung des Ablaufs, der vorherigen Rollenverteilung und der Festlegung eines gewissen Interaktionsstils einen deutlich identifizierbaren ›Rahmen‹ abstecken, aus

dem man dann nicht fallen darf, wenn man sich beteiligen will« (107). Und was er über das Drama schreibt, lässt sich durchaus auch auf das Filmmedium übertragen, zumal der US-amerikanische Spielfilm darum bemüht ist, einen möglichst transparenten ›Durchblick‹ auf seine Figuren und ihre Handlungen zu schaffen: »Das Drama bezieht seine Wirkung aus der überhöhten und stilisierten Repräsentation von Interaktionsprogrammen und lebensweltlichen Inszenierungen, die bereits theateranalog sind« (110).

Auch der US-amerikanische Film entwickelt also eine große Vielfalt dieser Interaktionsprogramme, da für das Selbstverständnis einer demokratischen Kultur ›Interaktion‹ den entscheidenden Prozess darstellt, mit dem sich das demokratische Versprechen realisieren lässt oder an dem es scheitert. Rituale, Täuschungen oder Konflikte sollen demnach als Rahmungen von Interaktion verstanden werden, die ihre kulturgeschichtliche Bedeutung erklären helfen. Denn sie lassen sich mit einer Fähigkeit in Beziehung setzen, die Norbert Elias in seiner Studie der höfischen Kultur als Kunst der Menschenbeobachtung bezeichnet hat. Hierbei geht es um komplexe Prozesse der Beobachtung, bei denen man »das Individuum immer in seiner gesellschaftlichen Verflochtenheit, als *Menschen in seiner Beziehung zu anderen*« (180) betrachtet, weil Individuen (in der höfischen Kultur) nach Prestige und Einfluss streben und den Blick immer auf das Verhalten der anderen und insbesondere des Königs richten müssen.

Im Unterschied zur höfischen Gesellschaft bei Elias, auf die er die Kunst der Menschenbeobachtung zunächst beschränkt sieht, sind moderne Gesellschaften nicht auf die Gunst einer Person ausgerichtet. Dennoch besteht in ihnen ein hoher Orientierungsbedarf, wie Interaktionen organisiert sind und wie sich aus ihnen unterschiedliche Rollen sowie Fremd- und Selbstbilder ergeben. Die Sozialisation durch das Kino meint daher Folgendes: In modernen Gesellschaften vermitteln Filme Wissen über Regeln der Interaktion, und sie führen unterschiedliche Formen der Anpassung an diese Regeln, ihre Variation oder auch ihre Überschreitung vor. Das US-amerikanische Kino mit seiner transparenten Erzählweise, seinem Fokus auf Individuen und seiner starken Handlungsdominanz wird daher zum modernen Experimentierfeld der Menschenbeobachtung, es zeigt uns »models of

human behavior« (Naremore, *Acting* 71). Genreerzählungen, die in der historischen Entwicklung von großer Bedeutung sind, erscheinen in diesem Sinn als Rahmungen unterschiedlicher Interaktionsprogramme. In einer unübersichtlichen, funktional ausdifferenzierten Gesellschaft leisten sie punktuelle (wenngleich höchst stilisierte) Orientierungshilfen, wie Interaktionsprogramme – konkret etwa: der Flirt, der Kampf, der Umgang mit Autoritäten, die Verstellung, das Teamwork, die Trauer, der Protest, die empathische Zuwendung, das Freundschaftsritual – ablaufen oder ablaufen könnten. Zur Sozialisation tragen sie bei, wenn sie einen performativen Charakter annehmen, also Verhaltensmuster, Sprechakte, Skripte, Posen, Charaktereigenschaften, Konfliktlösungen, Etikette oder Genderfantasien einstudieren helfen.

Die Interaktion zwischen Figuren und Gruppen dient daher in vielen Fällen dazu, gesellschaftliche Werte zur Diskussion zu stellen und ihre Spannungen oder widerstreitenden Kräfte performativ in Szene zu setzen. Drei kulturgeschichtlich bedeutsame Wertediskurse werden dabei für den US-amerikanischen Film besonders prägend: das Zivilisationsversprechen, das Streben nach Glück und der Individualismus. Zum besonderen Zivilisationsversprechen der US-amerikanischen Kultur gehört die Vorstellung, eine neue, historisch weniger vorbelastete, christlich vorbildliche und gerechte Gesellschaft darzustellen. Auch in der reformorientierten *Progressive Era*, die im späten 19. Jahrhundert angesichts rasanter Urbanisierung und Immigration entsteht, ist diese kulturelle Selbstwahrnehmung noch virulent. Für das Kino begründet sie einen ausgeprägten Moralismus, der auf den Fortschritt der US-amerikanischen Kultur hinarbeitet. Gleichzeitig leitet es daraus zahlreiche konzeptionelle Oppositionen ab: den Kontrast zwischen Urbanität und Landleben, Unrecht und Wiedergutmachung, Unterdrückung und Freiheit, Gewalt und Ordnung oder den Zusammenprall von zivilisationsstiftenden Siedlern und unerschlossener, feindlicher Wildnis, die es im Sinn der *frontier*-Mythologie des Westens zu erobern gilt. Die Vorstellung zivilisatorischer Höherwertigkeit ruht, wie der *Photoplay Philosopher* andeutet (und ideologiekritische Ansätze betonen), auf einem rassistisch-exkludierenden Fundament, das das Kino gleichermaßen zum Ausdruck bringen kann. Aber es scheint unstrittig, dass die Selbstwahrnehmung eines herausgehobenen zivilisatorischen Auf-

trags der US-amerikanischen Kultur in der gesamten Filmgeschichte ihre kulturelle Selbstdefinition prägt.

Ähnliches gilt für das Streben nach Glück. Es umfasst die Bedeutung von Arbeit und den Wandel der Arbeitsethik, aber auch die ausgeprägte Erfolgsideologie. »Nice guys finish last«, so umschreibt Michael Wood den ambivalenten Charakter von Erfolgs- und Aufstiegsszenarien, die bestimmte Werte wie materiellen Wohlstand und persönliches *self-improvement* propagieren, sie aber auch mit einer gegenläufigen Vorstellung von Rücksichtslosigkeit und antisozialem Verhalten verknüpfen (75–96). Eine weitere – vielleicht die wichtigste – Facette von Glück ist der allgegenwärtige Liebesdiskurs, mit dem Rituale sozialer Bindungen und Formen der Integration thematisch werden. Auch hier gilt, dass die Darstellungen kultureller Ideale von Partnerschaft oder Familie selten ohne Erwähnung ihres Gegenteils (Zerstörung des Zuhauses, Unmöglichkeit wahrer Liebe) erfolgen, und dass sie als in besonderem Maß wertstiftend wie ideologieträchtig gesehen werden.

Erzählerisch wird dies zumeist durch parallel laufende, häufig miteinander verschränkte Erzähllinien umgesetzt. Neben unterschiedlichen Konflikten existiert im klassischen Hollywood-Kino fast immer eine zweite *romance*-Linie, eine romantische, dabei häufig klischiert und konventionell wirkende, aber für den Liebesdiskurs unerlässliche (meist heterosexuelle) Verbindung, die den Glauben an das Prinzip Liebe bekräftigt (vgl. Bordwell, Staiger und Thompson 17). Auch für die Vorstellung, über eine Liebesheirat neue ethnische, interkulturelle oder Klassengrenzen sprengende Verbindungen herstellen zu können, um auf diesem Weg das US-amerikanische Zivilisationsversprechen einer neuen (anti-europäischen) Kultur der Gleichheit und sozialen Mobilität zu realisieren, ist die emotionale Bekräftigung von Liebe ein wesentlicher Grund.

Die hohe wertstiftende (wie ideologieträchtige) Bedeutung trifft auch auf den dritten Aspekt der kulturellen Selbstdefinition zu, den Individualismus oder genauer gesagt: das Verhältnis von Individuum und Gruppe. Ohne Zweifel ist der US-amerikanische Film – abgesehen vielleicht von einigen experimentellen und dokumentarischen Formen – in überwiegendem Maß ein Kino der Individuen. Das Starsystem entwickelt sich schnell zu einer wesentlichen Attraktion des neuen

Mediums, und es besteht von Anbeginn die Tendenz, historische oder soziale Verhältnisse zu personalisieren. Doch im Unterschied zur viktorianisch geprägten Kultur des 19. Jahrhunderts ändert sich der kulturelle Rahmen für die Definition des Subjekts im 20. Jahrhundert grundsätzlich. Als Ausdruck der neuen Massenkultur trägt das Kino dazu bei, dass neue ›Programme‹ für die Interaktion zwischen Individuum und Gruppe gefunden werden. Auch wenn kritische Beobachter den Menschen im Film echte Individualität abgesprochen haben – »Jeder ist nur noch, wodurch er jeden anderen ersetzen kann: fungibel, ein Exemplar« (Horkheimer und Adorno 154) –, gilt ihre filmische Repräsentation als wesentliches Anschauungsobjekt für moderne Konflikte um Rollenbilder und Identität. Vorstellungen des exzentrischen oder konformen Verhaltens, Spannungen zwischen Egoismus und Altruismus, Fantasien einer multiethnischen oder nativistisch-homogenen nationalen Identität, Imaginationen von Weiblichkeit oder Männlichkeit und vieles mehr, was in den Interaktionsprogrammen vermittelt wird, sind kontinuierlicher Bestandteil der dritten Analysekatgorie, der kulturellen Selbstdefinition.

Perioden und Schwellenphänomene

Für die folgende Darstellung der wichtigsten historischen Entwicklungslinien gilt es nun, Wechselwirkungen und Spannungsfelder der drei Kategorien Industrie, Ästhetik und kulturelle Funktion herauszuarbeiten. Sechs historische Abschnitte sollen dabei der Orientierung dienen; ihre Periodisierung folgt wichtigen ästhetischen, technischen, kulturhistorischen oder politischen Zäsuren. Doch historischer Wandel lässt sich selten an einzelnen Jahreszahlen festmachen. Diese sind daher primär als Hinweise auf Schwellenphänomene zu verstehen: auf eine quantitative Ballung bestimmter Merkmale, die schließlich eine neue Qualität begründen. Im ersten Abschnitt wird der frühe Film von seinen Anfängen in den 1890er Jahren bis zum Jahr 1918 angesetzt, als wesentliche Parameter des klassischen Hollywood-Kinos etabliert sind und der Erste Weltkrieg eine historische Zäsur darstellt. Von 1918 bis 1941 dominiert in Hollywood das Studiosystem, im Dokumentarfilm entsteht ein eigenständiges, häufig sozial engagiertes Kino. Das Jahr 1941 ist für die USA durch den Kriegseintritt eine historische Zäsur, die

als neue globale Rolle Amerikas im Film thematisch wird und den in den späten 1930er Jahren vor allem nach innen gerichteten Diskurs zum politischen Selbstbild fortsetzt. Der Kriegseintritt markiert im Spiel- und Dokumentarfilm eine zunehmende Ausrichtung auf kriegsrelevante Produktionen und schafft – verstärkt durch den Kalten Krieg – eine neue, politisierte soziokulturelle Konstellation, die bis in die 1960er Jahre einflussreich bleibt.

Von 1960 bis in die Mitte der 1980er Jahre spannt sich eine Periode des ästhetischen Umbruchs, die im Dokumentar- und Undergroundfilm beginnt und gegen Ende der 1960er Jahre auch das Hollywood-Kino erreicht. Dort scheint sie wenige Jahre später schon wieder an kreativer Kraft einzubüßen, doch die vorliegende Darstellung setzt die nächste Zäsur in der Mitte der 1980er Jahre an. Zu diesem Zeitpunkt erreichen zwei signifikante Entwicklungen eine neue Qualität: Das analoge Filmmedium beginnt langsam, aber stetig mit neuen, digitalen Technologien zu konvergieren, und es entsteht ein Kino, das im Anschluss an das New Hollywood Cinema um eine kritische Ausweitung von Identitätskonzepten im Sinn einer multiethnischen Gesellschaft bemüht ist.

Um die Jahrtausendwende ist schließlich eine neue Medienkonstellation erkennbar. Während das Kino mit spektakulären Produktionen und Comic-Verfilmungen finanzielle Erfolge feiert, wird das per Abonnement buchbare Kabelfernsehen zu einer ernststen Konkurrenz für inneramerikanische Geschichten, die kein globales Publikum suchen, sondern das Lokale neu entdecken. Mit dem Übergang des Vertriebs auf digitale Netzwerke folgt der Aufstieg der Streamingdienste, die zwar keine Kinoerfahrung bieten können, aber in bislang ungekannter Vielfalt das Lokale und das Globale, den Blockbuster und das Kunst kino oder den Spielfilm und die Serienerzählung für ein internationales Publikum bereithalten.

Diese sechs Abschnitte sind – das muss ausdrücklich betont werden – nur Hilfskonstruktionen. Sie sollen keine geordnete Abfolge oder einfachen Kausalitäten suggerieren. Historische Entwicklungen sind vielschichtig, voller Brüche, Überraschungen und Widersprüche, die in einer knappen Darstellung zu kurz kommen müssen. Aber die Abschnitte können einer ersten Orientierung dienen, und sie zeigen, dass sich der US-amerikanische Film immer in Wechselwirkung mit

anderen kulturellen Bereichen entwickelt hat. Er steht zudem von Anbeginn im Zusammenspiel mit anderen nationalen Filmkulturen, sei es durch Anfertigung mehrsprachiger Versionen für den internationalen Markt oder durch die Emigration vieler europäischer Filmschaffenden in die USA. Das Kino ist in dieser Hinsicht ab den späten 1910er Jahren eine auf Globalität angelegte Kunst und Kulturindustrie. Dennoch hat es sein wichtigstes Publikum zunächst innerhalb des Landes und richtet sich an den Bedürfnissen einer durch Immigration, Urbanisierung und Multikulturalität gekennzeichneten, im rasanten Umbruch befindlichen Gesellschaft aus (vgl. Fluck).

Für die in diesem Kapitel betrachteten Filmgattungen gilt, dass sich ihre ästhetischen und expressiven Mittel seit den Anfängen im späten 19. Jahrhundert kontinuierlich erweitern oder verfeinern. Obwohl der farbige Tonfilm bereits in den 1890er Jahren imaginiert (und teilweise auch realisiert) wird, kann er erst in den 1930er Jahren mit erheblichem technischen Aufwand umgesetzt werden. Die gesamte Filmgeschichte ist gekennzeichnet von solchen technischen Umbrüchen und Innovationen, die zu einer Ausweitung der darstellerischen Mittel (aber beispielsweise auch der Rezeptionssituation im Kino) beigetragen haben. Es wäre jedoch irreführend, diese Verbindung von Technikentwicklung und Filmästhetik als kontinuierliche Fortschrittsgeschichte zu erzählen. Zum einen unterscheiden sich die Gestaltungsmittel in den verschiedenen Filmgattungen erheblich, da sie immense Kosten verursachen und dadurch zu einer produktionsbedingten Ungleichzeitigkeit führen. Für die Dokumentaristen der 1960er Jahre wird das 16mm-Format zum neuen Standard, obwohl es für andere Bereiche, etwa den Spielfilm, ein Amateurformat darstellt. Zum anderen kann weder für die Filmästhetik noch für die Rezeption ein (teleologisches) Ziel ausgemacht werden, das einen linearen Fortschrittsgedanken rechtfertigen würde. Vielmehr sollte die Spezifik der historischen Konstellationen herausgestellt werden: Zum Beispiel könnte das heutige Publikum durchaus glauben, dass der Stummfilm der 1920er Jahre im Vergleich zu aktuellen Klangsystemen weniger intensiv wirkte. Doch stellt man sich vor, in den *Roaring Twenties* im ausverkauften New Yorker *Loew's State Theatre* (Fassungsvermögen 3500 Zuschauer) zu sitzen, vor der Leinwand ein Orchester bestens ausgebildeter Musiker zu hören und eine Show

zu erleben, die neben dem Film auch Gesangseinlagen, Tanz und Sketche aufweist, dann wird klar, dass die Filmerfahrung der 1920er Jahre schlichtweg eine ganz andere war als die der 2020er Jahre (vgl. Gomery 57–82, Koszarski). Ob und wie sie vergleichbar sind, ist in der Filmgeschichte umstritten. Auf jeden Fall muss der heutige Kinobesuch dank des technischen Wandels nicht notwendigerweise intensiver oder gar besser sein als das Erlebnis einer anderen Periode. Es ist also durchaus sinnvoll, nach langfristigen Entwicklungen zu fragen – wie hat sich das Erzählen durch den beschleunigten Filmschnitt verändert, welche Folgen ergeben sich aus der gesteigerten Intensität von Gewaltdarstellungen –, aber es gilt, sie nach Filmgattungen, Genres oder kulturellen Funktionen zu differenzieren und sie nicht technisch zu erklären. Einen stetigen künstlerischen oder thematischen Fortschritt (oder Niedergang) des US-amerikanischen Films gibt es nicht.

1.1 Früher Film: eine neue demokratische Kunst, 1890er Jahre–1918

Die Vorstellung, bewegte Bilder projizieren zu können und damit zum Leben zu erwecken, lässt sich kulturgeschichtlich über viele Jahrhunderte zurückverfolgen. Im 19. Jahrhundert nehmen diese utopischen Imaginationen und Vorstufen des Kinos jedoch immer konkretere Formen an, und sie gehen gleichermaßen auf ein spielerisches wie naturwissenschaftlich-experimentelles Interesse zurück. Spielzeuge wie das Zoetrope gehören ebenso zur Vorgeschichte des Filmmediums wie Laterna Magica-Vorführungen, aber vor allem die Fotografie, die mit den Bildreihen der Serienfotografie in den 1870er Jahren wesentliche Funktionsprinzipien des Films enthält (vgl. Thompson und Bordwell 3–21). Nathaniel Hawthorne beschreibt in seiner Kurzgeschichte »The Birthmark« aus dem Jahr 1843 die magisch-fantastische Seite dieser Manipulationen von Licht und Bewegung, als ein Wissenschaftler bewegte Bilder für seine Frau (die er bei einer späteren Operation töten wird) erzeugt:

Airy figures, absolutely bodiless ideas, and forms of unsubstantial beauty came and danced before her, imprinting their momentary footsteps on

beams of light. Though she had some indistinct idea of the method of these optical phenomena, still the illusion was almost perfect enough to warrant the belief that her husband possessed sway over the spiritual world. (Hawthorne 182)

In vielen Ländern – neben den USA u.a. auch Frankreich, Großbritannien und Deutschland – steht die Entwicklung erster Filmkameras und Projektoren im Zusammenhang weiterer technologischer Innovationen (z.B. der Tonaufzeichnung) und der Suche nach Möglichkeiten kommerzieller Expansion: Thomas A. Edison, der für die USA wichtigste Erfinder und Industrielle dieser Jahre, stellt seinen Kinetographen im Jahr 1893 vor. Wenig später eröffnet er in New York City einen Kinetoscope *parlor*, in dem das Publikum an Sichtgeräten kurze Filme anschauen kann. In der Metropole an der Ostküste sind die wichtigsten Produktionsfirmen dieser frühen Phase angesiedelt, die Edison Manufacturing Company, American Mutoscope and Biograph oder die Vitagraph Company. Doch die Filmindustrie steht von Anbeginn sowohl hinsichtlich der technischen Ausrüstung und der dazu gehörigen Patente als auch bezüglich der Filme in einem globalen Wettbewerb. Die mit Abstand einflussreichste Produktionsfirma der frühen Jahre in den USA ist die französische Pathé (vgl. Grainge, Jancovich und Monteith 3–20, Musser 55–89).

Zwei Entwicklungen sind für den frühen Film entscheidend: Zum einen bilden sich um das Jahr 1906 eigenständige Abspielstätten heraus, an denen Filme gezeigt werden und die dem neuen Medium – sozial wie ästhetisch – einen eigenen Raum geben. Zum anderen werden nach den sehr kurzen Filmen der Anfangsjahre – von wenigen Sekunden bis zur maximalen Länge einer Filmspule (engl. *reel*, ca. 15 Minuten) – ab etwa 1913 immer ambitioniertere Projekte produziert. Eine Anleitung zum Drehbuchschreiben aus diesem Jahr beschreibt den rasanten Wandel:

Five years ago, almost anyone connected with the moving-picture industry would have laughed at the idea of taking five reels to tell a film story, yet the Milano films Company produced Dante's ›Inferno‹ in five reels,

and now we have an immense production of Victor Hugo's masterpiece, ›Les Miserables,‹ which requires eleven reels of film to show complete. (Esenwein und Leeds 142).

Die Entstehung eigenständiger Kinobauten sowie diese durch den europäischen Film angeregte Verschiebung von kurzen zu längeren Formen tragen zu spürbaren Entwicklungsschüben bei. Das Kino wird zu einer im urbanen Lebensraum sichtbaren Institution, und die längere Form schafft Freiräume sowie Herausforderungen für eine kreative neue Kunst. Doch auch die ersten Jahre des Mediums sind kulturhistorisch äußerst bedeutsam. Sie zeigen die Umriss einer neuen Massenkultur auf, die zur Demokratisierung des Freizeitlebens beitragen wird.

Dabei greift der frühe Film einflussreiche Erzählmuster des 19. Jahrhunderts auf, die längerfristig zur Enthierarchisierung kultureller Umgangsformen beitragen und die Rede von einer neuen demokratischen Populärkultur erlauben. Aus aktionsbetonten Genres wie dem Western stammt die spannungslösende Konfrontation als mitreißendes Vergnügen, die Komödie verbindet körperbetonte Akrobatik mit einer (temporären) Umkehrung kultureller Hierarchien, und das Melodrama überwältigt die Zuschauer mit einer erschütternden Unrechtserfahrung, die nach Wiedergutmachung, nach poetischer Gerechtigkeit verlangt. Hier, in den populären Niederungen von Aktion, Komik und Melodrama, liegen die Anfänge des Spielfilms, nicht im modernen Theater oder im realistisch-naturalistischen Roman der Jahrhundertwende (vgl. Musser 109–189, Elsaesser, *Early Cinema*).

Am Ende des 19. Jahrhunderts sind Freizeit und Unterhaltung im urbanen Raum entlang bestimmter Geschlechter- und Klassengrenzen aufgeteilt. In die Oper und das Theater gehen ›gehobene‹ Schichten, Konzertsäle sind mit Kirchengemeinden verbunden, dann folgen in der kulturellen Hierarchie Vaudeville, *minstrel shows* oder das melodramatische Theater, und am Schluss stehen die den männlichen Besuchern vorbehaltenen *vice districts* (May 3–21). Der Film durchbricht diese Hierarchie in mehrfacher Hinsicht. Als Attraktion auf Jahrmärkten und in *amusement parks* oder als Teil von Vaudeville-Shows spricht er zunächst jene ›niederer‹ Schichten an, die vom Vergnügen kultureller Eliten ausgeschlossen sind. Das Komische in seiner derben oder vulgären Spielart

sowie die hyperbolischen Affekte des populären Melodramas, kurz, die starke Körperlichkeit der Darstellung sind eine Folge dieser Anfänge. Gleichzeitig wendet sich der frühe Film an die Arbeiterschichten und Immigranten, die in steigender Zahl das Land erreichen. Längerfristig – besonders prägnant mit der »nickel madness« im Jahr 1907, als die Zahl der *nickelodeons* bzw. Ladenkinos (mit üblicherweise zwischen 100 bis 200 Zuschauern) explodiert – definiert das Kino damit den urbanen öffentlich Raum um (vgl. Musser 417–448). Das Freizeitvergnügen wird für ein möglichst großes Publikum erschwinglich und soll allen gesellschaftlichen Gruppen – zum Beispiel Frauen ohne männliche Begleitung – offen stehen. Dabei kommt den Kinobetreibern eine Schlüssel-funktion zu. In der Präsentation und Vorführung können die vielen kurzen Filme zu einem unterhaltsamen Ganzen zusammengestellt und auf die Bedürfnisse des jeweiligen urbanen Publikums abgestimmt werden (vgl. Bowser 1–20, Musser 193–224, Hansen).

Die Demokratisierung durch den Film umfasst demnach zwei zentrale Aspekte: Zum einen orientiert sich populäre Massenkultur hinsichtlich ihrer Inhalte an den Interessen und Vorlieben der »niedereren« Schichten und unterläuft damit bestehende Hierarchien kultureller Wertschätzung. Zum anderen muss sie darum bemüht sein, niemanden vom Kulturkonsum auszuschließen und ist dezidiert nicht elitär angelegt. Um die Jahrhundertwende kann man, wie Charles Musser (297–369) zeigt, noch nicht von einer wirklichen Massenkultur des Films sprechen, aber die Anzeichen einer Enthierarchisierung der Kultur sind bereits so deutlich, dass im US-amerikanischen Kontext (aber nicht nur dort) massive Anstrengungen unternommen werden, die Folgen des Kinos einzudämmen oder zu kanalisieren. Dies gilt für verschiedene kulturpolitische Institutionen und Initiativen, aber auch für Filmproduzenten und Kinobetreiber, die zunehmend darauf abzielen, neue Publikums-schichten – die sogenannten *better classes* – für das Kino zu gewinnen.

In den ersten zehn Jahren (bis ca. 1906/07) sind die häufig sehr kurzen und einfach gehaltenen Filme Bestandteil von Unterhaltungsprogrammen, vor allem im Vaudeville (vgl. Gomery 3–17). Es gibt bereits kurze Spielhandlungen, die für die zumeist stationäre, in einer mittleren Entfernung aufgebaute Kamera inszeniert werden, doch das ist eher die Ausnahme. Die erhalten gebliebenen Filme aus dieser Zeit (die

überwiegende Mehrheit wurde nicht aufbewahrt und ist verloren) legen nahe, dass eine aufzeichnende Funktion überwogen hat. Zum einen werden mit Hilfe der Kamera bestehende Nummern unterschiedlicher Shows aufgenommen: akrobatische Akte, komische Vaudeville-Sketche, burlesk-anzügliche Gags, Tanzeinlagen oder Tiervorführungen. Hier wird an der Nummer zumeist nichts verändert, sie findet statt wie auf der Bühne. Zum anderen resultiert die Faszination an bewegten Bildern aber auch aus einer neuen Repräsentation von Wirklichkeit. Den größten Anteil des frühen Films haben sogenannte *actualities*, deren Genreverständnis häufig aus der Fotografie stammt und die dank der Bewegungillusion unmittelbar auf alle Lebensbereiche ausgedehnt werden: Boxkämpfe, Reiseerlebnisse, technischer Fortschritt, Freizeitvergnügen, Politik und Gesellschaft, Natureindrücke, Handel, das Leben in der Großstadt. Katastrophen wie das Erdbeben in San Francisco von 1906 oder der Spanisch-Amerikanische Krieg von 1898 werden zu dokumentarischen Ereignissen und tragen auf diese Weise zu einem neuen kulturellen Gedächtnis des modernen öffentlichen Lebens bei.

Für den frühen Film, der seine Themen und Ästhetik zunächst überwiegend aus bestehenden Formen ableitet (auch wenn bereits mit kamerabedingten Tricktechniken gearbeitet wird), spielen demnach faktual-dokumentarische Vorbilder eine wichtigere Rolle als fiktionale Spielhandlungen. Tatsächlich wird häufig nicht genau zwischen beidem unterschieden. Viele Aufnahmen aus dem Spanisch-Amerikanischen Krieg sind beispielsweise nachinszeniert, und im allgemeinen werden die kurzen Szenen neben einer Begleitung durch Musik (Klavier) und Geräusche mit Kommentaren und Erklärungen der Filmvorführer versehen. Tom Gunning hat vorgeschlagen, den frühen Film als »Kino der Attraktionen« zu verstehen. Von den filmischen Formen nach 1907, als es zu einer Hegemonie des (fiktionalen) Erzählens kommt, möchte er ein davor liegendes Filmverständnis abgrenzen, das primär auf spektakuläre Formen von Bildlichkeit ausgerichtet ist. Nicht die Abfolge von kausalen Ereignissen ist hier der Reiz, sondern die Sichtbarkeit an sich, das Spektakel oder der visuell stimulierende Eindruck. Gunning versteht in diesem Sinn unter Attraktionen das Vergnügen am Visuellen und jenen Charakter von *showmanship*, der mit den Anleihen beim Vaudeville einhergeht: eine Mischung aus exhibitionistischer Selbstdarstellung und Illusionsbruch durch Ansprache des Publikums.

Als erste Orientierung ist die Unterscheidung von Gunning hilfreich. Im frühen US-amerikanischen Film dominiert eine serielle Ästhetik der Attraktionen, stark beeinflusst durch die Auswahl und Präsentationsweise der Filmvorführer, angetrieben durch das schiere Vergnügen am Schauen. In den späten 1900er Jahren setzt dann eine Dynamik ein, die der Lust am Spektakel die stärkere Ordnung des Narrativen entgegensetzt und spektakuläre Exzesse einzudämmen beginnt. Tatsächlich ist mit dieser Spannung zwischen visueller Attraktion und narrativer Ordnung eine für das US-amerikanische Kino immer wieder beschriebene Dialektik umrissen. Aber auch der frühe Film kann stärker differenziert werden. Ben Brewster und Lea Jacobs merken an, dass unter Attraktion am ehesten eine Form der *Präsentation* verstanden werden kann, die sich auf narrative Filme und *actualities* gleichermaßen beziehen lässt. Sie betonen daher die herausragende Bedeutung der Filmvorführung für das neue Medium. Darüber hinaus entwickeln sie stärker als Gunning die frühe Visualität aus der Tradition des *stage pictorialism* des Theaters (85–187). Schließlich ist es notwendig, die ersten faktual-dokumentarischen Filme mit der fotografischen Tradition des späten 19. Jahrhunderts – beispielsweise der Slumdarstellung – kurzzuschließen. Aus heutiger Sicht besitzen die kurzen Einblicke in Szenen des Alltags selten die Qualität eines Spektakels. Aber als Beginn sozialdokumentarischer und *newsreel*-artiger Darstellungsformen sind sie höchst aufschlussreich.

Was lässt sich unter den kurzen frühen Filmen konkret vorstellen? Aus dem Fundus der Library of Congress, die ein Archiv mit Edison-Produktionen online bereithält, seien zwei Beispiele herausgegriffen. In dem nur zwanzig Sekunden dauernden *Shooting Captured Insurgents* von 1898 (Edison) sehen wir aus größerer Distanz eine Szene aus dem Spanisch-Amerikanischen-Krieg. Einige (kubanische) Kämpfer werden vor einer Wand stehend von spanischen Soldaten erschossen. In Edisons Katalog heißt es dazu: »The flash of rifles and drifting smoke make a very striking picture«. Nur durch die große Distanz der Kamera zum Geschehen kommt dieser Effekt der weißen Rauchwolke vor dunklem Hintergrund zur Geltung. Und vielleicht soll dies die wesentliche Attraktion darstellen, denn was den Anschein des authentischen Geschehens erweckt, wird von den Archivaren der Library

of Congress als »reenactment« bezeichnet (»probably in New Jersey«). Das Vergnügen an historischer Bewegtheit – in anderen Filmen etwa die Mobilmachung der Soldaten – und die Bewegung im Bild, die Geschichte zum Spektakel machen kann, sind kaum voneinander zu trennen. Andere Kurzfilme verweisen noch deutlicher auf das Bedürfnis, die Zuschauer durch das *Bild* zu faszinieren: *From Show Girl to Burlesque Queen* von 1903 (American Mutoscope and Biograph) zeigt eine Bühnendarstellerin, die in ihrer Ankleide von einem knöchellangen Kostüm in einen kurzen, beinfreien Rock wechselt und damit zur »burlesque queen« wird. Immer wieder schaut sie kokett in die Kamera oder in den Spiegel an der Wand, kurz zieht sie den Träger des Kostüms provokativ über die nackte Schulter, schließlich verschwindet sie hinter einem Paravent. Die dezenten Anleihen beim Striptease sowie der Augenkontakt der jungen Frau unterstreichen in dieser frühen Vaudeville-Nummer das Bemühen um eine möglichst direkte, spektakuläre Ansprache der Zuschauer.

Auch für geschlossene, illusionsstiftende Erzählungen lassen sich in der Frühzeit erstaunlich komplexe Beispiele finden. Eine der berühmtesten Edison-Produktionen dieser Zeit ist *The Great Train Robbery* von 1903 des Produzenten Edwin S. Porter (Abb. 1.4). Der Edison-Katalogeintrag veranschaulicht, dass mit diesem Überfall auf einen Zug, bei dem die Reisenden ausgeraubt, die Räuber aber später gefasst und zum Teil erschossen werden, ein spektakuläres Sujet zur Vorführung steht:

This sensational and highly tragic subject will certainly make a decided ›hit‹ whenever shown. In every respect we consider it absolutely the superior of any moving picture ever made. It has been posed and acted in faithful duplication of the genuine ›Hold Ups‹ made famous by various outlaw bands in the far West, and only recently the East has been shocked by several crimes of the frontier order, which fact will increase the popular interest in this great *Headline Attraction*. (»The great train robbery«)

Der Hinweis auf das populäre Interesse, das mit dem Film befriedigt würde, wie auch seine Charakterisierung als »Headline Attraction« veranschaulichen, wie schnell das Kino zum Motor einer auf Konkurrenz beruhenden Populärkultur geworden ist, in der kommerzieller

Erfolg zunächst primär am Schauwert und Sensationalismus festgemacht wird. Doch *The Great Train Robbery* ist auch durch verschiedene gestalterische Mittel bemerkenswert. Er verbindet Szenen in Innenräumen mit Kampfszenen auf der fahrenden Lokomotive, den Schrecken des Überfalls mit dem Thrill der Verfolgung. Unverkennbar nimmt das Kino die handlungsdominierten, dynamischen Konflikte der *wild west shows* auf, die den Kontrast zwischen Zivilisation und Wildnis aus der *frontier*-Erfahrung zu einer populären Mythologie entwickelt



Abb. 1.4: *The Great Train Robbery*
(Edwin S. Porter, Edison, 1903)

haben. Mit den Elementen Überfall, Raub, Verfolgung, Kampf und Sieg der Verfolger enthält *The Great Train Robbery* aber bereits das Kerngerüst des im Grunde bis heute gültigen US-amerikanischen Aktionskinos. Der Film endet mit dem berühmten Schuss des Anführers der *outlaws* direkt in das Objektiv und damit in den Zuschauerraum. Der Katalog verspricht: »The resulting excitement is great«.

Auch das beliebteste Genre der Frühzeit, die Slapstick-Komödie im Stil von Buster Keaton, Mack Sennetts Keystone Kops, Charles Chaplin oder Harold Lloyd lebt von der schieren kinetischen Energie und Akrobatik des Körpers sowie von den Vaudeville-Fantasien einer antibürgerlichen und antiautoritären Grenzüberschreitung. Gleichermaßen werden jedoch – etwa in den Biograph-Kurzfilmen von D.W. Griffith wie *A Corner in Wheat* (1909) – gegenläufige und die Mentalität des *progressivism* deutlich zum Ausdruck bringende Erzählungen produziert. Mit einer melodramatisch gesteigerten Wirkungsästhetik entfalten sie Geschichten von Opferfiguren, deren Notlage aus destruktiven und lasterhaften Handlungen resultiert. Der gierige Weizenspekulant, der profitsüchtige Fabrikbesitzer, der alkoholabhängige Vater, sie alle werden im kruden Melodrama des frühen Films zu Allegorien einer unmoralischen Gesellschaft, die es zu reformieren gilt. Dabei soll das Kino nicht nur mahnende Konversionsgeschichten vorstellen, es steht für viele Sozialreformer auch selbst unter der normativen Vorgabe des *uplift*. Als neues Forum kultureller Selbstverständigung soll es die Kul-

tur insgesamt weiter- und höherentwickeln, oder es muss Eingriffe von Einrichtungen wie dem National Board of Censorship (gegründet im Jahr 1909) fürchten. Dem Kino als Massenmedium wird ein instrumenteller Charakter zugesprochen, den die kulturellen Eliten zu steuern bemüht sind, es unterliegt nach einem Urteil von 1915 (*Mutual decision*) nicht dem Schutz der freien Meinungsäußerung (Brownlow 4–23, Bowser, Uricchio und Pearson). Dass die Filmproduzenten danach streben, sich aus kommerziellen Erwägungen diesem Erwartungsdruck (wie in späteren Jahren auch) anzupassen, unterstreicht eine Liste, die der anonyme *Photoplay Philosopher* 1911 veröffentlicht. Er hat die Lektionen zahlreicher Filme notiert und offenbart damit die besondere Bedeutung moralischer Instruktion für den Legitimationsprozess des frühen Films: »Respect the aged; decide not rashly; return good for evil; defer not to give what thou intendest; relieve the wants of thy friends; disparage none; boast not of strength; be civil to all; give no occasion for reproach; accomplish quickly; do not that which though shalt repent« (146).

Emergenz der *Feature Films*

Der Übergang von kurzen Filmen zur längeren Form der mehrere Filmrollen umfassenden *feature films* vollzieht sich in den 1910er Jahren im Kontext weitreichender institutioneller Verschiebungen. Die ersten Produktionsfirmen (u.a. Edison, Vitagraph und Biograph), die sich zum Schutz ihrer Patente und ihrer Marktmacht in der Motion Picture Patents Company (MPPC) zusammengeschlossen haben, werden durch neue Gruppierungen, etwa die Independents mit Carl Laemmle als Wortführer, herausgefordert (vgl. Thompson und Bordwell 28–29). Sie entstammen dem Milieu der Kinobetreiber und sind häufig jüdische Immigranten, die mit ihrem Publikum gut vertraut sind – in den 1920er und 1930er Jahren werden sie die großen Studios leiten. Gegen die Abschottung der MPPC weichen sie auf längere Filme aus, die sie jenseits der etablierten Produktions- und Vertriebswege vermarkten können, und sie engagieren sich stärker als die alteingesessenen Produktionsfirmen bei der Schaffung eines Starsystems. Die Produktion verlagert sich nicht zuletzt angesichts der geeigneteren klimatischen Verhältnisse und einer abwechslungsreicheren Landschaft von New York nach Los Angeles an die Westküste, wo die ersten Studiokomplexe entstehen, etwa der Nestor Company im Jahr 1911 (vgl. Bowser 149–165, Gabler).

Die längere Form verlangt nach größerer erzählerischer Komplexität, auch das Bemühen um eine möglichst klar und logisch strukturierte Filmerzählung wird mit ihr verstärkt. Der *feature film* erlaubt die Ausweitung des Publikums auf Schichten, die üblicherweise ins Theater gehen würden, und lässt damit die Erzählkonventionen des Dramas einflussreicher werden als für die kurzen *one-reelers* oder *serials*. Gleichzeitig gewinnen die Produzenten mit der langen Form größeren Einfluss auf die Aufführung, denn neben ein individuell durch die Kinobetreiber zusammengestelltes Programm von Kurzfilmen tritt die Konzentration auf wenige, dafür längere und komplexere Attraktionen (vgl. Bowser 191–215, Musser 337–369).

In ihrer Anleitung zum Drehbuchschieben von 1913 formulieren J. Berg Esenwein und Arthur Leeds einen pragmatischen ›Katechismus‹ für angehende Drehbuchautorinnen, der zahlreiche der institutionellen Veränderungen veranschaulicht: »Is my plot really fresh?«, lautet ihre erste Frage, »Is it strong enough? Is it logical?«. Damit deuten sie den Innovationsdruck innerhalb der Industrie an (es muss etwas Neues, Unverbrauchtes sein) sowie das Bemühen, Filmhandlungen möglichst nachvollziehbar und plausibel zu erzählen. Gleichzeitig heben sie die Bedeutung eines ausdifferenzierten Produktionssystems hervor, in dem es einen Produzenten geben sollte, dem das Drehbuch gefallen muss: »Is the material desired by the producer to whom I am sending it? Does the company make that style of story?«. Schließlich zeigen ihre Ratschläge, dass für den neuen *feature film* weniger die Angst vor der Zensur als der Versuch dominiert, vor dem Geschmacksurteil des Publikums bestehen zu können: »Will it pass the Censors? Even if it does, will it offend even one spectator?« (Esenwein und Leeds, 150–151). Ein Drehbuch, das neuartig ist, nachvollziehbar erzählt wird, für Produzenten von kommerziellem Reiz sein soll und ein breites Publikum erreichen könnte: In den frühen 1910er Jahren stehen bereits Rahmenbedingungen der Filmindustrie fest, die im späteren Studiosystem perfektioniert werden und in dieser Form auch für andere kommerziell ausgerichtete Kulturbereiche – beispielsweise das Theater oder den Kurzgeschichtenmarkt – gelten.

Bekannte Langfilme der 1910er Jahre sind *Regeneration* (Raoul Walsh, 1915) oder *The Cheat* (Cecil B. De Mille, 1915). Mit Abstand am einfluss-

reichsten ist jedoch *The Birth of a Nation* von D.W. Griffith aus dem Jahr 1915. Das Bürgerkriegsepos geht auf den Roman bzw. das Theaterstück *The Clansman* (1905) von Thomas Dixon zurück und sprengt alle Dimensionen damals üblicher Projekte. Mit zwölf Filmrollen und einer Gesamtlänge von etwa drei Stunden ist er der bis dahin längste US-amerikanische Film. Er hat die höchsten Produktionskosten, spielt die höchsten Erlöse ein und ist der erste Film, für den eine eigene Filmmusik komponiert wird. Wie Melvyn Stokes schreibt, kann er für das US-amerikanische Kino getrost als »the first ›blockbuster‹« (3) bezeichnet werden.

Neben diesen Superlativen gewinnt er jedoch vor allem in zweierlei Hinsicht kulturgeschichtliche Bedeutung: Er perfektioniert die frühen Formen des filmischen Erzählens auf eine Weise, die eine ›Geburt‹ des Kinos signalisiert, und er propagiert eine unverholene rassistische Deutung der US-amerikanischen Geschichte, die ihn unmittelbar



Abb. 1.5: *The Birth of a Nation* (D.W. Griffith, Kamera: Billy Bitzer, Epoch, 1915)

zu einem bis heute nachwirkenden Politikum macht (Abb. 1.5). Für die National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) ist seine Darstellung von Bürgerkrieg und Rekonstruktionszeit, die exemplarisch anhand von zwei befreundeten Familien aus den Nord- und Südstaaten erzählt wird, eine Provokation, die sie mit öffentlichen Protesten, Zensur und rechtlichen Mitteln zu bekämpfen versucht. Gleichzeitig verhilft der Film dank seiner opulenten Racheerzählung, die den »myth of the bestial black rapist« (Williams 105) propagiert, dem Klu Klux Klan zu einer modernen Wiederauferstehung (Stokes 231–235). Michael Rogin führt beide Beobachtungen – die ›Geburt‹ der US-amerikanischen Filmkunst sowie den Rassismus der Darstellung – zu einem provokativen Schluss zusammen: »American movies were born, then, in a racist epic« (Rogin, »Sword« 150).

D.W. Griffith ist zweifellos einer der wichtigsten Stummfilmregisseure. Er ist geprägt durch das populäre melodramatische Theater, in dem er als Autor und Schauspieler allerdings nicht Fuß fassen kann,

erweist sich in seinen unzähligen *one-reelers* jedoch als innovativer Regisseur, der die Möglichkeiten des neuen Filmmediums entscheidend voranbringt: eine elaborierte Mise en Scène, die den Bildraum in Vorder- und Hintergrund strukturiert und dem Handlungsraum mehr Tiefe verleiht; eine Lichtführung, die selektiver und expressiver eingesetzt wird; eine analytische Montage, die durch den Wechsel von Einstellungsgrößen (Bildausschnitt und Distanz zum Objekt) die erzählerisch wichtigen Details betont; sowie eine auf zeitliche Kontinuität angelegte Parallelführung unterschiedlicher Schauplätze, die als Parallelmontage vor allem der Spannungssteigerung (aber in den frühen Biograph-Produktionen auch der anklagenden Kontrastierung von Arm und Reich) dient. Griffith entdeckt also auf der einen Seite die Modernität des Films mit rapiden Perspektivwechseln, der analytischen Zerlegung und Neukonstruktion von Wirklichkeitsfragmenten oder der Beschleunigung von Wahrnehmungsprozessen. Auf der anderen Seite ist er mentalitätsgeschichtlich jedoch noch fest dem viktorianischen Weltbild verpflichtet. Diese paradoxe Spannung zeigt sich in *The Birth of a Nation* nicht zuletzt in dem Umstand, dass nur wenige afroamerikanische Schauspieler zum Einsatz kommen. Die Hauptrollen der schwarzen *villains* werden durch weiße Darsteller und Darstellerinnen in *blackface* verkörpert, womit diese auf Ausschluss und rassistischer Stereotypie beruhende Tradition ungebrochen weitergeführt wird.

Das Interaktionsprogramm von *The Birth of a Nation* ist der Konflikt, dem immer eine Logik der Eskalation zugrundeliegt. In diesem Fall steuert die Auseinandersetzung zwischen den auftrumpfenden Afroamerikanern und ihren Verbündeten im Norden mit den gedemütigten ›Ehrenmännern‹ und Familien des Südens auf einen unaufhaltsamen Kampf zu, bei dem Willenskraft und Gewaltmittel entscheiden müssen. Diese Eskalation wird durch die ausgeklügelte Parallelmontage, mit der das Epos von Griffith endet, in neuer, bislang unerreichter Intensität dargestellt. Am Ende sprengt die Gewalt den Interaktionsrahmen, indem die Kampfhandlungen den Bildrahmen als umkämpfte Grenze hervorheben und die weißen Uniformen alles Dunkle aus dem Bild scheuchen. Das (weiße) Individuum ist zum Bestandteil eines siegreichen Kollektivs geworden, in dem es nicht mehr ›gedemütigt‹ werden kann. Aus dem instabilen Gegeneinander zwischen Afroamerikanern

und Repräsentanten der Südstaaten geht die Allianz zwischen dem weißen Amerika des Nordens sowie des Südens hervor, das in einer neuen Hierarchie vereinigt wird. Das pazifizierte und geeinte Gemeinschaftsgefühl des weißen Amerika beruht auf der Unterdrückung der Afroamerikanerinnen und einer Ideologie ihrer ›rassischen‹ Minderwertigkeit (vgl. Rogin, »Sword«).

Mit dieser ideologisch motivierten Umdeutung von Geschichte markiert *The Birth of a Nation* zunächst den Anspruch des Kinos, neben historischem Roman und Theaterstück wirkungsmächtige Geschichtsbilder schaffen zu wollen. Der Film wird den politischen Eliten des Landes vorgeführt (u.a. Präsident Woodrow Wilson) und dort zum Teil begeistert aufgenommen. Gleichzeitig wird deutlich, wie stark das Kino trotz des historischen Themas in die moderne Selbstwahrnehmung eingebunden ist. Denn neben den Attraktionen der frühen Populärkultur und dem Reformeifer der *Progressive Era* zeigt sich mit *The Birth of a Nation* ein weiterer Diskurs der Jahrhundertwende. Es ist die Frage nationaler Identität, die seit den 1890er Jahren verstärkt zur Diskussion steht – insbesondere seit dem Spanisch-Amerikanischen Krieg, dessen imperiales Programm die Konturen der Nation nicht nur nach innen, sondern auch gegenüber der Fremdheit anderer Nationen nach außen klärungsbedürftig macht. Die literarischen Vorlagen von Dixon erscheinen bereits in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts, aber erst Griffith gelingt es, einen umfassenden Gegendiskurs zur bis dahin kanonisierten Geschichte von *Uncle Tom* zu schaffen. Die nationale Einheit in der Folge des Bürgerkriegs beruht nicht mehr auf der Empathie mit den Afroamerikanern wie bei Harriet Beecher Stowe, sondern auf ihrer Unterwerfung und ihrem Ausschluss. Ein neues Selbstbild des weißen Amerika und ein modernisiertes, rassistisch geprägtes Bild des Fremden sind ›geboren‹ (vgl. Rogin, »Sword«, Williams 96–135).

Trotz der beinahe übermächtigen Präsenz von D.W. Griffith wäre es allerdings falsch, den Rassismus seines Films als einziges oder dominantes Modell nationaler Identität zu verstehen. Der Konflikt zwischen dem weißen und schwarzen Amerika wird sich zwar fortsetzen, aber die Auseinandersetzungen um nativistische oder multiethnische Selbstbilder sind wesentlich komplexer. Zum einen sind die regionalen Empfindlichkeiten so unterschiedlich, dass die Popularität oder Ablehnung

von Filmen nicht pauschal für die gesamte Nation gilt (im Bundesstaat Kansas wird *The Birth of a Nation* beispielsweise temporär verboten, vgl. Stokes 6). Zum anderen hat sich der Filmmarkt bereits so weit ausdifferenziert, dass es eigene Produktionsfirmen für ethnische Minderheiten gibt, etwa die Filme des Afroamerikaners Oscar Micheaux (und etliche auf derartige Produktionen spezialisierte Kinos, vgl. Gomery 155–196). Schließlich gibt es trotz des großen Erfolgs von *The Birth of a Nation* zahlreiche parallele Projekte, die in der Hinwendung zur modernen, von Urbanisierung und Immigration gekennzeichneten Gesellschaft zu einem anderen, stärker multiethnischen Bild beitragen, beispielsweise *The Italian* (Reginald Barker, Thomas H. Ince, C. Gardner Sullivan, 1915) – obwohl die afroamerikanische Minderheit auch hier nur selten zu einem integralen Bestandteil wird.

In den späten 1910er Jahren hat der US-amerikanische Spielfilm eine Form angenommen, die gemeinhin als »klassisch« bezeichnet wird. Sie folgt ästhetischen, praktisch-gestalterischen und soziokulturellen Regeln, die als Standard Akzeptanz gefunden haben und den Charakter einer historischen Norm besitzen – eines Möglichkeitsspektrums, das kreativen Entscheidungen als Vorgabe dient, aber immer wieder auch überschritten werden kann (vgl. Bordwell, Staiger und Thompson 3–11). Nach dem Ersten Weltkrieg setzt sich diese Norm im globalen Maßstab durch, wobei sie dies nur durch stetige Weiterentwicklung erreicht und vielfältige Wechselwirkungen mit anderen Filmkulturen bestehen. Zum klassischen Charakter gehören zahlreiche gestalterische Merkmale: eine auf Geschlossenheit und Kontinuität angelegte Konstruktion von Raum und Zeit, die kausale Verbindung von Szenen, wobei die Heldenfiguren durch ihre Wünsche und ihr Begehren – ihre psychologischen Motivationen – zum antreibenden Element der Geschichte werden, eine Parallelführung von zwei zentralen Handlungslinien, von denen eine zumeist dem romantischen Liebesdiskurs gewidmet ist, sowie eine Erzählform, die alle stilistischen und narrativen Mittel (Fokalisierung, Bildkomposition, Räumlichkeit, Kontinuitätsmontage) in den Dienst der Geschichte stellt. Das (heldenhafte) Individuum mit seinen oder ihren Motivationen und dem Versuch, diese durch aktives Handeln zu realisieren, steht im Zentrum des klassischen Hollywoodfilms (vgl. Bordwell, Staiger und Thompson 1–84). David Bordwell fasst zusam-

men, dass diese Erzählkonventionen starke Anleihen beim *well-made play* des späten 19. Jahrhunderts machen:

Psychological causality, presented through defined characters acting to achieve announced goals, gives the classical film its characteristic progression. The two lines of action advance as chains of cause and effect. The tradition of the well-made play, as reformulated at the end of the nineteenth century, survives in Hollywood scenarists' academic insistence upon formulas for Exposition, Conflict, Complication, Crisis, and Denouement. (Bordwell, Staiger und Thompson 17)

Hollywood wird zum neuen Zentrum der Produktion (die Finanzabteilungen bleiben hingegen in New York), aber auch zum Fixpunkt einer neuen Populärkultur, deren Wertesystem – Modernität, Konsum, Individualität, Attraktivität, Jugendlichkeit und Körperlichkeit – den Wertekanon des viktorianischen Zeitalters radikal umdefiniert. Dieser kulturelle Wandel kommt ebenfalls in den neuen Kinobauten zum Ausdruck, die größer, komfortabler und architektonisch gewagter werden. Die Zeit der *nickelodeons* geht langsam zu Ende und wird von der Ära des *movie palace* abgelöst, in dem der Kinobesuch für das urbane Mittelklassepublikum zu einem exquisiten Freizeiterlebnis beitragen soll. In den Produktionsfirmen – Warner und die Fox Film Corporation werden 1913 gegründet, Metro 1914, Goldwyn and Mayer 1917 – wird die Arbeitsweise im Sinn eines ökonomisch effizienten Systems organisiert, das den steigenden Bedarf an Filmen decken soll. Dazu gehört die Unterteilung der Produktion in einzelne Arbeitsschritte, die von speziell ausgebildeten Fachleuten übernommen werden, oder eine Aufnahme von Szenen, die nicht der Chronologie der Geschichte, sondern den Bedürfnissen einer effektiven Planung (etwa bei der Nutzung von Kulissen) dient (vgl. Grainge, Jancovich und Monteith 67–92). Als der damalige UFA-Regisseur Fritz Lang im Jahr 1924 von einer Reise nach Hollywood zurückkehrt, schreibt er bewundernd: »Dieser Hunger des ungeheuren Landes ist nur durch Massenspeisung mit einer fabrikmäßig hergestellten Ware zu stillen« (213).

Auch die starke Genredominanz und das Starsystem können im Sinn dieses »Fabrikmäßigen« verstanden werden. Populäre Genres

erlauben es, bewährte Handlungsverläufe, Schauspielerinnen und Ausstattungsmerkmale in leicht variiertes Form erneut zu verwenden und standardisieren damit die Herstellung einer publikumswirksamen Erzählung. Mit Stars schaffen sich die Produktionsfirmen zudem beliebte und wiedererkennbare Markenzeichen, die ein bestimmtes Vergnügen (zusammengefasst in den Merkmalen der Starpersona) versprechen und ökonomischen Erfolg berechenbarer machen sollen. Das emergente Studiosystem schafft mit seinen Prämissen der Effizienz (Rationalisierung, Standardisierung, Wiederholung), Innovation und Diversifikation von Kulturprodukten den neuen Typus einer modernen Kulturindustrie (vgl. Grainge, Jancovich und Monteith 67–92). Beide Kennzeichen des klassischen Hollywood-Kinos, Stars und Genres, haben neben der starken ökonomischen Bedeutung jedoch auch wichtige kulturelle Funktionen. Die Möglichkeit des Identitätswechsels, der mit Stars wie Mary Pickford oder Lillian Gish assoziiert wird, ist beispielsweise ein zentraler Faktor beim Wandel von Weiblichkeitsbildern und der Popularisierung der *new woman*.

Den stetigen Wandel der Filmindustrie bekommt auch D.W. Griffith zu spüren, dessen Karriere im wesentlichen auf den Stummfilm beschränkt ist. Mit *Intolerance* (1916), *Broken Blossoms* (1919) oder *Way Down East* (1920) schafft er Filme, die sehr dezidiert den Anspruch einer neuen Filmkunst markieren und auf der unumstrittenen Position des Regisseurs als letzter kreativer Instanz beruhen. Diese Position kann Griffith in den späten 1910er Jahren noch einnehmen, doch mit dem ökonomischen Wachstum der Produktionsfirmen, die durch Zusammenschlüsse und Übernahmen in den 1920er Jahren zu einem Oligopol weniger starker Studios wachsen, kommt es zu einer Machtverschiebung von kreativen, aber exzentrischen Regisseuren wie Griffith oder Erich von Stroheim (*Greed*, 1924) zu den ausführenden Produzenten in den Studios. Die Kulturindustrie von Hollywood schafft es, eine hochgradig effiziente, aber für Filmkünstlerinnen aus aller Welt auch überaus anziehende Filmfabrik darzustellen, die mit ihren Erzählkonventionen die Lingua franca des internationalen Films definiert.

1.2 Studiosystem und ›goldenes‹ Zeitalter: 1918–1941

Modernität, Geschwindigkeit und die Gegenwartsbezogenheit der Geschichten, aber auch die Professionalität des Produktionssystems sind Merkmale des US-amerikanischen Kinos, die für Filmschaffende aus aller Welt einen Vorbildcharakter annehmen. Ernst Lubitsch, Victor Sjöström, F.W. Murnau, Paul Fejos oder Josef von Sternberg emigrierten in den 1920er Jahren nach Hollywood. Das Studiosystem wird am Ende der Dekade von fünf großen und drei kleineren Studios dominiert (MGM, Warner, Fox, Paramount und RKO sind die *big five*, Universal, Columbia, United Artists die *little three*). Viele von ihnen verfügen nach Zusammenschlüssen nicht nur über Produktionsanlagen, sondern auch über Kinoketten, in denen sie sich einen berechenbaren Absatz der Filmware sichern. Es kommt zu einer vertikalen Integration der Studios, die alle Stationen der Wertschöpfungskette kontrollieren: Produktion, Vertrieb und Aufführung (vgl. Thompson und Bordwell 195–206). Gerade der Kinobesuch hat sich im Umfeld der modernen Konsumkultur mit ihren neuen Strategien der Werbung stark weiterentwickelt. In den Kinopalästen ist der Spielfilm häufig nur eine Attraktion unter vielen: Musikstücke, Lieder, Ballettnummern, *newsreels* und Filme bilden häufig ein bunt gemischtes Programm, das den eklektischen Charakter der Populärkultur hervorhebt: Sie fragmentiert längere Werke, wählt die populärsten Passagen aus und kombiniert diese frei nach ihrem Unterhaltungswert oder ihrer kulturellen Reputation (vgl. Gomery 57–82, Koszarski).

In anspruchsvollen Produktionen von D.W. Griffith wie *Way Down East* (1920) ist der vorherrschende Erzählmodus das Melodrama. Es dient einer kritischen Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Verhältnissen, die anhand der Viktimisierungserfahrung der weiblichen Hauptfigur Anna Moore (Lillian Gish) als ungerecht und beschädigend dargestellt werden. Indem sie wegen einer unehelichen Schwangerschaft ausgestoßen wird und im dramatischen Finale auf Eisschollen vor dem Tod gerettet werden muss, appelliert der Film an ein Ethos der männlichen Selbstdisziplinierung und das Ideal der Monogamie. Die Sexualpolitik einer Reglementierung des weiblichen und männlichen Körpers

ist ein wesentliches Reformanliegen in der *Progressive Era*. Neben dem Melodrama, dessen emotionale Zuschaueransprache solche Anliegen im Akt des Kinobesuchs legitimieren möchte, sind sie auch Gegenstand der Komödie, die subversiver mit ihnen verfährt. In zahllosen *one-reelers* wählt Charles Chaplin, der wichtigste Komiker des Stummfilms, die Reformpolitiker oder Repräsentanten gesellschaftlicher Institutionen zu Objekten einer mitunter recht handfesten Slapstick-Komik.



Abb. 1.6: *The Kid* (Charles Chaplin, Kamera: Roland H. Totheroh, First National, 1921)

In *The Kid* (1921), Chaplins erstem *feature film*, verbindet er auf eine für ihn typische Weise sentimentale mit komischen Elementen. Auch hier steht ein uneheliches Kind am Anfang, das die junge Mutter in ihrer sozialen Not aussetzt und das der Tramp – jene von Chaplin geschaffene und bis in die letzte Geste perfektionierte Kunstfigur – findet und aufziehen wird. Als das Jugendamt ihm, dem deklassierten Außensei-

ter, das Kind entreißen will, kommt es zum emotionalen Höhepunkt: der schmerzhaften Trennung und glücklichen Wiedervereinigung, als das Kind der Institution entfliehen kann (Abb. 1.6). Schließlich kommt auch die mittlerweile wohlhabende Mutter zu ihrem Recht, für das Kind sorgen zu können. Die vom erzählerischen Grundgerüst her einfach gehaltene Geschichte – wie bei Griffith wird noch kein Wert auf eine übermäßige Individualisierung der Figuren gelegt, sie stellen vielmehr Typen dar – gewinnt ihre wahre Komplexität erst durch die von Chaplin unglaublich virtuos eingesetzte Körpersprache. Seit den frühen 1900er Jahren vermitteln Zwischentitel wichtige narrative Informationen (Schauplätze, Dialoge, Kommentare), und immer werden die sogenannten Stummfilme durch Musik und manchmal auch Geräusche begleitet (Bowser 137–147). Neben der musikalischen Improvisation (auf dem Klavier oder der Orgel) entstehen eigenständige Filmkompositionen, daneben kommen genretypische Musikstücke aus der gesamten Musikgeschichte für entsprechende Filmszenen zum Einsatz. Doch Charles Chaplin gewinnt seine Ausnahmestellung durch die Vielfalt und Nuancen des nonverbalen Spiels.

In *The Kid* reicht das Spektrum von der Sorge um das Kind in der ärmlichen Behausung des Tramp bis zum Boxkampf im Slum-Milieu, bei dem er sich gegen körperlich übermächtige Gegner bewährt. Charakteristisch ist das enge Zusammenspiel zwischen Mimik und Körperbewegung sowie die Fähigkeit, Situationen durch blitzschnelle Verhaltensänderungen zu seinen Gunsten zu beeinflussen. Das nuancenreiche Spiel erreicht Chaplin, der als Regisseur, Produzent, Hauptfigur und Komponist in Personalunion auftritt, dabei durch eine dem Effizienzdenken diametral entgegengesetzte Inszenierungsstrategie: Er entwickelt Handlungsverläufe und das exakte Timing häufig erst durch zahllose Improvisationsversuche vor laufender Kamera. Nicht Effizienz, sondern Verschwendung kennzeichnet dieses Verfahren, doch der weltweite Erfolg seiner Filme bestätigt die Arbeitsweise.

Die akrobatische, körperbetonte Filmkomik ist in den 1920er Jahren ein populäres Genre, das durch die häufigen *sight gags* (Situationen, die mit den Erwartungen der Zuschauer spielen) in einen beständigen Dialog mit dem Publikum tritt. Neben Chaplin gelten Harold Lloyd, Harry Langdon und Buster Keaton als besonders einflussreich. Lloyd erschafft – beispielsweise in *Safety Last* (1923) – eine ebenso reaktionsschnelle und anpassungsfähige Figur wie der Tramp, siedelt sie aber in der konsumorientierten jungen Mittelklasse der 1920er Jahre an. Bei Chaplins Tramp und der Lloyd-Persona werden zentrale kulturelle Funktionen der Komik deutlich. Zum einen zeigt sie mit ihren Formen der Subversion und Wiederherstellung kultureller Hierarchien das soziale Gefüge als dynamisch und instabil: als Interaktionsfeld, in dem der Wunsch nach sozialem Aufstieg nur durch geschmeidige Anpassungsfähigkeit gelingt, in dem sich aber auch niemand sicher sein kann, der es nach oben geschafft hat. Zum anderen führt sie die zentralen komischen Figuren als Modelle der Grenzüberschreitung, als transgressive Figuren vor. Nur weil der Tramp den Habitus und die Körpersprache des Millionärs kennt und temporär in seine Rolle schlüpfen kann (wie in *City Lights* von 1931), kann er Klassengrenzen überschreiten, ohne sie damit aufzuheben. Das Interaktionsprogramm vieler Komödien ist das Spiel im Spiel, eine soziale Interaktion, die ihre Rollenhaftigkeit und Regelgebundenheit betont und auf diese Weise kulturelle Hierarchien unterlaufen kann.

Ein Film wie *Safety Last*, bei dem die Harold Lloyd-Persona am Schluss ohne Netz und unter Lebensgefahr ein Hochhaus erklimmen muss, partizipiert allerdings auch ganz entscheidend am Kino der Attraktionen. In anderen Produktionen der Zeit, beispielsweise *The Thief of Bagdad* (Raoul Walsh, 1924) mit dem virilen *man of action* Douglas Fairbanks in der Hauptrolle, kommen gleichermaßen elaborierte Spezialeffekte zum Einsatz, die die Faszination am visuellen Spektakel unterstreichen. Als der Dieb sich zur liebesbedingten, persönlichen Umkehr entschließt, muss er zur Bewährung gegen Drachen, Feuer und feindliche Armeen kämpfen. Mit dieser kinetischen Energie schafft der Spielfilm offensichtlich eine Rezeptionserfahrung, die eine spürbare Differenz zwischen dem amerikanischen und dem europäischen Kino markiert. Fritz Lang, der in den 1930er Jahren vor den Nazis nach Frankreich fliehen und später nach Hollywood emigrieren wird, berichtet Mitte der 1920er Jahre für die Leserinnen des *Film-Kurier*, was den amerikanischen Film für ihn so attraktiv macht:

Ich sitze im Kino, lasse mir anderthalb Stunden lang durch eine herrliche Räubergeschichte alles Europäisch-allzu-Europäische aus dem Kopf blasen und bin hinterher vergnügt und guter Dinge und irgendwie erfrischt. [...] Fast unerreichbar sind die Amerikaner, wo sie Themen mitten aus ihrem ureigensten Leben verfilmen. Sei es kurz vergangene Vergangenheit – aus der ihnen die Geste des Revolverhaltens noch in allen Fingerspitzen kribbelt und lebendig ist – oder die Geschichte einer Broadway-Tänzerin, eines Bowery-Boxers. (Lang 212–213)

Technisch wie ästhetisch kommt es in den späten 1920er Jahren zu einer radikalen Zäsur. Im Konkurrenzkampf der Studios setzen die Warner Brothers auf eine Strategie der technischen Innovation, indem sie den Tonfilm einführen. Versuche mit der Verbindung von Bild- und Tonaufnahmen hat es schon früher gegeben, aber erst jetzt stehen technische Verfahren der Vitaphone Company zur Verfügung, die einen flächendeckenden Einsatz erlauben. Produktion und Aufführung müssen in der Folgezeit angepasst werden, und auch die Filmästhetik wird beeinflusst. Modernität und Gegenwartsbezug werden auch weiterhin Kennzeichen des Spielfilms sein, doch das große Zeitalter der Stummfilm-Erzählun-

gen, der ausgefeilten Körpersprache und des vordringlichen Erzählens in Bildern ist in den frühen 1930er Jahren zu Ende (vgl. Thompson und Bordwell, 128–151, 178–184, Naremore, *Acting* 34–67, Crafton).

Für die Übergangszeit vom Stumm- zum Tonfilm ist *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) mit Al Jolson in der Hauptrolle das wichtigste Beispiel. Nur wenige Gesangspassagen und Gespräche sind tatsächlich mit Synchronon aufgenommen – die religiösen Lieder des Kantors Rabinowitz und die Jazz-Nummern seines Sohns Jakie –, doch gerade dieser Zusammenprall zwischen dem gestenreichen Pathos des Stummfilms und der neuen Präsenz des Individuums durch die Synchronität von Stimme und Bild veranschaulicht die tiefe filmästhetische Zäsur. Viele Aspekte der Zwischentitel können tatsächlich unmittelbar übernommen werden, ihr Witz, ihre Milieuverbundenheit, ihre Konzentration auf das Wesentliche der Geschichte, aber das Ausdrucksspektrum der Stimme trägt – nachdem die anfänglichen technischen Schwierigkeiten der Tonaufnahme weitgehend überwunden sind – zu einer spürbaren Beschleunigung und Modernisierung in den frühen 1930er Jahren mit Filmen wie *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1930), *42nd Street* (Lloyd Bacon, 1933) oder *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934) bei.

In *The Jazz Singer* dient der Synchronon zudem einer Ethnisierung der Erzählung, die den für die 1920er Jahre typischen Konflikt zwischen Tradition und jungem Aufbruch als Wettstreit zwischen jüdisch-religiösen Liedern und Jazz ansetzt. Jakie Rabinowitz, der sich den neuen Namen Jack Robin gibt, ist zerrissen zwischen der Kantoren-Tradition seiner Familie, in die er sich einreihen soll, und der populär-kulturellen Attraktion des Jazz, den er gleichermaßen beherrscht und als die ihm zeitgemäße Musik empfindet. Es ist ein paradigmatischer Generationenkonflikt, mit dem die Assimilationsproblematik unterschiedlicher Immigrantengruppen thematisch wird. Die Eltern verharren im religiösen und kulturellen Wertesystem der alten Welt, ihre Kinder suchen Zugehörigkeit im *melting pot* der US-amerikanischen Kultur. Als sein Vater im Sterben liegt, singt Jakie in der Synagoge zum Kol Nidre-Gebet, doch unmittelbar danach steht er wieder auf der Bühne und singt »My Mammy« vor den Augen seiner Mutter, die im Unterschied zum Vater seine Begeisterung für die neue Musik des Jazz immer verstanden hat.

Bei seinen letzten Gesangseinlagen tritt Jakie in *blackface* auf, mit dem eingeschwärzten Gesicht der *minstrel shows*. Damit werden die bislang ausgeblendeten afroamerikanischen Ursprünge des Jazz präsent gehalten, gleichzeitig bekommt die Auseinandersetzung um jüdi-



Abb. 1.7: *The Jazz Singer* (Alan Crosland, Kamera: Hal Mohr, Warner Brothers, 1927)

sche Orthodoxie und Assimilation eine weitere komplexe Wendung (Abb. 1.7). Denn der Weg in den Mainstream der Unterhaltungsindustrie scheint für Jakie nur über den Umweg einer Verkleidung möglich zu sein, die Marginalität signalisiert und gleichzeitig überwindet. Als Nicht-Schwarzer könnte er nominell zum weißen Amerika gehören, in der *blackface*-Verkleidung markiert er aber eine Distanz, die zweifellos zum protestantisch-weißen Milieu besteht.

Das Interaktionsprogramm von *The Jazz Singer* ist demnach hochgradig reflexiv. Durch die permanente Thematisierung von Bühnensituationen sowie des unterschiedlichen Rollenverständnisses, das sie mit sich bringen – hier das strenge religiöse Ritual mit der Anrufung Gottes, dort das Showbusiness mit dem Konkurrenzdruck, unterhalten zu müssen –, thematisiert der Film die Ängste und Hoffnungen eines Assimilationswunsches, der sich in einer Phase des Übergangs befindet, seine stabile Rolle also noch nicht gefunden hat. Die gesplante Selbstwahrnehmung von Jakie ist dabei nicht nur für Al Jolson selbst und andere jüdische Entertainer charakteristisch, sie trifft auch auf viele Studiogründer wie Samuel Goldwyn, die Warner Brothers oder Louis B. Mayer zu, die aus einem jüdischen Immigrantenmilieu stammen und das Filmmedium als Möglichkeit verstehen, sich größere kulturelle Akzeptanz zu verschaffen. Ist für den alten Kantor die Bezeichnung »Jazz Singer« eine Schmähung, so will der junge Jakie zeigen, dass der künstlerische und ökonomische Erfolg in der Populärkultur für ethnische oder religiöse Minoritäten zum Gradmesser ihrer gesellschaftlichen Zugehörigkeit geworden ist. Dies gilt nicht nur für ihn als Einzelperson, es ist ein kulturelles Begehren, dem die Studios insgesamt anhängen (vgl. Rogin, *Blackface*, Gabler).

Die Metropole im Film

Großstädte wie Chicago oder New York City sind in den Anfangsjahren des US-amerikanischen Films nicht nur Produktionszentren, sie werden auch zu bevorzugten Schauplätzen des beschleunigten modernen Lebensstils der 1920er Jahre. Mit Tin Pan Alley (Musik), Broadway (Theater, Musical), Madison Avenue (Werbeindustrie), Radiostationen und Filmgesellschaften ist New York City das Medienzentrum der Nation. Gleichzeitig hält es mit Immigrantenghettos, dem afroamerikanischen Harlem oder berüchtigten Sozialmilieus wie Hell's Kitchen zahlreiche Orte bereit, die – wie in der modernen Kunst insgesamt – nationale Entwicklungen vorwegnehmen. Für die literarische Moderne bringt New York City in F. Scott Fitzgeralds *The Great Gatsby* (1925) das neue materialistische Ethos der Kultur am deutlichsten zum Ausdruck, und es unterwirft in *Manhattan Transfer* (1925) von John Dos Passos den Handlungsraum des Individuums einer unausweichlichen Dynamik der Wahrnehmungsfragmentierung und des Konkurrenzdrucks.

Auch in unterschiedlichen Filmgenres wird die Großstadt als Ort des Verbrechens, des sozialen Aufstiegs, der Multiethnizität, des Zusammenpralls von alter und neuer Welt, des technischen Fortschritts, der ästhetischen Kontraste oder der Vergnügungssucht thematisch. In *The Crowd* von King Vidor aus dem Jahr 1928 überwiegt wie bei Dos Passos, wenngleich im Milieu der unteren Mittelschicht angesiedelt, eine skeptische Darstellung des Großstadtlebens. Jugendlichkeit und Dynamik stehen am Anfang der Beziehungsgeschichte von John Sims (James Murray) und Mary (Eleanor Boardman), aber die Anonymität der Metropole und ein Gefühl der Austauschbarkeit, das in der strengen visuellen Rasterung des Großraumbüros anschaulich wird, heben die destruktiven Folgen des Modernisierungsprozesses hervor. Als sein Kind von einem Auto angefahren wird und im Sterben liegt, versucht John vergeblich, sich gegen den unerträglichen Lärm der Großstadt zu stemmen. Es stirbt, und ein Zwischentitel (von Joe Farnham) formuliert die resignative Moral des Films: »The crowd laughs with you always, but it will cry with you for only a day«.

In seinem urbanen Setting veranschaulicht *The Crowd* damit einen Grundkonflikt der modernen Erfahrung: Wie können sich Individualität, Glück und sozialer Fortschritt in einem Umfeld entwickeln, das

auf Konkurrenz angelegt und im Arbeits- wie auch im Freizeitleben durch zunehmende Standardisierung gekennzeichnet ist? Dabei bringt der Film diesen Konflikt zum Ausdruck, als Bestandteil einer technisierten Kultur verstärkt er ihn aber auch. Unterhaltungsmedien in der Geschichte (Coney Island, Grammofonmusik) bieten ein künstlerisches oder vergnügliches Refugium, aber sie entlasten die Entfremdungsgefühle moderner Subjektivität nur kurzfristig. Dies kann schließlich nur durch die Hinwendung zu neuen Erzählungen und Attraktionen – in diesem Fall durch den abschließenden Besuch einer Vaudeville-Show – besänftigt werden. *The Crowd* offenbart die Verlockungen, aber auch die Paradoxien der neuen Konsum- und Unterhaltungskultur (vgl. Decker, *Blick* 172–223).

Einer der ersten US-amerikanischen Avantgardefilme wendet sich ebenfalls der Metropole New York City zu, aber er offenbart ein ganz anders gelagertes Interesse. *Manhatta* von Paul Strand und Charles Sheeler entsteht 1921 und kann als frühe Stadtsinfonie bezeichnet werden. Zwischentitel aus Gedichten von Walt Whitman gliedern den Film in einzelne Kapitel, die unterschiedliche zeitliche und räumliche Ausschnitte des Stadtlebens zeigen und dabei den hymnischen Ton von Whitman adaptieren (»Gorgeous clouds of sunset! drench with your splendor me or the men and women generations after me«). Strand und Sheeler sind beide als Fotografen (Sheeler auch als Maler) aktiv und nähern sich den Stadtmotiven mit der kühlen Sachlichkeit der *straight photography*. Menschenmassen strömen in die Stadt, verteilen sich in den Straßen, Häuser werden gebaut, Kräne ragen empor, Schiffe und Eisenbahnen kommen an – *Manhatta* wählt die Beobachterposition aus höchster Distanz und setzt das dynamische, technisch bedingte Wachstum der Stadt in eine kreative Spannung mit der menschen- und naturverbundenen Perspektive von Whitman. Im Unterschied zu *The Crowd* ist der urbane Raum weniger ein soziales Interaktionsfeld als ein Raum der ästhetischen Kontraste und künstlerischen Abstraktion.

Mit ihrer Faszination an der schlichten Funktionalität der neuen *skyscraper* und an der kontinuierlichen Bewegtheit des Stadtlebens, die das Bild von *innen* her dynamisiert – durch Rauchschwaden und Maschinen, durch den Kontrast zwischen Architektur und ameisen-gleichen Menschenströmen – repräsentieren Strand und Sheeler einen

technikzugewandten Strang der Moderne. In der abstrakten (ästhetischen) Reduktion der neuen Stadtlandschaft verschwindet zwar das Individuum, aber es wird in einen übergeordneten urbanen Mechanismus integriert, der traditionellen Vorstellungen eines organisch-natürlichen Gebildes entsprechen soll. Die Vision der Stadt als lebendiger Organismus kennzeichnet auch andere Filme der frühen Avantgarde wie *The Twenty-Four-Dollar Island* (Robert Flaherty, 1927), *A Bronx Morning* (Jay Leyda, 1931) oder *City of Contrasts* (Irving Browning, 1931). Doch obwohl fast immer New York City und damit *die* stilbildende Stadt der Moderne gewählt wird, erreichen diese Stadtsinfonien nicht die gleiche virtuose Komplexität wie ihre europäischen Pendanten (z.B. Walter Ruttmanns *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* von 1927). Durch die starke Dominanz von Hollywood entwickeln sich die für den Avantgarde- wie auch Dokumentarfilm nötigen Institutionen (Filmclubs, *art cinemas*) langsamer als in Europa, wo das kommerzielle US-amerikanische Kino häufig als künstlerisches Feindbild dienen kann. Dennoch entsteht neben den Stadtsinfonien mit Formen des experimentellen Erzählens oder des Kompilationsfilms eine eigenständige Filmavantgarde (vgl. Horak 14–66).

Im Dokumentarfilm, dessen Anfänge nach den *actualities* der Frühphase mit *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922) im Bereich der Reiseexplorationen und -exotik liegen, wird New York City zum Zentrum zahlreicher Gruppen und Initiativen. Tatsächlich überschneiden sich in den Stadtsinfonien Darstellungsanprüche des dokumentarischen Films und der künstlerischen Avantgarde. Doch spätestens in den 1930er Jahren wird deutlich, dass die Dokumentarfilmbewegung – mit Gruppen wie The Workers Film and Photo League of America, Nykino oder Frontier Films – ihre Filme als Interventionen in historische, politische oder sozialplanerische Diskurse versteht. Obwohl die Repräsentation von Realität ein kreativ-künstlerisches Anliegen darstellt, entstehen viele Projekte aus einem gesellschaftspolitischen Engagement, das in den 1930er Jahren primär von der politischen Linken sowie unterschiedlichen Reformgruppen geprägt wird. Auch die ersten Wochenschauen wie *The March of Time* kommen in dieser Dekade in die Kinos (vgl. Barsam 137–169, Balio 351–386).

Eine der wichtigsten dokumentarischen Stadtdarstellungen, *The City* von Ralph Steiner und Willard van Dyke aus dem Jahr 1939, wird anlässlich der New Yorker Weltausstellung dieses Jahres produziert und soll unmittelbar der Popularisierung des Konzepts der *garden city* dienen. Es geht u.a. auf Lewis Mumford zurück und enthält im Kern die Vorstellung einer harmonischen Synthese von Urbanität und natürlicher Umgebung, die mit der naturnahen, gesunden Entwicklung des Einzelnen auch der sozialen Gemeinschaft zugute kommt. In *The City* bildet das Ideal der *garden city* das vierte und abschließende Segment eines rhetorischen Aufbaus, der durch die Begleitung einer männlichen Kommentarstimme sowie die dramatische Musik von Aaron Copland die Interpretation der Bildsequenzen lenkt. Das geruhsam-gemächliche, erdverbundene Landleben des ersten Segments gehört der Vergangenheit an. Dann folgen die beiden Gegenpole der *garden city*: die menschenfeindliche, krankmachende Umgebung des industriellen *steel belt* sowie die hektische Unruhe der Metropole. Obwohl eine gekonnte Montage im Stil der avantgardistischen Stadtsinfonien die Dynamik des Großstadtlebens evoziert, wendet die Rhetorik von *The City* die Modernität der Metropole letztlich gegen sie. Innerhalb weniger Jahre ist sie vom Signum des Gegenwärtigen und Neuen zum reformbedürftigen Moloch geworden, dem nur durch die Reintegration der Natur beizukommen ist. Doch wirklich neu ist dieser Gedanke nicht. Auch *The Crowd* oder *Manhatta* lassen sich als implizites Plädoyer der Moderne verstehen, Urbanität in einer Balance mit Natürlichkeit zu halten.

Zu den Genreinnovationen der Großstadt, die eher die destruktiven Auswüchse als die harmonische Balance innerhalb ihres Soziotops betonen, gehört der frühe Gangsterfilm. Auch wenn er mit Beispielen wie *The Musketeers of Pig Alley* (D.W. Griffith, 1912) bis in die 1910er Jahre zurückreicht, wird er erst mit dem frühen Tonfilm – beispielsweise in *Doorway to Hell* (Archie L. Mayo, 1930), *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1930), *The Public Enemy* (William A. Wellman, 1931), *Scarface* (Howard Hawks, 1932), *Dead End* (William Wyler, 1937) oder *The Roaring Twenties* (Raoul Walsh, 1939) – zu einem ausgereiften neuen Sozialisations-typus. Wie Jolsons *Jazz Singer* ist der Gangster ethnisch kodiert, ein sozialer Außenseiter, der mit Ehrgeiz und Tatkraft den sozialen Aufstieg versucht und kulturelle Anerkennung begehrt. Aus der Umklam-

merung der ersten Immigrantengeneration muss er sich herauslösen, ökonomischer Erfolg – häufig verdichtet in einer Ankleideszene neuer Anzüge –, wird zum Zeichen seiner Assimilation in die Gesellschaft. Doch im Unterschied zum Jazz ist das Medium des Gangsters die Gewalt. Gerade der frühe Tonfilm, in dem Musik spärlich eingesetzt wird, nutzt die neue Klangkulisse der Pistolen und Maschinengewehre gekonnt für sein Bild des Großstadtdschungels.

Zu einem neuen Typus wird der Gangster daher, indem er die *out-law*-Tradition der *frontier*-Erfahrung in eine Großstadt transponiert, die durch vielfältige Ethnien und einen Kampf gekennzeichnet ist, an dem moderne Institutionen wie Politik, Polizei und Gangstersyndikate ebenso beteiligt sind wie herausragende Individuen, die durch besonders rücksichtslose Brutalität an die Spitze der jeweiligen Organisationen kommen. In dieser Gangster- und Räubermythologie steckt die Vision einer blitzartigen Erfolgsgeschichte, deren Aufstieg auf Durchsetzungskraft, aber eben auch auf ungesetzlichen und antisozialen Mitteln beruht, und die den Gangster zum Antipoden einer Ethik der harten und ehrlichen Arbeit macht (vgl. Munby 39–65, Cook, *Cinema Book* 279–285). Dass diese Geschichte nicht nur durch ihre Kampf-szenen einen besonderen Thrill verspricht, ist seit den Anfängen des Kinos bekannt. In den frühen 1930er Jahren sind es jedoch vor allem die intensivierten Darstellungen von Gewaltakten und sexueller Attraktion, die eine lange währende Zensurdebatte des Kinos um das Jahr 1934 kulminieren lassen.

Am Ende dieser Debatte, die als plötzliche Läuterung gepriesen wird, obwohl sie auf einen stetigen Prozess zurückgeht, steht die Production Code Administration (PCA) unter der neuen Leitung von Joseph I. Breen sowie der Production Code, ein normatives Regelwerk, welches filmische Inhalte und Darstellungsformen festlegt. Der Code wurde häufig als Ausdruck puritanischer Engstirnigkeit interpretiert, doch das Filmmedium wird – wie viele andere Kulturbereiche – in allen Ländern von staatlichen Behörden überwacht und mit Vorgaben versehen. Seit den 1900er Jahren gibt es in den USA entsprechende Bemühungen, auf den Inhalt von Filmen einzuwirken. Die Produzenten und Kinobetreiber haben ein Interesse an möglichst sensationellen Attraktionen, während die kulturellen Eliten Einfluss auf Lebensstile und Wertdis-

kurse nehmen wollen. Am Ende überwiegt jedoch aus kommerziellen und Effizienzgründen das Ziel der Filmindustrie, die Risiken ihrer Produkte kalkulierbar zu halten und den Zugriff durch Behörden von außen abzuwehren (vgl. Balio 37–72).

In den frühen 1920er Jahren soll angesichts publikumsträchtiger Drogen- und Sexskandale das nach Will H. Hays benannte Hays Office diesen Zweck erfüllen. Es formuliert eine Liste der »Do's and Dont's«, die den Produzenten als Orientierungshilfe dienen soll (und frühere Vorschläge weiterführt). Auch die Preisverleihungen der Academy of Motion Picture Arts and Sciences werden 1927 partiell ins Leben gerufen, um den ramponierten Ruf der Industrie aufzupolieren und ihre Leistungsfähigkeit zu demonstrieren. Doch spätestens in der Wirtschaftskrise der Great Depression, als die Studios verzweifelt nach neuen Einnahmequellen suchen und Tabugrenzen testen, wird die inkonsequente Anwendung des Code offenbar. Gruppierungen wie die katholisch geprägte National Legion of Decency machen gegen Hollywood mobil, dessen Position als vermeintlich jüdische Industrie ohnehin fragil erscheint. Als einzelne Filme und Kinos boykottiert werden, entschließen sich die Studios, den Production Code im Produktionsprozess systematisch zu berücksichtigen. Nur Filme mit dem Siegel der PCA können in den großen Kinoketten aufgeführt werden. Die PCA repräsentiert damit eine ungeliebte Selbstregulation von innen, die jedoch eine Zensur von außen verhindern hilft. Viele Vorschriften des Code sind konservativ und kunstfeindlich, aber den Filmschaffenden gelingt es mitunter, sie kreativ zu umgehen oder zu nutzen. In den 1950er Jahren wird der Code durch ambitionierte Produktionen überschritten oder missachtet (*The Man with the Golden Arm* von Otto Preminger erhält 1955 kein Siegel), bis er in den späten 1960er Jahren durch das *rating system* der Motion Picture Association of America abgelöst wird, ein Verfahren, das nicht in die Produktion eingreift, sondern Altersempfehlungen für den Kinobesuch der Filme gibt und damit die Aufführungspraxis neu ordnet (vgl. Nowell-Smith 235–248, Brownlow 4–23, Inglis, Black).

Das zivile Engagement des Kinos

Das ›goldene‹ Zeitalter des US-amerikanischen Kinos liegt in den 1930er Jahren und hat seinen Höhepunkt 1939, als innerhalb eines Jahres zahlreiche seiner populärsten Klassiker entstehen, darunter *Gone with the Wind* (Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood), *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, King Vidor), *Dark Victory* (Edmund Golding), *Stagecoach* (John Ford), *Young Mr. Lincoln* (John Ford) oder *Wuthering Heights* (William Wyler). Mit bis zu 80 Millionen Zuschauern pro Woche ist das Kino unbestritten das Leitmedium der Zeit (Maltby 124). Trotz der weltweiten Wirtschaftskrise geht das Studiosystem (u.a. dank des Code of Fair Competition for the Motion Picture Industry von 1933) strukturell gestärkt aus der Great Depression hervor. Es muss zwar die zuvor bekämpften Aktivitäten von Gewerkschaften zulassen, sieht aber auch die Grundlagen der vertikalen Integration bestätigt. Die monopolistischen Praktiken (u.a. das *block-booking*, die erzwungene Abnahme von kompletten Filmpaketen durch Kinobetreiber unabhängig von der Qualität der einzelnen Produktionen) werden von der Regierung nicht angetastet (Balio 13–36). Künstlerisch haben Regisseure wie John Ford, Howard Hawks, Lewis Milestone, Frank Borzage, Frank Capra, Preston Sturges, William Wyler, Ernst Lubitsch oder Fritz Lang die Produktivität des Studiosystems mit eigenen Akzenten versehen können, einer Handschrift, die ihnen die Autorentheorie retrospektiv zuerkennen wird. Das Gros der Produktionen ist jedoch durch Stars, Genrekonventionen, einen spezifischen Studiostil sowie die gewachsene Bedeutung der Produzenten (wie Irving Thalberg, Hal Wallis oder David O. Selznick) geprägt. MGM repräsentiert Glamour (Greta Garbo, Clark Gable), opulente Kostüme (Cedrick Gibbons) und Sets, Warner Brothers steht für ökonomisch erzählte, urbane und sozial engagierte Geschichten (*I Am a Fugitive From a Chain Gang*, 1932), Paramount prägt intelligente Gesellschaftskomödien (*The Lady Eve*, 1941), RKO mit Fred Astaire und Ginger Rogers das Musical, und 20th Century-Fox hat den mit Abstand beliebtesten Filmstar der 1930er Jahre unter Vertrag: Shirley Temple, die singt und tanzt, aber insgesamt in eher formelhaften Filmerzählungen auftritt. Die kleineren Firmen spezialisieren sich auf bestimmte Genres oder Produktionssegmente, Universal auf den Horrorfilm, United Artists (eine Vertriebsgesellschaft, die 1919 von Charles Chaplin, Mary

Pickford, Douglas Fairbanks und D.W. Griffith gegründet wird) auf besonders anspruchsvolle Filme, beispielsweise Produktionen von Sam Goldwyn wie *Dead End* (vgl. Cook, *Cinema Book* 19–44).

Die spektakulärste Attraktion dieser Zeit liegt sicherlich in der neuen Farbästhetik, die mit großem technischen Aufwand in *Gone With the Wind*, der Traumsequenz von *The Wizard of Oz*, aber auch im ersten animierten Spielfilm *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) der Disney Studios zum Einsatz kommt. Mit ihrer starken Farbtintensität steht sie dort ganz im Zeichen des Märchenhaft-Fantastischen und der melodramatischen Effektsteigerung. Weniger prominent, aber angesichts der noch geringen Verbreitung des Farbfilms zu diesem Zeitpunkt vielleicht bedeutsamer ist der gestiegene Einfluss der Filmmusik. Sie wird mittlerweile von klassisch geschulten Europäern wie Max Steiner oder Erich Wolfgang Korngold sowie von Komponisten wie Alfred Newman, Aaron Copland oder Bernard Herrmann eigens für die jeweiligen Filmerzählungen geschrieben. Von der flächigen und mitunter recht konventionellen Untermalung (etwa bei Chaplin) hat sie sich zunehmend zu einem eigenständigen Stilmittel der Filmerzählung entwickelt, das durch Leitmotive, Handlungsunterstützung, Kontrapunkte, Spannungssteigerung oder Vorwegnahme narrativer Wendungen immer präziser mit dem Bild abgestimmt wird und die affektive Dimension der Filmerfahrung ganz wesentlich ausbildet – Max Steiners Kompositionen bilden in komprimierter Form die Ouvertüre von *Gone with the Wind*.

Das ›goldene‹ Zeitalter beruht demnach zum Teil auf einer intensivierte Qualität des Spektakels, doch es ist gleichermaßen durch den Geist des New Deal geprägt. Die Studiomogule sind politisch überwiegend konservativ und in ihrer Studiopolitik dezidiert gegen die Interessen der Arbeiter und Gewerkschaften eingestellt. Auf der Ebene der Filmschaffenden jedoch, bei den Themen und hinsichtlich der kulturellen Anliegen, bestehen personelle Verbindungen zu den Kulturprogrammen des New Deal, aber auch zum politisch radikaleren Spektrum der *popular front*. Nie wieder wird die vielbeschworene *social significance* des Spielfilms eine ähnliche Bedeutung erlangen wie in den 1930er und 1940er Jahren. Das zivile Engagement umkreist dabei zwei zentrale Problembereiche: die krisenhafte Wahrnehmung politischer Institutio-

nen innerhalb des Landes und die Notwendigkeit, Vorstellungen einer nationalen Identität angesichts der Bedrohung von außen – durch Diktaturen in Europa und Asien – neu zu definieren.

Im Dokumentarfilm findet das sozialkritische Engagement seinen Höhepunkt in *Native Land* (1942) von Leo Hurwitz und Paul Strand. In einer zeittypischen Mischform von Reenactments und faktual-zeit-historischen Aufnahmen, die durch die sonore Kommentarstimme von Paul Robeson thematisch verbunden wird, bilanziert der Film die zahlreichen Bürgerrechtsverletzungen der Zeit gegenüber Gewerkschaften, Minoritäten und Arbeiterführern. Den politischen Kampf der Linken setzt er als Ringen um das besondere Versprechen der Demokratie an, das in diesen Gewaltakten zur Disposition steht. Der Film betont damit eine patriotische Besorgnis, die im Jahr seines Erscheinens allerdings bereits tendenziell überholt erscheint, denn das Land befindet sich im Krieg und hat die inneren Missstände durch den Kampf gegen den äußeren Feind überblendet. Der Spielfilm ist weit weniger explizit in seinem systemkritischen Engagement, aber auch hier ist die Politisierung der Kultur nicht zu übersehen, mit der eine junge Generation von Filmschaffenden die Reformbedürftigkeit demokratischer Traditionen und Ideale zur Diskussion stellt.

Im Jahr 1941 kommt mit *Citizen Kane* von Orson Welles ein Film in die Kinos, der mitunter als bester US-amerikanischer Spielfilm bezeichnet wird; eine zweifelhafte Charakterisierung, die das Bedürfnis, aber auch die Schwierigkeit belegt, Populärkultur im Sinn einer Geschichte der Meisterwerke erzählen zu können. Dem jungen Regisseur Orson Welles, der aus der Theaterszene von New York stammt, gelingt ein bemerkenswert innovativer Debütfilm, aber er profitiert vom außerordentlichen Talent der beteiligten kreativen Kräfte (und belegt damit den kollektiven Schaffensprozess des Filmkunstwerks). Mit der Anlehnung an die Biografie von William Randolph Hearst im Drehbuch von Herman J. Mankiewicz wählt er ein skandalträchtiges Sujet, das ihm im Produktionsprozess größte Aufmerksamkeit garantiert. Der Kameramann Gregg Toland perfektioniert in *Citizen Kane* die *deep space photography*, ein Verfahren, das verschiedene Schichten der Dramaturgie (Handlungsteile und Personen) in einem scharf konturierten, große Tiefe suggerierenden Bildraum vereint. Der Komponist Bernard Herr-

mann steuert schließlich eine Filmmusik bei, die statt der üblichen Leitmotivik stärker auf flächige Tonkaskaden und Stimmungsbilder setzt.

Die stärksten Impulse für das filmische Erzählen setzt *Citizen Kane* jedoch mit zwei weiteren Merkmalen. Durch die *flashback*-Narration, die das Leben von Charles Foster Kane aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet (und auch gattungsspezifisch differenziert wird, denn der Film beginnt mit einer fingierten *newsreel*-Sequenz über sein Leben), definiert er eine neue (filmische) Form des multiperspektivischen Erzählens. Das Porträt der Hauptfigur entsteht aus fünf unterschiedlichen Erinnerungslinien, die sich nicht in allen Details decken und damit die Relativität von Narration und Wirklichkeit betonen. Zudem verweigert *Citizen Kane* auch die üblichen Muster einer psychologischen Eindeutigkeit der Figuren, denn die tatsächliche Bedeutung des Wortes »Rosebud«, das Kane kurz vor seinem Tod flüstert, enthüllt sich nur für die Zuschauerinnen (nicht jedoch für die Figuren in der Diegese). Als am Schluss Kanes Kinderschlitten im Feuer verbrennt, auf dem das Wort »Rosebud« zu lesen ist, entsteht eine Verbindung zu seiner (traumatischen) Trennung von der Mutter in der Kindheit, doch ob damit seine Persönlichkeit wirklich erklärt werden kann, bleibt offen.

Citizen Kane hebt damit eine Rätselhaftigkeit und Undurchsichtigkeit der Hauptfigur hervor, die der mitunter sehr einfach gehaltenen Psychologie des klassischen Hollywoodfilms zuwiderläuft – einer Persönlichkeitskonzeption, die (innere) psychologische Motivation und (äußeres) Handeln häufig in einen direkten und kausalen Zusammenhang stellt. Darin liegt allerdings auch sein entscheidender Beitrag für die Vision des Politischen. Denn mit Kane, dem egomanen Medientycoon, entwirft der Film eine allegorische Figur, die die Ambitionen und das Scheitern der Nation seit den 1890er Jahren – seit jener Dekade imperialer Expansion, in die auch die Anfänge des Films fallen – symbolisieren soll. Das Verfahren ist nicht neu, da das Kino seit den 1910er Jahren Erzählungen hervorbringt, die den nationalen Charakter definieren oder problematisieren sollen. In *The Crowd* wird diese nationale Symbolik beispielsweise dadurch ausgedrückt, dass die Hauptfigur John am 4. Juli, dem Tag der Unabhängigkeit, zur Welt kommt. Über sechzig Jahre später bedient sich Oliver Stone der gleichen Rhetorik, um in *Born on the Fourth of July* von 1989 die Integrationsschwierigkeiten von Vietnamveteranen anzupran-

gern und an die besondere Verantwortung der Nation zu appellieren. Doch bei Welles drückt die Allegorie des Nationalen am eindringlichsten eine kulturelle Selbstdefinition aus, die nationale Größe in Größenwahn, Korruption, kulturelle Leere und den Verlust kindlicher Unschuld münden sieht. Die Biografie der Hauptfigur personalisiert das ambivalente Begehren nach nationaler Expansion, gleichzeitig erweist sich der multiperspektivische Erzählprozess aber auch als offen und in seiner Rätselhaftigkeit unabschließbar. Als Erklärungsversuch ist der Kinderschlitten mit der Rosebud-Inschrift zu oberflächlich, um das (nationale) Dilemma der Figur wirklich auflösen zu können.

Mit den internationalen Verstrickungen von Kane sowie seiner Unfähigkeit, politische und kulturelle Ideale einzulösen, wendet sich das Kino demnach dem Motiv der verlorenen (nationalen) Unschuld zu und gibt dem darin aufgerufenen exceptionalistischen Denken eine dezidiert desillusioniert-skeptische Wendung. Für die inneramerikanische Wertediskussion ist in dieser Hinsicht Frank Capras *Mr. Smith Goes to Washington* von 1939 noch wichtiger. Capra verantwortet während des Zweiten Weltkriegs mit *Why We Fight* die einflussreichste Reihe faktual-propagandistischer Produktionen. In den frühen 1930er Jahren entwickelt er in Zusammenarbeit mit Drehbuchautor Robert Riskin ein populistisches Protestkino, das jugendlich-naive Helden in den Kampf mit politischer Korruption, tyrannisch-hartherzigen Unternehmern oder den neuen Herrschern über Medien und die öffentliche Meinung schickt. Zwar lässt sich seine Filmarbeit keinesfalls auf diese Ausrichtung reduzieren (er beginnt als Komödientypus), aber *Mr. Smith Goes to Washington* formuliert ähnlich ambitioniert wie *Citizen Kane* eine populäre Imagination politischer Ideale, die am Ende der 1930er Jahre bedroht erscheint und für die der Spielfilm eine neue Form der affektiven Revitalisierung sucht (vgl. Decker, *Blick* 374–433).

Diese Revitalisierung gelingt Capra durch eine geschickte Verschränkung von Handlungsebenen. Das primäre Interaktionsprogramm ist das politische Ritual. Jefferson Smith (James Stewart), der jugendliche Held, erscheint als naiv und idealistisch, weil er – im Unterschied zu den zynisch-abgeklärten Akteuren in Washington – an das Funktionieren politischer Institutionen glaubt. Sowohl ihre ritualisierten Rollen und Abläufe als auch ihre Ziele haben für ihn unverrückbare Gültigkeit.

Als Smith in Washington eintrifft, zeigt eine Montage berühmter historischer Monumente (angefertigt vom Spezialisten Slavko Vorkapich) jene demokratischen Institutionen und Erinnerungsorte, aus denen er seine patriotische Energie bezieht (Abb. 1.8). Sobald er jedoch an politischen Prozessen partizipieren möchte, wird er durch öffentliche Demütigungen in die korrupte Realität der väterlichen Machteliten eingeführt.



Abb. 1.8: *Mr. Smith Goes to Washington* (Frank Capra, Kamera: Joseph Walker, Columbia, 1939)

Dieser Problemlage verleiht Capra die revitalisierende Funktion durch das nicht minder wichtige Interaktionsprogramm des Spiels im Spiel. Der Schlussteil des Films verdoppelt die Beobachterposition der Kinozuschauerinnen, indem Smith vor den Augen der Zuschauer im Senat (aber auch des Senatspräsidenten) auf der politischen Bühne beobachtet wird. Das Ritual kann gezeigt und zugleich hinsichtlich

seiner Rollen und Interaktionsregeln analysiert werden. Als Smith mit seinem *filibuster* an die Grenzen des Zulässigen geht und sich schließlich in einen tranceähnlichen Zustand der patriotischen Autosuggestion hineinsteigert – »either I'm dead right, or I'm crazy« –, wird er durch die treue Helferin des zweiten Handlungsstrangs, Clarissa Saunders (Jean Arthur), angeleitet und unterstützt. Ihre Zwischenrufe und bewundernden Blicke auf den jugendlichen Helden montiert Capra zur zentralen Regenerationsfantasie des Films. Das korrupte demokratische System kann durch die radikale, aber patriotisch inspirierte Überschreitung seiner Grenzen reformiert werden, wenn sich zwischen den Zuschauern und den politischen Akteuren eine unmittelbare, affektive Verbindung herstellen lässt. In *Mr. Smith Goes to Washington* gewinnt diese Gefühlsökonomie durch den zugleich affirmativen wie reflexiven Umgang mit politischen Ritualen an Überzeugungskraft. Sie veranschaulicht für den Spielfilm eine Individualisierung des demokratischen Helden, die sich in dieser Form nicht auf andere Gattungen übertragen lässt. In der Kriegspropaganda von *Why We Fight* wird Capra immer wieder die Glocken für Freiheit und Gleichheit schlagen lassen, aber es dominiert das Bild des kämpfenden Kollektivs.

1.3 Kriegsschauplätze und Medienumbruch: 1941–1960

Nach dem Kriegseintritt der USA entsteht – wie im Ersten Weltkrieg – eine enge institutionelle und personelle Verflechtung zwischen Politik, Militär und Filmindustrie. Zahlreiche Filmschaffende (darunter John Ford, John Huston und William Wyler) sowie Studios wie Disney widmen sich kriegsbedingten Produktionen. Die sieben von Frank Capra betreuten Teile von *Why We Fight* (über die Ursachen des Kriegs, seine Gegner, die Kriegsziele) entstehen für das 1942 gegründete Office of War Information (vgl. Barsam 216–238, Doherty). Tatsächlich wurde eine systematische Kriegspropaganda aufgrund der negativen Erfahrungen mit dem Creel Committee im Ersten Weltkrieg eher vernachlässigt und sieht sich nun gezwungen, eine ähnlich wirksame Filmrhetorik zu entwickeln, wie sie in den faschistischen und kommunistischen Diktaturen bereits besteht. Im Kriegsfilm der 1930er Jahre – etwa dem eindrucksvollen *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone, 1930) oder *The Big Parade* (King Vidor, 1925) – ist Krieg als destruktives Relikt des alten Europa gezeigt worden, von dem sich die Neue Welt fernhalten sollte. Eine isolationistische Mentalität, die bis zu den europäischen Ruinenfragmenten in *Citizen Kane* reicht, sieht in der alten Welt einen Ort der Kultur, aber auch der Krankheit und des Verfalls. Zudem versuchen einige Hollywood-Studios (darunter MGM, Paramount und 20th Century-Fox) bis zuletzt, sich die europäischen Absatzmärkte zu erhalten und vermeiden aus diesem Grund Darstellungen, die wie die Hassfiktionen von Nazi-Deutschland Anlass zur Zensur durch nationale Behörden bieten würden (vgl. Spieker). Nur jene Studios wie Warner Brothers, die seit dem Machtwechsel 1933 ihre Produktionen nicht mehr in Deutschland vertreiben, nehmen mit Filmen wie *Confessions of a Nazi Spy* (Anatole Litvak, 1939) den symbolischen Kampf gegen den faschistischen Gegner auf; viele europäische Emigrantinnen, die es in die USA geschafft haben, engagieren sich bei diesen Projekten (vgl. Birdwell).

Für die von Frank Capra betreuten *Why We Fight*-Filme, die den Krieg erklären und legitimieren sollen, ist der Kampf gegen das rassistische und antisemitische System in Deutschland einer der wesentlichen

rhetorischen Gegenpole, von dem die Toleranz und Freiheit der kapitalistischen Demokratie abgesetzt wird. Das neue Gebot der Toleranz trägt auch im Spielfilm zu einem Bedeutungswandel der Kriegsdarstellung bei, für die das multiethnische *platoon* als Kontrast zur deutschen ›Herrenrasse‹ zur neuen Norm wird. Ab 1943 kennzeichnet im *combat film* – beispielsweise in *Sahara* von Zoltan Korda – die Zusammenarbeit unterschiedlicher Ethnien und Religionen das Wesen US-amerikanischer Einheiten, wenngleich afroamerikanische Soldaten – mit Ausnahme von Einzelprojekten wie *The Negro Soldier* (Stuart Heisler, 1944) des United States War Department – weiterhin kaum sichtbar sind. Obwohl kulturelle Hierarchien damit also noch nicht aufgelöst sind und in Nachkriegsdokumentarfilmen wie *Strange Victory* (Leo Hurwitz, 1948) auf den nach wie vor virulenten *inneramerikanischen* Rassismus und Antisemitismus reflektiert wird, erweist sich der Zweite Weltkrieg als Zäsur für die (filmische) Definition der US-amerikanischen Nation. Von der Konfrontation zwischen dem protestantisch-weißen Mainstream und dem ethnischen Rand, die in *The Birth of a Nation* ganz bewusst auf den Mythos ›arischer Reinheit‹ zurückgeführt worden war, hat sich die Konzeption nationaler Identität ins Multiethnische verschoben. Das kämpfende, solidarische Kollektiv wird zum nationalen Mikrokosmos und ist nach den Regeln einer neuen, auf größerer Heterogenität beruhenden Balance zusammengesetzt: Neben dem traditionellen WASP (White Anglo-Saxon Protestant) gehören ihm Personen mit italienischen, lateinamerikanischen, irischen, jüdischen oder anderen Migrationshintergründen an (vgl. Slotkin, Basinger).

Mit dieser (häufig noch zaghaften) Vision kultureller Anerkennung und gesellschaftlicher Gleichheit finden Anliegen der *popular front* Eingang in den Film, gegen die sich allerdings bereits Widerstand gebildet hat, da sie zunehmend unter Kommunismusverdacht gestellt werden. Drehbuchautor John Howard Lawson, der an *Sahara* mitarbeitet und 1933 der erste Präsident der Screen Writers Guild ist, wird wenige Jahre später zu einer Gefängnisstrafe verurteilt, weil er sich weigert, mit dem House Committee on Un-American Activities (häufig mit HUAC abgekürzt) zu kooperieren. Diese Anhörungen der Jahre 1947/48 zu möglichen Kontakten der Filmschaffenden mit der kommunistischen Partei oder kommunistischen Kultureinrichtungen sind der deutlichste

Ausdruck des Kalten Kriegs im Hollywood-Milieu und ein besonders unrühmliches Kapitel in der Geschichte der Studios. Für zahlreiche Kreative ist der Kontakt mit kommunistischen Einrichtungen, die in den 1930er Jahren weit verbreitet waren, selbstverständlich gewesen, aber jetzt sehen sie mit den damit verbundenen Zweifeln an ihrer Staatstreue ihre gesamte, mühsam erworbene Reputation gefährdet. Ob die Vorgeladenen mit dem Komitee unter der Leitung von Senator J. Parnell Thomas kooperieren und Namen anderer ›Sympathisanten‹ nennen oder nicht, wird zur Gewissensfrage, an der politische Überzeugungen, aber auch Karrieren zerbrechen. Prominente Regisseure wie Elia Kazan versuchen, ihre Kooperation in Zeitungsanzeigen zu legitimieren, doch Ressentiments gegen die *informer* sind noch Jahrzehnte später virulent (etwa als Kazan im Jahr 1999 den Ehrenoscar erhalten soll). Am problematischsten verhalten sich jedoch die Studios. Sie zwingen im berühmten »Waldorf statement« ihr Personal, mit dem Komitee zu kooperieren und setzen all jene auf schwarze Listen, die es nicht tun. Viele verlieren durch die *blacklist* ihre Arbeit, versuchen unter Pseudonymen weiterzuschreiben oder müssen das Land verlassen (vgl. Schatz, *Boom* 307–319, Sklar 249–268, Cogley).

Die zweite institutionelle Zäsur in den 1940er Jahren ist ein Gerichtsurteil, das die Studios zwingt, die vertikale Integration aufzugeben und sich von ihren Kinoketten zu trennen. Das Urteil des Supreme Court (*Paramount decision*) von 1948 stellt – wie die HUAC-Anhörungen – den Schlusspunkt einer Entwicklung dar, die in den 1930er Jahren begonnen hatte, aber durch die New Deal-Gesetze und den Krieg unterbrochen worden war. Jetzt hat der Kampf gegen die monopolartige Stellung der Studios Erfolg, und das Urteil leitet einen Prozess ein, bei dem die Studios – auch durch die zunehmende Konkurrenz durch das Fernsehen und das veränderte Freizeitverhalten in der Nachkriegsgesellschaft – bis in die 1960er Jahre an Einfluss verlieren werden. Unabhängige Produktionsgesellschaften, häufig von Veteranen des Studiosystems wie Hal Wallis gegründet, bereichern ein Produktionsumfeld, das differenzierter und flexibler wird (vgl. Schatz, *Boom* 329–352).

Film und Geschlechterverhältnisse

Zu den jungen Regisseuren wie Elia Kazan (*Gentleman's Agreement*, 1947), die nach dem Zweiten Weltkrieg kreative Impulse setzen, gehören auch Fred Zinnemann (*High Noon*, 1952), Edward Dmytryk (*Crossfire*, 1947), Nicholas Ray (*They Live By Night*, 1949), Joseph L. Mankiewicz (*All About Eve*, 1950) oder Robert Rossen (*Body and Soul*, 1947). Obwohl in der Stummfilmära zahlreiche Regisseurinnen wie Lois Weber aktiv sind, ist im Studiosystem die für den Begriff der Autorschaft entscheidende Position des Regisseurs eine Männerdomäne (mit signifikanten Ausnahmen wie Dorothy Arzner). Dies hat zu einer paradoxen Konstellation geführt: Obwohl Zuschauerinnen das bevorzugte Publikum darstellen, weibliche Stars allgegenwärtig sind und Frauenfiguren (etwa in *Mildred Pierce* von Michael Curtiz, 1945) häufig den erzählerischen Mittelpunkt bilden, sind die strategisch einflussreichsten Positionen des kreativen Prozesses – Produktion, Regie, Drehbuch, Kamera, Ausstattung, Musik – zumeist männlich besetzt. In der feministischen Filmgeschichtsschreibung führt diese Konstellation zu der Frage, ob es einen »männlichen Blick« (*male gaze*) gibt, der die Darstellung von Weiblichkeit dominiert. Laura Mulvey argumentiert in einem berühmten Aufsatz von 1975, dass Weiblichkeit innerhalb des klassischen Hollywoodfilms mit Passivität gleichgesetzt und sowohl für die männlichen Figuren in der Diegese wie auch das Kinopublikum als Spektakel in Szene gesetzt wird (Mulvey 14–26). Weiblichkeit steht damit für die passive Lust am Exhibitionismus, Männlichkeit für Aktivität und ein voyeuristisches Vergnügen (an dem die Kinozuschauer mit ihrer ambivalenten Schaulust teilhaben).

Obwohl das Konzept des *male gaze* zwischenzeitlich weiterentwickelt wurde (u.a. überschreitet die Fantasietätigkeit des Publikums strikte Geschlechtergrenzen), ist damit eine Dynamik benannt, die gerade für die größere erzählerische Komplexität ab den 1940er Jahren aufschlussreich ist. Bilder von Weiblichkeit und Männlichkeit, die als Gendernormen im Mittelpunkt des Liebesdiskurses stehen und damit eine zentrale kulturelle Funktion erfüllen, sind nicht nur als Rollen- und Verhaltensmodelle zu denken, die vorgestellt werden. Vielmehr erscheinen sie als Resultat von *ways of seeing* (Berger) und audiovisuellen Dispositiven, in denen Blicke, Wahrnehmungsweisen und Pers-

pektiven zu einem dominanten, von gesellschaftlichen Normen und Machtverhältnissen beeinflussten Bild zusammengesetzt werden. Für Genderfragen, aber auch für Diskussionen um Ethnizität, Nationalität oder Klassenzugehörigkeit wird demnach nicht nur entscheidend, *was* die Zuschauer sehen, sondern ebenso, *wie* sie es gezeigt und perspektiviert bekommen haben.

Für die 1940er Jahre findet die spürbare Komplexitätszunahme erzählerischer und stilistischer Verfahren allerdings nicht nur im Spielfilm, sondern gerade auch an jenen kreativen Rändern des Avantgarde- und Dokumentarfilms statt, die auch für Künstlerinnen offener sind. Mit Maya Derens *Meshes of the Afternoon* von 1943 entsteht einer der einflussreichsten Avantgardefilme, mit denen sich das experimentelle Filmemachen in den USA aus seinen – im positiven Sinn – amateurhaften Anfängen lösen und als eigenständige Kunstform emanzipieren wird. Maya Deren gewinnt ihre experimentelle Ästhetik, wie viele spätere Filmemacher, aus einer Ablehnung der vorherrschenden Normen des kommerziellen Kinos. Das Filmbild repräsentiert für sie in einem emphatischen Sinn ein Stück Realität (spätere Experimentalfilmer wie Jonas Mekas werden hingegen seinen zeichenhaften Charakter betonen), doch diese Realität will sie nicht zu einem geschlossenen und linearen Zeitfluss zusammensetzen. Sie betont vielmehr das Potential der zeitlichen und räumlichen Verdichtung oder das Spiel mit Kontinuitäten und Brüchen (vgl. Deren). Zentrale Mittel zur Umsetzung dieser Anliegen sind eine häufig fragmentierende Bildkomposition, die sprunghafte Montage von Zeit- und Bildverhältnissen sowie die Arbeit mit Symbolen; zudem tritt Deren in vielen Filmen als Hauptfigur auf.

Mit *Meshes of the Afternoon* wird eine Form des experimentellen Erzählens geprägt, die – ähnlich wie *Citizen Kane*, nur viel umfassender – nach neuen Wegen für eine komplexere Figurendarstellung sucht. Deren orientiert sich an einer surrealistischen Bildsprache, die stark vom psychoanalytischen Modell der Traumerzählung beeinflusst ist. Schlüssel und Messer werden zu zentralen Symbolen für eine junge Frau, die in verästelten, traumartigen Sequenzen (Verfolgung einer Figur in Schwarz, Begegnung mit dem gedoppelten Selbst, Treppenstufen als Schwelle zu einer anderen Welt) in ihr Unbewusstes eintritt (Abb. 1.9). Vieles ist mehrdeutig angelegt – der Schlüssel könnte bedeuten, dass sie Zugang



Abb. 1.9: *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren, Kamera: Alexander Hammid, 1943)

zu ihrem Seelenleben finden muss, das Messer verdichtet Aggressionen gegen andere, aber auch gegen die Frau selbst, die am Ende wie in einer *gothic story* blutüberströmt im Sessel sitzt. Es kommt zu einem Spiel mit den Ebenen von Traum und Realität, mit Brüchen, Wiederholungen und überraschenden Sprüngen durch Zeit und Raum, aus dem eine neue Persönlichkeitskonzeption hervorgeht: ein gespaltenes, widersprüchliches und reflexiv-meditatives Individuum, das der zeitgenössischen Psychologie des Spielfilms entgegensteht, sie aber längerfristig auch beeinflussen wird.

Mit ihrer Suche nach experimentellen Erzählformen belegt Maya Deren den künstlerischen Anspruch der Filmavantgarde, das radikal Neue und Unkonventionelle zu suchen (Stan Brakhage, Marie Menken und Robert Breer werden den Prozess einer fragmenthaft-lyrischen Subjektivierung fortführen). Allerdings setzt sich auch im kommerziellen Studiosystem eine Suche nach Ausdrucksformen fort, die der neuen Zeitwahrnehmung – der Verschiebung globaler Machtverhältnisse, aus der die neue Rolle der USA als Weltmacht entsteht, dem Kalten Krieg, aber auch den Kriegserlebnissen vieler Filmschaffender – entspricht. Regisseure wie William Wyler streben mit Geschichten über die Reintegration von Kriegsveteranen in *The Best Years of Our Lives* (1946) einen neuen Realismus in der Darstellung psychischer Probleme an. Auch für *Crossfire* von 1947 dient die Figur des Kriegsveteranen einer Auseinandersetzung mit heimischer Normalität, die nicht gegeben ist. Die *flashback*-Segmente sind stellenweise unzuverlässig erzählt, und einer der Veteranen begeht einen Mord an einem Juden, der antisemitisch motiviert ist. Kriegsbedingte Pathologien werden mit jener inneramerikanischen Angst kurzgeschlossen, die durch die antikommunistischen Aktivitäten und den damit verbundenen Kampf gegen Minderheiten zu einer mitunter paranoiden Selbstwahrnehmung beiträgt.

Am deutlichsten wird die Zerrissenheit vieler Figuren jedoch im Film Noir, eine von *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941) bis *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958) reichende Gruppe von *crime films*, die die

ambivalenten Verlockungen des Verbrechens thematisiert und sie in einer neuen visuellen Rhetorik der Dunkelheit und Lichtbrechungen, der Kontraste und Unsichtbarkeit entfaltet. Der Begriff wird im Nachkriegs-Frankreich geprägt, als viele US-amerikanische Filme erstmals zugänglich werden, und bezeichnet eher einen Periodenstil als ein Genre, da zwischen einzelnen Filmen mit *noir*-Stimmung recht große narrative Unterschiede bestehen können (Naremore, *Night* 9–39). Entscheidend ist jedoch das Zusammenspiel zweier unterschiedlicher Traditionslinien: die *hard-boiled fiction* aus den 1920er und 1930er Jahren im Stil von Raymond Chandler, James M. Cain oder Dashiell Hammett sowie die Sensibilität von europäischen Emigranten wie Billy Wilder, Fritz Lang und Otto Preminger oder von Regisseuren wie Charles Vidor, Howard Hawks und Orson Welles, die in dieser Literatur eine Entlarvung des positiv-optimistischen Amerikabildes entdecken. Sie zeigen die vitale, aber gierige und obsessiv-zerstörerische Schattenseite des amerikanischen Traums. Zwar kennzeichnet die sadistische Lust an individuell ausgeübter Gewalt bereits das Gangstergenre oder den Gefängnisfilm der frühen 1930er Jahre, doch mit dem Film Noir wird der Gewaltakt aus sozial deklassierten Milieus herausgelöst, psychologisiert und häufig als sekundäres Symptom einer tiefer liegenden, destruktiven Abhängigkeit oder Pathologie charakterisiert (vgl. Schatz, *Boom* 232–239; Cook, *Cinema Book* 305–315).

Zu den besten Beispielen dieser Psychodynamik gehört *Double Indemnity* von Billy Wilder aus dem Jahr 1944, das auf einer Geschichte von James M. Cain basiert. Mit seiner unverblühten Engführung von Sexualität und Aggression läuft der Film eigentlich zahlreichen Geboten des Production Code zuwider, doch Wilder und Ko-Autor Raymond Chandler finden eine ausgeklügelte Dramaturgie und Erzählweise, die den tabubrechenden Stoff präsentabel machen. Der zentrale Mord wird dem Code entsprechend nicht direkt gezeigt, aber gerade das Ausweichen auf eine lange Nahaufnahme der regungslosen weiblichen Hauptfigur, während ihr Ehemann stirbt, verlagert das Interesse vom Horror sichtbarer Gewalt auf die Mentalität des Tötens. Die beiden zentralen Handlungslinien umfassen die Suche nach dem perfekten Verbrechen und die Liebesbeziehung zwischen Walter Neff (Fred MacMurray) und Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck), die den

Mord gemeinsamen planen und ausführen werden. Da diese Linien aber üblicherweise in enger Verbindung stehen, bekommt der für die Utopie sozialen Fortschritts im Spielfilm so wichtige romantische Liebesdiskurs eine fatale Wendung. Der Mord am Ehemann von Phyllis soll das Liebesglück ermöglichen, aber seine destruktive Energie setzt ein Affektpotential frei, das zwischenmenschliche Beziehungen grundsätzlich bedroht. In der Screwball-Komödie der 1930er Jahre wird auf ähnliche Weise, aber spielerischer im verbalen Gefecht und mit der Genrekonvention eines nur temporären Ungleichgewichts der Krieg der Geschlechter inszeniert (z.B. in *Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938). Der Film Noir hingegen enthüllt mit dem gescheiterten Liebesglück eine antisoziale Kraft im Kern von Intimität, die Freundschaft und Liebe als verklärte Klischees entmystifiziert. In seiner metaphorischen Dunkelheit steckt die Lust an der Zerstörung von Strukturen, die das Individuum an seiner egoistischen Selbstentfaltung hindern, aber auch ein ›böses‹ Vergnügen in der Tradition von Edgar Allan Poe, das Lebendige und Geliebte schlechthin zu bekämpfen.

Die Ursachen für diese destruktive Energie können allerdings sehr unterschiedlich gelagert sein. Sie machen den Film Noir zu einem vielschichtigen modernen Diskurs über das Böse, der als *neo noir* auch in späteren Dekaden fortgeführt wird. In *Double Indemnity* überwiegen zwei zentrale Vorstellungen: Zum einen wird im Sinn der typischen Genderidentitäten die Verführung zum Verbrechen auf die Femme fatale projiziert und als Resultat ihrer unwiderstehlichen sexuellen Anziehungskraft erklärt. Walter Neff fungiert als Ich-Erzähler des Films und richtet sein aufgewühltes Geständnis an seinen männlichen Vorgesetzten Barton Keyes (Edward G. Robinson), nachdem er die vormalig begehrte, aber mittlerweile verhasste Phyllis aus nächster Nähe erschossen hat. Alles, was die Zuschauer über die Begegnung mit ihr sowie die Planung und Durchführung des Verbrechens erfahren, ist durch das Bewusstsein von Neffs Wahrnehmungen und Erinnerungen gefiltert. Diese für den Film Noir typische Erzählstrategie der Subjektivierung macht die Femme fatale – ihr verlockendes Aussehen und ihre Aura – zu einer männlichen Fantasie. Neff merkt bewundernd an, dass sie nach dem Mord keinerlei Nerven zeige, während er hochgradig angespannt sei: Ihre Stärke und Coolness verschärft seine Tendenz zur Hysterie und

offenbart damit seine Schwäche in einem Interaktionsfeld, das darauf beruht, die inneren Gefühle möglichst erfolgreich zu verstecken.

Zum anderen wird das verbrecherische Begehren aber auch in die innersten Funktionsmechanismen einer anonymen und verwalteten Gesellschaft verlagert, die hier durch ein Versicherungsunternehmen repräsentiert ist. Das Interaktionsprogramm von *Double Indemnity* ist die Intrige. Neff möchte mit dem perfekten Verbrechen jene Institution täuschen, für die er arbeitet und die er am besten zu kennen glaubt. Um dies zu erreichen, passt er sich ihrer durchrationalisierten, statistischen Denkweise vollständig an: Minutiös wird das Verbrechen geplant und jedes Detail, das ihn verraten könnte, bis ins Kleinste bedacht. Dass die Täuschung, in die die Zuschauer (aber nicht der Vorgesetzte Keyes) durch die Ich-Erzählung eingeweiht sind, am Ende entlarvt wird, liegt einerseits daran, dass Neff die doppelte Täuschung der *Femme fatale* durchschaut – sie hat ihre Liebesgefühle für ihn nur inszeniert, um ihn für den Versicherungsbetrug zu gewinnen. Andererseits treibt ihn jedoch auch die Angst vor der Allmacht eines bürokratischen Systems, das durch Informationen und Statistiken ›Wahrheit‹ produzieren kann, zum Geständnis. Das Versicherungsunternehmen symbolisiert (wie das Großraumbüro in *The Crowd*) eine rational-instrumentelle Normalität, die das Individuum absichert, aber auch lückenlos erfasst und die es aus diesem Grund zu einem Transgressionsakt treibt, bei dem die Logik des Verbrechens der Logik des Systems entspricht. Die Intrige wird – wie in vielen Beispielen des Film Noir – am Ende als Täuschungsversuch entlarvt und geahndet, die Auflehnung des Individuums scheitert. Sein Begehren, sich als solches in der verwalteten Welt behaupten zu können, wird hingegen durch die subjektivierte Erzählweise und einen visuellen Stil, der mit der Innerlichkeit der Figuren korrespondiert, für die Zuschauer anschaulich. Der Film Noir intensiviert damit die Angst vor einer Entindividualisierung in modernen Gesellschaften, aber er findet auch eine neue erzählerische Komplexität, um dieser Angst Ausdruck zu geben und sie damit für die kulturelle Selbstverständigung wiederum verfügbar zu machen.

Genretransformationen

Die *Femme fatale* als Ausdruck männlicher Fantasien ist vielleicht das beste Beispiel für die These des *male gaze*. Auch in *Gilda* (Charles Vidor) von 1946 wird die weibliche Hauptfigur durch das retrospektive Voice-over des männlichen Protagonisten erschaffen. Allerdings bestehen neben dieser Ähnlichkeit auch starke Unterschiede zwischen den beiden Figuren, die von Barbara Stanwyck und Rita Hayworth verkörpert werden. Es ist daher unerlässlich, theoretische Konzepte und historiografische Kategorien möglichst differenziert zu verwenden. Dass Rita Hayworth in *Gilda* singt und tanzt, ist ihrer durch das Musical geprägten Starpersona zu verdanken (z.B. in *Cover Girl*, Charles Vidor, 1944), die das Spektakel ihrer Erscheinung im Film Noir anders konnotiert als bei Stanwyck. Die Filmerzählungen des Hollywood-Kinos stellen daher keine in sich abgeschlossenen Gebilde dar, sondern weisen zahlreiche Querverbindungen zu anderen semiotischen Systemen auf: zu Genres, Star-Images, vorherrschenden Inszenierungsformen oder Stilmoden, aber auch zu anderen audiovisuellen Medien. In den 1930er Jahren findet – z. T. in eigenständigen Genres wie dem Reporterfilm – eine kritische Medienreflexion von Radio und Zeitung statt, die Konkurrenten um die Aufmerksamkeit des Publikums sind, während Theater und Roman einer kulturellen Aufwertung des Kinos dienen sollen. In den 1950er Jahren ist die Situation komplizierter. Mit der zunehmenden Verbreitung des Fernsehens verlagert sich ein beträchtlicher Teil der audiovisuellen Kommunikation in ein neues Medium, aber eine direkte Thematisierung seiner Bedrohung ist innerhalb der Filmgeschichten noch nicht möglich.

Stattdessen zeigt sich im Spielfilm eine Doppelstrategie zur (indirekten) Thematisierung des Medienumbruchs. Zum einen werden Technologien und Erzählformen forciert, die (wiederum) den Charakter des Spektakels betonen und die ästhetische Differenz zum Fernsehen verstärken. Neue Verfahren des Farb- und 3D-Films sowie *wide-screen*-Formate (CinemaScope, VistaVision, Panavision) werden eingeführt, mit denen das Bild größer und plastischer werden soll (vgl. Cook, *Cinema Book* 154–156, Nowell-Smith 259–267, Brinckmann). Für diese größeren Formate suchen die Studios nach monumentalen Stoffen, etwa das bereits in den 1920er Jahren von Cecil B. De Mille verfilmte

Biblepos *The Ten Commandments*, das er 1956 erneut inszeniert, oder *Ben-Hur* (1959) von William Wyler. Zum anderen findet die Auseinandersetzung mit dem Medienwandel indirekt innerhalb der Filmerzählungen statt. Zahlreiche Filme thematisieren den historischen Übergang vom Stumm- zum Tonfilm (in den späten 1920er Jahren) sowie den Wandel von Filmgenres, und sie verbinden diese Reflexion mit der Frage, welchen kulturellen Status das Kino mittlerweile für sich in Anspruch nimmt. Nach dem Zweiten Weltkrieg sehen Produzenten wie Darryl Zanuck oder Dore Schary zunächst eine neue Reife des Publikums gegeben und damit die Möglichkeit, erwachsene Themen zu produzieren. Doch während dieser Elan durch das politische Klima (und die konkreten Folgen) der HUAC-Anhörungen gebremst wird, kommt durch die Aufrüstung spektakulärer Verfahren in den 1950er Jahren die (alte) Angst hinzu, primär als Unterhaltungsindustrie wahrgenommen zu werden, für die die Devise der akrobatischen »Make 'em Laugh«-Gesangseinlage aus *Singin' in the Rain* (1952, Gene Kelly, Stanley Donen) nach wie vor Priorität hat.

Für kulturkritische Autoren wie Gilbert Seldes und andere ist dies tatsächlich der Befund der 1950er Jahre, sie sehen ihre Hoffnungen in den Film als demokratische Kunst enttäuscht (vgl. Auerbach). Doch auch die Filme selbst umkreisen den Konflikt zwischen Kunstideal und Massenspeisung. *Sunset Boulevard* (1950) von Billy Wilder, eine Mischform aus Film Noir und *black comedy*, erzählt von der (tödlichen) Beziehung zwischen einem ausgebrannten Drehbuchautor und dem ehemaligen Stummfilmstar Norma Desmond (Gloria Swanson). Mit ihren illustren Gästen (darunter Buster Keaton) und ihrem treuen Diener (Erich von Stroheim) erscheint sie als Relikt aus einer fernen, aber intensiven und künstlerisch kraftvolleren Zeit. *Singin' in the Rain* hingegen sieht die Stummfilmära nicht als Zeitalter der wahren Filmkunst, sondern als Bestandteil der Unterhaltungsindustrie im Stil des Vaudeville, dessen Regeln – Akrobatik, Geschwindigkeit, komische Effekte, Konkurrenz um das Publikum – auch im Tonfilm gelten.

Mit seinen verschachtelten Ebenen des Bühnenhaften, der Public Relations und journalistischen Medienberichterstattung ist das primäre Interaktionsprogramm dieses Backstage-Musicals das Spiel im Spiel. Doch im Unterschied zur Medienrepräsentation der 1930er Jahre,

in der zwischen Rolle und authentischem Selbst noch eine Differenz besteht, verstärkt sich der Eindruck einer zunehmenden Selbstreferenz der Erzählungen und Zeichensysteme. Das Spiel im Spiel dient nicht mehr primär der Reflexion von Rollenvorgaben oder Identitätskrisen, es schafft sich eine eigene Welt, auf die in zukünftigen Erzählungen referiert werden kann, mit der es sich jedoch auch gegen andere Welten – andere Medien und ihre Erzählungen – abschottet. Für *Singin' in the Rain* mit seiner vielschichtigen, dabei fast beiläufigen Reflexion auf das Verhältnis von Technologie, Stimme und Subjekt ist dieses Moment der selbstreferentiellen Künstlichkeit das Ideal von Unterhaltung, aber auch ein Fluch jener isolierten Hollywood-Community, der ihre selbstverliebte *phoniness* vorgehalten wird (vgl. Maltby 66–73, Cook, *Cinema Book* 333–343).

Die Tendenz zur Selbstreferenz ist allerdings auch eine fast unvermeidliche Folge der starken Genreprägung des Spielfilms. Sobald die Grundkoordinaten eines Genres wie Thematik, Figuren, Erzählstruktur und visueller Stil gefunden sind und sich durch populären Publikumszuspruch als Konventionen stabilisiert haben, kommt es zu einer Dynamik aus Variation und Wiederholung, in der immer auch eine Selbstreferenz auf den Genrerahmen liegt. Doch in den 1950er Jahren besteht nicht nur im Musical, sondern auch in der Komödie die Tendenz, diese Selbstreferenz als solche zu überzeichnen und damit auch kenntlich zu machen. *Gentlemen Prefer Blondes* (Howard Hawks, 1953) wählt einen Stoff von Anita Loos, der schon in den 1920er Jahren das Verhältnis zwischen Authentizität und Künstlichkeit spielerisch problematisiert, aber vor allem in *Some Like It Hot* (Billy Wilder, 1959) wird erkennbar, dass komische Effekte daraus gewonnen werden können, die Künstlichkeit der Genreerzählungen selbst hervor-

zuheben (Abb. 1.10). Wilder parodiert den Gangsterfilm der 1930er Jahre und evoziert damit zweierlei: das Vergnügen, mit den Regeln einer fiktiven Welt spielerisch-subversiv umzugehen, aber auch das Unbehagen, auf nichts anderes als Genrekonventionen referieren zu können. Das ist auch das Dilemma



Abb. 1.10: *Some Like It Hot* (Billy Wilder, Kamera: Charles Lang, United Artists, 1959)

von *Singin' in the Rain* und hat in der Forschung zu der Erkenntnis geführt, dass Genres den Charakter von mythischen und ritualisierten Erzählformen haben. Ihr Bezug zur gesellschaftlichen Wirklichkeit erfolgt nicht primär über einen realistischen Repräsentationsmodus – sie beanspruchen Plausibilität für ihre jeweiligen Konventionen, nicht jedoch als wirklichkeitsnahe Modellierung von Realität –, sondern über ihre kulturellen Funktionen oder die kulturelle Arbeit, die sie verrichten (vgl. Cook, *Cinema Book* 252–264, Langford, Grant).

Auch in den 1950er Jahren gibt es zahlreiche Produktionen, die in der realistischen Darstellungstradition des Sozialdramas stehen, etwa *Salt of the Earth* (Herbert J. Biberman, 1953) oder *On the Waterfront* (Elia Kazan, 1954), aber signifikante Genretransformationen lassen sich neben den Veränderungen in Komödie und Musical vor allem im mythenstiftenden Genre schlechthin, dem Western, beobachten. Mit *The Searchers* von John Ford entsteht 1956 ein sogenannter *mature western*, der dieses seit der Frühzeit des Kinos äußerst beliebte, aber wenig angesehene Genre für neue Darstellungsansprüche öffnet (vgl. Langford). Das strukturgebende Interaktionsprogramm des Western ist der Konflikt. Die offene Auseinandersetzung zwischen zwei scharf voneinander abgegrenzten Personen (oder Gruppen) teilt die Welt in Verbündete oder Gegner und führt durch die stetige Eskalation zu einer neuen Situationsdefinition: »der Konflikt sprengt alle Rahmen und bildet einen neuen« (Schwanitz 114). Die zunehmende Reife des Nachkriegs-Western entsteht durch die größere Aussagekraft dieses neuen Rahmens für Anliegen der kulturellen Selbstverständigung. Der *frontier*-Grundkonflikt ist der Krieg zwischen Siedlern und den indigenen Gruppen des Kontinents. Doch mit Western wie *Stagecoach* (John Ford, 1939) wird in diesen Grundkonflikt eine weitere Konfliktebene einge-zogen, die Aussagen über die im *westward movement* voranschreitende US-amerikanische Zivilisation erlaubt.

Bei John Ford wird diese Zivilisation ähnlich wie in *High Noon* (Fred Zinnemann, 1952) skeptisch betrachtet. Sie erscheint als intolerant und elitär oder als feige und heuchlerisch. Weder entspricht sie dem Ideal demokratischer Gleichheit, noch erfüllt sie ihre patriotische Pflicht, die Freiheit der Community gegen ihre Feinde zu schützen. In beiden Fällen wird das aufrechte Individuum, das sich der Bedrohung entgegen-

stellt – Ringo (John Wayne) und Will Kane (Gary Cooper) –, die Kleinstadt zusammen mit seiner Partnerin verlassen, um ganz im Sinn der *frontier*-Mythologie eine bessere Gesellschaft jenseits der bestehenden Zivilisation zu gründen. In *The Searchers* deutet sich hinsichtlich dieses kulturgeschichtlich tradierten Musters eine grundsätzliche Akzentverschiebung an. Der neue Rahmen für Handlungen und Wertesysteme, der nach der Eskalation des Konflikts geschaffen wird, ist nicht die Abkehr des Cowboys von der Zivilisation, es ist vielmehr eine veränderte, neue Zivilisation, in die der Cowboy nicht mehr passt und die er daher notgedrungen, aber ohne utopische Implikationen verlassen muss (vgl. Cook, *Cinema Book* 374–384).

The Searchers erreicht seine größere Komplexität auch durch die filmstilistischen Mittel. Wie in *High Noon*, in dem das Titellied (»Do Not Forsake Me, Oh My Darling«) einen *theme song* bildet, der in der Filmmusik von Dimitri Tiomkin vielfach variiert wird, veranschaulicht die Musik von Max Steiner die Anreicherung des sinfonischen Standards mit populären Folk Songs (vgl. Kalinak). Und das farbige VistaVision-Breitwandformat erlaubt eine effektvolle, aber auch funktionale *Mise en Scène* des Monument Valley – jenem mythenstiftenden Universum ursprünglicher Wildnis und überwältigender Naturwüchsigkeit, in dem John Ford zahlreiche Western dreht. Doch entscheidend für die erstaunliche Langzeitwirkung des Films ist die doppelte Motivation, die dem Konflikt zugrunde liegt. Zum einen will Ethan Edwards (John Wayne) Rache nehmen für den Mord an seinem Bruder und dessen Familie, zum anderen will er die junge Debbie, die von den »Indianern« verschleppt wurde, befreien und töten, weil sie durch den Kontakt »kontaminiert« ist. Die Urszene des Western, ein Überfall von Indigenen, den es zu rächen gilt, wird mit einer ins Rassistische gewendeten *captivity narrative* verkoppelt.

Auf die Suche macht sich Ethan Edwards mit Martin Pawley (Jeffrey Hunter), einem jungen Begleiter, der seinerseits ein Achtel »Indianerblut« aufweist und das rassistische Reinheitsdenken von Edwards immer stärker hinterfragen wird, bis es am Ende ihm zu verdanken ist, dass Debbie überlebt. Das Rachegehlüst kann Edwards demnach durch den Tod des Häuptlings Scar befriedigen (er schneidet ihm eigenhändig die Kehle durch und veranschaulicht damit seine zerstörerisch-unzivi-

lisierte Triebkraft). Doch die Vision rassistischer Reinheit wird weder von der jungen Generation noch von einer in der Handlung prominenten Immigrantenfamilie geteilt. Wie in zahlreichen Filmen der 1950er Jahre (z.B. *East of Eden* von Elia Kazan, 1955) wird der Generationenkonflikt im Sinn einer größeren Toleranz für die Bedürfnisse der jüngeren Generation aufgelöst. Und obwohl die Basis des Western nach wie vor die vermeintlich legitime Vernichtung der Indigenen darstellt, weitet *The Searchers* das Toleranzplädoyer vorsichtig auf ethnische und religiöse Minderheiten aus. Das ist die neue Zivilisation, in die der Rassist Edwards nicht mehr passt und die er in einer berühmten, aus dem Inneren des Hauses aufgenommenen Einstellung verlassen muss. Damit kann abschließend ein häufiger Transfer von Genreerzählungen veranschaulicht werden. Denn obwohl der Western ein historisches Genre ist, wurde die Rassismusproblematik in *The Searchers* auch auf die Situation der afroamerikanischen Minderheit in den 1950er Jahren zurückgeführt (vgl. Henderson). Die Eigengesetzlichkeit und Künstlichkeit von Genrekonventionen schafft damit eine Entlastung vom Anspruch, realistische Repräsentationen von Wirklichkeit zu schaffen. Dies kann zu spielerischer Selbstreferenz führen (wie in den Komödienbeispielen), aber gleichermaßen auch zu einer indirekten, verschobenen Modellierung aktueller gesellschaftlicher Prozesse, die es in ihrer inneren Logik und Widersprüchlichkeit zu entschlüsseln gilt.

1.4 Das doppelte New Hollywood Cinema: 1960–1985

Gegen Ende der 1950er Jahre mehren sich die Anzeichen eines grundsätzlichen Wandels in der Filmkultur. Im Studiosystem hat das Ende der vertikalen Integration zu einer starken Konzentration auf einzelne Filmprojekte geführt, die gegenüber dem Fernsehen auf die Attraktivität des Spektakels setzen. Gleichzeitig sind die Studios nach anfänglichen Berührungängsten in die Fernsehproduktion eingestiegen und haben große Teile ihrer frühen Produktionen an die neuen Sender verkauft, die ihre Herstellungsabteilungen von der Ostküste nach Los Angeles verlagern – erste Anzeichen einer Konvergenz von Produktions- und Erzählbereichen, die stetig zunehmen wird (vgl. Lev). Der

Production Code, jenes Regelwerk, das der Idee eines kulturkonservativen Konsenses von Darstellungskonventionen verpflichtet war, verliert weiter an Einfluss und wird 1968 durch ein *rating system* abgelöst. Empfehlungen, für welche Altersklassen Filme geeignet sind, verlagern die Kontrolle der Inhalte von der Produktion zur Aufführung (Monaco 56–66). Alfred Hitchcock, der profilierteste Regisseur von Thrillern (die wie *Rear Window* von 1954 aber auch höchst versiert die Kinosituation reflektieren können), verdeutlicht mit dem Überraschungserfolg *Psycho* von 1960, dass eine neue Ästhetik der Gewalt und des Schreckens Eingang in den Mainstream finden kann. Andere Produktionen wie die herausragende und tabubrechende Theateradaption *Who's Afraid of Virginia Woolf* (Mike Nichols, 1966) belegen das künstlerische Bedürfnis nach einem größeren Ausdrucksspektrum. Eine logische Konsequenz des *rating system* ist die zunehmende Segmentierung des Publikums. Obwohl gerade die sogenannten Blockbuster in der Tradition des alten Studiosystems weiterhin auf die Ansprache eines möglichst breit gefassten Familienpublikums bauen, findet eine Ausdifferenzierung der Filmzuschauer in unterschiedliche *taste cultures* und *taste publics* statt.

Doch die Strategie, durch möglichst spektakuläre oder publikums-trächtige Blockbuster herausragende ökonomische Erfolge zu erzielen, um damit andere, weniger erfolgreiche Produktionen subventionieren zu können, ist in den frühen 1960er Jahren in eine Krise geraten. Zahlreiche Fehlinvestitionen verschärfen die durch die Fernsehkonkurrenz beschleunigten ökonomischen Schwierigkeiten vieler Studios, und die finanziellen Flops veranschaulichen, dass es den einstigen Studiomogulen auch schwerer zu fallen scheint, populäre Stoffe zu finden (vgl. Schatz, »New Hollywood«). Der erfolgreichste Film dieser Jahre, das Musical *The Sound of Music* (Robert Wise, 1965) über das Leben der Von Trapp-Familie im Salzburg der späten 1930er Jahre und ihre Flucht nach Amerika, ist ein gutes Beispiel für die altbackene und kitschige Harmlosigkeit, die das Hollywood-Kino dieser Jahre kennzeichnen kann. Diese im Ökonomischen wie auch Ästhetischen krisenhafte Ausgangslage hat zu einer Kontroverse um den Begriff des New Hollywood Cinema geführt. Für einige Autoren kennzeichnet er das innovative US-amerikanische Autorenkino, das Ende der 1960er Jahre den Spielfilm mit *The Graduate* (Mike Nichols, 1967) oder *Bonnie and Clyde* (Arthur

Penn, 1967) künstlerisch belebt. Für andere ist er jedoch mit der perfektionierten Rückkehr des traditionellen Blockbuster-Kinos verbunden, die mit *Jaws* (Steven Spielberg, 1975) einsetzt (vgl. Cook, *Cinema Book* 60–68). Beide Positionen erfassen signifikante Entwicklungen des Spielfilms, doch die entscheidenden Schwellenphänomene zeigen sich am Ende der 1950er Jahre nicht in Hollywood, sondern im Dokumentar- und Experimentalfilmbereich, der sich selbst den Namen des New American Cinema verleiht (vgl. Nichols, James).

Bewegungen wie das Free Cinema oder die Nouvelle Vague sind Zeichen eines internationalen Aufbruchs, den der Experimentalfilmer Jonas Mekas in seinen »Notes on the New American Cinema« auch für die US-amerikanische Konstellation beschreibt. Hier ist die Übermacht von Hollywood der Ausgangspunkt einer neuen Filmkunst, die persönlicher und unberechenbarer werden soll. Für Mekas folgt der neue Filmkünstler einer Ethik der Wahrhaftigkeit: »His rejection of ›official‹ (Hollywood) cinema is not always based on artistic objections. It is not a question of films being bad or good artistically. It is a question of the appearance of a new attitude towards life, a new understanding of man« (16). Hinter dieser Ablehnung des offiziellen Hollywood steckt ein grundsätzlicheres kulturelles Unbehagen. Es ist die Vorstellung, dass eine Kultur der Lüge und Verdrängung vorherrscht, von der die *independent filmmakers* sich freimachen möchten und gegen die sie rebellieren. Mekas nennt die Dokumentarfilme von Lionel Rogosin und Richard Leacock als Ausdruck dieser Rebellion, die Filmpoeten Stan Brakhage und Marie Menken, die Spielfilme von John Cassavetes, Shirley Clarke oder den Beat-Film *Pull My Daisy* (Robert Frank, Alfred Leslie, 1959), aber auch das *method acting* von Marlon Brando und James Dean. Allen gemeinsam ist ein ästhetisches Programm, mit dem die größere Ehrlichkeit im Ausdruck gefunden werden soll: die Improvisation. In ihr steckt (wie im Jazz) ein Element der Überraschung und Spontaneität, das als »anxiety to be honest« (Mekas) gesehen wird und damit die Suche nach Wahrhaftigkeit betont: Für die Improvisation ist der Prozess wichtiger als das Resultat.

Die von Jonas Mekas beschriebene Verschiebung im Ästhetischen geht mit einer Politisierung der Filmschaffenden einher, die in der Gegenkultur der 1960er Jahre weiter zunehmen wird. Im Experimen-

talfilm, der sich mit Hollis Frampton, Michael Snow, Bruce Conner, Carolee Schneeman oder Yvonne Rainer stark ausdifferenziert, entsteht im Underground Film eine Tradition unkonventioneller Darstellungen von Sexualität. Im Dokumentarfilm prägen Richard Leacock, Donn A. Pennebaker, Frederick Wiseman oder die Brüder David und Al Maysles mit dem Direct Cinema eine neue, auf teilnehmender Beobachtung beruhende Form der filmischen Unmittelbarkeit, während Emile de Antonio oder das Newsreel-Kollektiv den Krieg in Vietnam oder die Diskriminierung der afroamerikanischen Bevölkerung explizit anprangern. Verschiedene Initiativen in New York City wie Cinema 16 (seit 1947), The Film-Maker's Cooperative (seit 1962) oder Anthology Film Archives (seit 1969) bieten mittlerweile einen besser organisierten institutionellen Rahmen für diese Bewegungen, und vor allem im Dokumentarfilm ist der entscheidende technische Durchbruch ein neues Synchrononverfahren, mit dem es möglich wird, den Ton synchron zum Bild aufzunehmen und die 16-mm-Kameras vergleichsweise mobil bewegen zu können (vgl. Barsam 299–351, Nowell-Smith 527–537, Decker, »Leacock«).

Im Underground Film liegt die Rebellion und Provokation in der Präsentation sexueller Milieus und Praktiken, die wie bei *Flaming Creatures* von Jack Smith (1963) nicht selten verboten wird. Andy Warhol experimentiert mit langen, ungeschnittenen und tonlosen Aufnahmen seiner Factory-Besucher, die häufig in Zeitlupe aufgenommen werden. Er offenbart dadurch das zeittypische Bemühen, sich der Wesenhaftigkeit – der Essenz – des Filmmediums anzunähern (exemplarisch auch in *David Holzman's Diary* von Jim McBride, 1967). Kenneth Anger, wählt in *Scorpio Rising* (1964) hingegen ein gegenläufiges Verfahren. Sein Film, der in einem schwulen Maskenball kulminiert, unterzieht die Jugend- und Populärkultur einer intertextuellen Ironisierung, die mit dem von Susan Sontag geprägten Begriff des »Camp« korrespondiert. Motorradteile werden in Großaufnahme gezeigt, ebenso die Lederkleidung der männlichen Fahrer; immer wieder kontrastiert die Montage Popsongs mit Bildinhalten, die einen ironischen Kontrapunkt setzen. Durch Stilisierung, Überzeichnung oder komische Entlarvung können auf diese Weise konventionelle Bedeutungen von (heterosexueller) Liebe und Männlichkeit subversiv unterlaufen und im Sinn der

schwulen Subkultur umgedeutet werden (vgl. Thompson und Bordwell 536–565, Nowell-Smith 537–550).

Eine andere Facette der Politisierung des Films in den 1960er Jahren ist der Kampf um Bürgerrechte, der für dokumentarische Formen prägend wird. Im beobachtenden Direct Cinema sind die Schwierigkeiten bei der Überwindung der Rassentrennung sowie der Durchsetzung neuer Rechte ein frühes Thema (etwa in *The Children Were Watching*, Drew Associates, 1960; *Black Natchez*, Ed Pincus, David Newman, 1967). Rhetorisch appellativer – und aggressiver – werden sie in Formen des Cinéma Vérité angesprochen, die Beobachtung mit Interaktion und Interviews mischen. In *No Vietnamese Ever Called Me Nigger* (1968) von David Loeb Weiss alterniert die Montage zwischen einer Anti-Vietnamkriegsdemonstration und einem Gespräch mit drei schwarzen Kriegsveteranen. Sie erzählen von ihrer Ungleichbehandlung in der Armee und von dem Gefühl, für ein Land in den Krieg ziehen zu müssen, das ihnen zu Hause fundamentale Bürgerrechte verwehrt. Dabei wenden sie sich mit ihrem Appell für mehr Gerechtigkeit an ein weißes Publikum, das im Unterschied zum *self-effacement* des Direct Cinema explizit als Bestandteil der Filmkommunikation anerkannt wird und durch die kontrastive, konfliktverstärkende Rhetorik aufgerüttelt werden soll. Mit der Ästhetik der Improvisation, der Hinwendung zur Materialität des Filmmediums sowie den Errungenschaften des Synchrontons im Dokumentarfilm trägt das New American Cinema in den frühen 1960er Jahren zu einer erstaunlichen Ausdifferenzierung der marginalen, hollywoodkritischen Praktiken bei. Doch auch der kommerzielle Spielfilm wird um das Jahr 1967 von einem Innovationsschub erfasst, der erzählerisch, stilistisch sowie thematisch den Charakter des Neuen trägt und ein Autorenkino entstehen lässt.

Innovationen des New Hollywood Cinema

Das künstlerisch innovative New Hollywood Cinema – das im vorliegenden Kapitel mit diesem Begriff bezeichnet und üblicherweise von 1967 bis 1975 (manchmal auch nur bis 1971) angesetzt wird – bezieht seine Anregungen aus verschiedenen Quellen. Neben Avantgarde, Underground und Dokumentarfilm bestehen personelle Verbindungen zum *exploitation film*-Bereich (z.B. von Roger Corman). Viele Regis-

seure werden in neu eingerichteten universitären Filmprogrammen ausgebildet, einige arbeiten für das Fernsehen – die meisten sind vergleichsweise jung und durch die Gegenkultur geprägt. Am wichtigsten ist aber wohl das europäische Kino, das mit Filmautoren wie François Truffaut, Jean-Luc Godard, Luis Buñuel oder Ingmar Bergmann, aber auch mit einer anspruchsvollen kulturellen Reflexion des Films als Kunstform zu seiner Intellektualisierung beiträgt (vgl. Elsaesser, »American Auteur«). Das in Amerika zum damaligen Zeitpunkt einflussreichste Buch zur internationalen Filmgeschichte, das 1957 erschienene *The Liveliest Art: A Panoramic History of the Movies* von Arthur Knight, assoziiert mit Europa wahre Filmkunst, während in Hollywood standardisierte Erzählformen dominieren würden. Gegen Ende der 1960er Jahre gibt es Versuche, diese traditionelle Unterscheidung sowohl theoretisch als auch praktisch zu durchbrechen und im Spielfilm ein neues Verständnis US-amerikanischer Filmkunst zu schaffen. Der Filmkritiker Andrew Sarris adaptiert seine nach der Persönlichkeit des Regisseurs suchende Autorentheorie vom französischen Konzept der *politique-des-auteurs*, doch es geht ihm um eine Emanzipation im Umgang mit der *eigenen* Filmkultur: »The critics of each country must fight their own battles within their own cultures, and no self-respecting American film historian should ever accept Paris as the final authority on the American cinema« (28).

Trotz des spürbaren Einflusses der Nouvelle Vague auf Filme wie *Bonnie and Clyde* (beispielsweise die elliptische *jump cut*-Montage des Anfangs) ist für das Autorenkino das Verhältnis zwischen dem neuen und dem alten Hollywood-Kino entscheidend – jenem klassischen Film des Studiosystems, dessen Genres, Stars und Regisseure als genuin *amerikanische* Tradition eine langsame Aufwertung erfahren. Das Verhältnis ist kompliziert, denn die Produktionen von Filmemachern wie Arthur Penn, Mike Nichols, Dennis Hopper, John Schlesinger, Bob Rafelson, Peter Bogdanovich, Robert Altman, Sidney Pollack, Martin Scorsese oder den wenigen Frauen wie Barbara Loden müssen einerseits an etablierte Darstellungstraditionen anknüpfen und suchen andererseits nach neuen Erzählweisen und Themen. Diese Ausgangslage führt zu einem symbiotischen Verhältnis der gleichzeitigen An- und Ablehnung, das in den Filmen häufig indirekt thematisiert wird.

Aus der übermächtigen Tradition des Alten kann sich das Neue nur lösen, indem es das Alte zitiert und gleichzeitig aggressiv umwertet. Diese Umwertungen finden primär in zwei Gestaltungsbereichen statt: den Genrekonventionen und den Erzählverfahren.

Das filmische Geschichtenerzählen im New Hollywood Cinema revidiert die Linearität und Geschlossenheit des klassischen Erzählens. Es ist – etwa in *Five Easy Pieces* (1970) von Bob Rafelson – offen und fragmenthaft-episodisch angelegt. Die Handlungslinien können einen ziellosen, mäandernden Eindruck erwecken, der nicht der üblichen Kausalität von Ursache und Wirkung, sondern dem Primat der Improvisation – des Zufälligen und Eigendynamischen – folgt. Am Ende von *Five Easy Pieces* steigt Robert (Jack Nicholson) an einer Tankstelle ohne Jacke und sonstige persönliche Gegenstände in einen Lastwagen ein, Auto und Freundin hinter sich lassend. Das Ende des Films unterstreicht seine dramaturgische Offenheit und den Versuch, neue Geschichten und Geschlechteridentitäten aus der Berechenbarkeit und Klaustrophobie des klassischen Erzählens herauszulösen.

Ähnliches gilt für die Revision von Genrekonventionen. *Bonnie and Clyde* zitiert die Gangstererzählungen der 1930er Jahre, um an entscheidenden Punkten – etwa der exzessiven Erschießung des Gangsterpaares in der Zeitlupensequenz des Endes – darüber hinaus zu gehen. Noch interessanter, weil reflektierter ist Arthur Penns *Night Moves* (1975), der den Mythos des Privatdetektivs als moralische und kriminalistische Autorität unterläuft. Wie in dem ähnlich revisionistisch angelegten *The Long Goodbye* (1973) und zahlreichen anderen Filmen von Robert Altman zeigt sich damit ein häufiges Muster. Das Alte wird zitiert, aber die historischen Normen der Handlungsverläufe, Figureneigenschaften oder Konfliktlösungen werden im Neuen radikal in Frage gestellt. Mit den Mitteln der Ironie, Dekonstruktion oder nostalgischen Hommage kann auf diese Weise das Verhältnis zwischen Alt und Neu umdefiniert und für kreative Weiterentwicklungen adaptiert werden. Damit lösen sich aber auch die genretypischen Populärmythen des amerikanischen Traums, der historischen Unschuld oder des ›wilden‹ Westens zunehmend auf, die in den 1950er Jahren noch vergleichsweise stabil erscheinen. Einige Genres, etwa der Western oder der *private eye*-Film, scheinen durch den Revisionismus der frühen 1970er Jahre dauerhaft

diskreditiert, aber die Entwicklung von Genres folgt keinem evolutionären Muster von Geburt, Blütezeit und Verfall. In späteren Jahren können sie durchaus wieder eine traditionellere Form annehmen.

Das New Hollywood Cinema vermittelt durch die skizzierten Verfahren einen ungemein zeitaktuellen und wirklichkeitsnahen Charakter, der das Problem der *generation gap* auch im Spielfilm ästhetisch erfahrbar macht. Er ist den neuen Themen und Utopien der Gegenkultur (*Alice's Restaurant*, Arthur Penn, 1969) ebenso geschuldet wie der Improvisations-Ästhetik (*A Woman Under the Influence*, John Cassavetes, 1974), den Genrerevisionen oder dem multiperspektivischen Erzählen (*Nashville*, Robert Altman, 1975). Mit *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) zeigt sich, dass die Regenerationsfähigkeit des populären Erzählens in Hollywood vor allem in einer neuen Darstellung von Jugendkultur begründet ist, die ihre Inspiration durch *Scorpio Rising* nicht verbergen kann. Drogenkonsum, Biker-Subkultur, Suche nach verlorenen Idealen, Rockmusik als Mittel der Emotionalisierung und des Kommentars, aber auch die kurzen (proleptischen) Sequenzen des *flash cutting*, die als Reverenz an die Wahrnehmungsexperimente der Filmavantgarde erscheinen, markieren eine überraschende Verjüngungskur des Spielfilms im Kontakt mit seinen subversiven Rändern, aber wohl auch eine Glättung und Kooptation ihrer radikalen Energien (vgl. James).

Da *Easy Rider* ein höchst rentabler Low Budget-Film ist, setzen die Studios temporär auf kleinere Projekte und neue Talente. Doch in vielerlei Hinsicht ist es mit dieser neuen Durchlässigkeit zwischen Gegenkultur und Mainstream nach wenigen Jahren vorbei, und es zeigt sich als primäre Funktion der innovativen frühen Filme, dass sie dabei helfen, das Jugendpublikum zurück zu gewinnen, auszudifferenzieren und damit letztlich das alte, erschütterte Produktionssystem wieder zu stärken (Elsaesser, »American Auteur« 44). Dass die Ambivalenzen zwischen traditionellen Werten und gegenkulturellen Milieus in den Jugendfilmen ausgetragen und häufig im Sinn der Tradition aufgelöst werden, lässt sich an vielen Beispielen zeigen. In *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969) verschlägt es beispielsweise die beiden männlichen Hauptfiguren in ein Milieu, das Andy Warhols *factory* ähnelt. Obwohl der Film zuvor homosexuelle Praktiken und Erfahrungen thematisiert hat, betont er an diesem Punkt die Heterosexuali-

tät der Hauptfiguren und zeigt das Milieu als (traditionelles) Beispiel einer elitären und dekadenten Subkultur. Ohne Zweifel jedoch bringt das New Hollywood Cinema auch zahlreiche innovative Erzählungen hervor, die das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft neu zu fassen vermögen, indem sie etablierte Interaktionsprogramme kreativ weiterentwickeln.

Gerade die erste Hälfte der 1970er Jahre erweist sich als produktives Experimentierfeld, in dem ein »posttraumatisches Kino« (Keathley) entsteht. Es durchtrennt die von Gilles Deleuze vorgeschlagene Kausalkette des US-amerikanischen Spielfilms, der seine Figuren von der Wahrnehmung zum Affekt und schließlich zur Handlung führt, und lässt sie handlungsunfähig werden. Diese Krise des Aktionsmenschen (und Aktionsbildes im Sinn von Deleuze 275–282), der seinen widerstreitenden Gefühlen ausgesetzt ist und nicht mehr weiß, was zu tun ist, kann auf reale historische Ereignisse wie das Kennedy-Attentat, den Vietnamkrieg oder die politische Korruption des Watergate-Skandals zurückgeführt werden. Filme wie *The Parallax View* (Alan Pakula, 1974), *Three Days of the Condor* (Sydney Pollack, 1975) oder *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) versetzen ihre Figuren in eine desillusionierte oder überkomplexe Gesellschaft, in der sie Gefühlen politischer Paranoia und narzisstischer Leere ausgesetzt sind. Doch Vorläufer dieses modernistischen Topos eines entfremdeten Individuums lassen sich bereits in früheren Phasen wie dem Film Noir finden, sodass neben die zeitaktuellen Bezüge des New Hollywood Cinema auch das Bemühen tritt, ein etabliertes Thema in neuer und intensivierter Form zu erzählen (vgl. Cook, *Lost Illusions*, Dammann).

Ein hervorragendes Beispiel für dieses Bemühen ist *The Conversation* von Francis Ford Coppola aus dem Jahr 1974 mit Gene Hackman in der Hauptrolle. Harry Caul ist ein versierter Abhörspezialist, der seine Arbeit höchst professionell, aber distanziert und eigenbrüderisch ausführt. Wissen ist Macht, und da Caul illegal Wissen beschafft (das einige Jahre zuvor den Tod Unschuldiger zur Folge hatte), bemüht er sich, seine Geheimnisse – die selbstgebauten Überwachungsgeräte oder seine Privatsphäre – möglichst strikt zu kontrollieren. Als er bei einem Auftrag aus dem Gespräch eines Paares den Satz »he'd kill us if he'd got the chance« herausfiltert, imaginiert er ein bevorstehendes

Verbrechen, das er nicht zu verhindern vermag und das seine Kontrollillusion zerstören wird. Am Ende zerlegt Caul seine Wohnung, um (vergeblich) herauszufinden, wem es gelungen ist, *ihn* zu überwachen (Abb. 1.11). Die (voyeuristische) Machthierarchie zwischen Überwacher und Überwachtem hat sich damit zu Cauls Ungunsten gewendet. Dass in einer technisierten Gesellschaft Überwachung allgegenwärtig sein und gesichtslos-übermächtigen Institutionen dienen könnte, diese ›paranoide‹ Fantasie ist Wirklichkeit geworden.

The Conversation verlegt die Krise des Aktionsbildes und damit auch die Krise eines konventionellen Bildes von (aktiver) Männlichkeit ans Ende der Erzählung. Caul hat seine Privatsphäre im Akt der Zerstörung vollständig bloßgelegt, aber die Übermacht lässt sich dadurch nicht lokalisieren oder gar bekämpfen. Doch Coppolas Film geht weiter. Er veranschaulicht zum einen die Subjektivierung der Narration, indem er die Erinnerungen von Caul an den Mord (den er nicht verhindern kann) variiert und als Sequenzen unzuverlässigen Erzählens erscheinen lässt. Sie drücken seine panische, traumatisierende Angst aus, die frühere Schuld, seine Arbeit könnte anderen schaden, wiederholen zu müssen. Zum anderen wird die Überwachungsaktion als Spiel im Spiel-Situation gerahmt, die deutliche Züge einer Inszenierung trägt und



Abb. 1.11: *The Conversation* (Francis Ford Coppola, Kamera: Bill Butler, American Zoetrope/Paramount, 1974)

Harry Caul zu einer Künstlerfigur werden lässt. Mit dem Versuch, eine möglichst gelungene Aufnahme zu erhalten, den verschiedenen Perspektiven auf das Geschehen, dem Fotografieren und der späteren minutiösen Arbeit an der Tonspur sind Arbeitsschritte beschrieben, die den Überwachungsakt mit dem Filmemachen parallel führen und eine fragile Selbstwahrnehmung in beiden Bereichen signalisieren.

Das Spiel im Spiel führt damit zu einer im New Hollywood Cinema nicht untypischen *verschobenen* Reflexion auf das (künstlerische) Filmemachen in seiner Abhängigkeit von übermächtigen Institutionen (Studios). Gerade die intensive Beschäftigung mit dem Verhältnis von Stimme, Ton und Imagination erfasst einen wesentlichen Bestandteil

der Wirklichkeitsillusion des Kinos. Doch die Metareflexion dient vor allem der Problematisierung eines erschütterten Rollenverständnisses. Als Caul seine professionelle Distanz verliert und zögerlich in das Geschehen eingreifen möchte, um das Verbrechen zu verhindern, fehlen ihm die Handlungsoptionen; er weiß nicht, was zu tun ist. Einer der Gründe für diese Unsicherheit wird erst am Schluss enthüllt, denn das Interaktionsprogramm von *The Conversation* ist (auch) die Intrige. Im Unterschied zu *Double Indemnity* ist das Täuschungsmanöver allerdings auch für die Zuschauer nicht offensichtlich. Die Intrige ist nur dem abgehörten Paar, nicht jedoch dem Abhörer Caul bewusst, der seine (falsche) Interpretation absolut setzt: Caul hört in dem entscheidenden Satz die Betonung auf »kill«, später scheint sie auf »us« zu liegen und als Rechtfertigung des Paares zu dienen, seinen Widersacher umzubringen. Die genauen Zusammenhänge werden zudem am Ende auch nicht wirklich aufgelöst, sodass die Hauptfigur mit Ahnungen und Erklärungsfragmenten zurück bleibt, aber keine kausalen Zusammenhänge mehr herstellen und folgerichtig auch nicht mehr aktiv handeln kann. Die Zuschauerinnen, die den Wahrnehmungshorizont der Hauptfigur in dieser Hinsicht nicht überschreiten können, werden ebenso getäuscht wie der Protagonist.

Es entsteht damit eine neue Qualität in der Ästhetik des Misstrauens, da die Intrige für die Zuschauer und die Hauptfigur nicht mehr durchschaubar ist. Sie gehören vielmehr zu den Getäuschten, ohne dass ihnen die Täuschungsstrategien offenbart würden. Eine erklärende und Ordnung stiftende Rahmung, wie sie in *Double Indemnity* mit dem detektivischen Spürsinn des Vorgesetzten Barton Keyes gegeben ist, fehlt in *The Conversation*. Aus dieser fehlenden Rahmung resultiert die Gefangenschaft (Keathly) der Hauptfigur in einem diffusen Affektbild der Deindividualisierung und Nacktheit vor dem allgegenwärtigen Auge des übermächtigen Systems (die letzten Einstellungen evozieren mit unmotivierten Schwenks den Modus einer Überwachungskamera). Stärker als im Film Noir symbolisiert dieses Ende die Vision einer Fremdbestimmtheit des handlungsunfähigen Individuums in der verwalteten Welt. Doch Coppola erzählt diese pessimistische Dystopie in einer durch das *art cinema* beeinflussten Weise, die man als implizites Gegenmodell verstehen könnte, als Rebellion der Kunst gegen das Sys-

tem. Auf jeden Fall ist dieser Nullpunkt des Individualismus im Spielfilm nur von kurzer Dauer, denn in den späten 1970er Jahren kommt es zu einer Revitalisierung klassischer Erzähltraditionen.

Wiederauferstehung der Blockbuster

Für das New Hollywood Cinema wird – wie erwähnt – häufig die Zeitspanne von 1967 bis 1975 angesetzt, als ihm mit *Jaws* (Steven Spielberg, 1975) der Garaus gemacht wird. Bei genauerem Hinsehen erweisen sich solche Periodisierungen aber häufig als starke Vereinfachung: Das Autorenkino ist nach 1975 nicht zu Ende, und der auf mediale Überwältigung und Profitmaximierung ausgerichtete, spektakuläre Blockbuster setzt nicht erst mit *Jaws* ein. Der erfolgreichste Film von 1970 ist *Love Story* (Arthur Hiller), einerseits ein traditionelles Liebesmelodrama, andererseits aber auch – wie der gegenkulturelle Autorenfilm – eine Auseinandersetzung mit dem Generationenkonflikt (wenngleich im privilegierten Milieu von New England). Es sollte daher kein radikaler Gegensatz zwischen kommerziellen Produktionen und Autorenfilmen impliziert werden, sondern eher ein spannungsreiches, aber letztlich interdependentes Nebeneinander, das unterschiedliche Segmente des Publikums zu gewinnen sucht. Allerdings verschieben sich für diese kulturelle Konkurrenz in den späten 1970er Jahren die Koordinaten. Mit *Star Wars* und *Close Encounters of the Third Kind* kann das Jahr 1977 als Zäsur gelten, bei der Regisseure wie George Lucas und Steven Spielberg mit fantastischen und visuell (oder auditiv) möglichst eindrucksvollen Produktionen bislang unerreichte kommerzielle Erfolge erzielen (vgl. Cook, *Lost Illusions*).

In gewisser Weise kann ein Film wie *Star Wars* als Rückkehr zum klassischen Hollywood-Märchen der 1920er Jahre gesehen werden. Wie in *The Thief of Bagdad* muss sich ein jugendlicher Held im Kampf bewähren, um die geliebte Prinzessin zu gewinnen. Magische Helfer (oder Maschinen) unterstützen ihn, und die spektakulärsten Special Effects-Szenen sind jene des siegreichen Kampfes. Auch die Krise des Aktionsbildes scheint überwunden, der Tatmensch ist wiedergeboren und folgt dem traditionellen Credo, dass sich seine Persönlichkeit im Handeln enthüllt. Doch wie Thomas Schatz argumentiert, geht der *calculated blockbuster*, der sich in den 1980er Jahren entwickeln wird, dar-

über hinaus. Das Studiosystem hat sich erholt und trotz nomineller Trennung zwischen Produktion und Aufführung wieder eine vertikale Integration durchgesetzt. Die mittlerweile dominierenden *integrierten* Medienkonzerne (wie Time-Warner, Sony-Columbia oder Viacom-Paramount) mit ihren Kino-, Musik-, Fernseh-, Verlags- und *home video*-Sparten suchen nach Inhalten, die sich in all diesen Bereichen vermarkten lassen. Bekanntlich ist das Merchandising mit den Roboterfiguren von *Star Wars* mindestens ebenso lukrativ wie das Einspielergebnis im Kino (vgl. Schatz, »New Hollywood«, Maltby 205–212).

Wichtiger als diese optimierte Vermarktung ist jedoch die damit veränderte Funktionsbestimmung der Filmerzählung, in der eine postklassische Konstellation erkennbar wird. Sie dient nicht mehr primär einer um narrative Geschlossenheit und Plausibilität bemühten Geschichte mit mehrdimensionalen Figuren, sondern verschmilzt mit den Zielen der multimedialen Verwertung. Schatz argumentiert, dass spektakuläre Handlungen, Spezialeffekte und das Fantastische einflussreicher werden als die Figuren. Eine mitunter disparat wirkende Offenheit oder gar Inkohärenz der Erzählungen erlaubt horizontale Bezüge zu anderen Medien, und es kommt zu einer intertextuellen Überschneidung mit Werbestrategien für Produkte, die zum Franchise-System des jeweiligen Films gehören (Schatz, »New Hollywood«). Mit dieser Charakterisierung des Zusammenhangs von Ökonomie und Ästhetik holt den Hollywood-Spielfilm offensichtlich ein, was die Frankfurter Schule bereits in den 1940er Jahren konstatiert hatte:

Effekt, Trick, die isolierte und wiederholbare Einzelleistung sind von je der Ausstellung von Gütern zu Reklamezwecken verschworen gewesen, und heute ist jede Großaufnahme der Filmschauspielerin zur Reklame für ihren Namen geworden, jeder Schlager zum plug seiner Melodie. Technisch so gut wie ökonomisch verschmelzen Reklame und Kulturindustrie. (Horkheimer und Adorno 172–173)

Doch obwohl diese Verschmelzung von Werbung und Filmfiktion für die Wiederauferstehung der Blockbuster tatsächlich kennzeichnend ist, müssen die Funktionsbestimmungen des Films in der Kulturindustrie differenzierter betrachtet werden. Zum einen kann der *calculated block-*

buster nicht automatisch mit Popularität gleichgesetzt werden – viele Projekte spielen ihre hohen Produktionskosten erst über den Video- bzw. DVD-Absatz ein. Zum anderen besteht nach wie vor eine Unterteilung in Produktionsgruppen, die neben den besonders kostspieligen Projekten auch einen mittleren Bereich und einen kostengünstigeren Independentsektor aufweist (vgl. Bordwell, *Way* 1–18, Tzioumakis). Für diese Segmente gelten andere künstlerische Ansprüche und eine Fortführung jener kulturellen Selbstverständigung, die auch das klassische Studiosystem kennzeichnete.

Ein gutes Beispiel für diese Differenzierung ist *Annie Hall* von Woody Allen, der zusammen mit *Star Wars* ebenfalls im Jahr 1977 in die Kinos kommt. Allen ist – wie Robert Altman oder Stanley Kubrick – ein Beleg für die Existenz eines Autorenfilms, der kreative Energien aus der Abgrenzung von Hollywood zieht. In *Annie Hall* lässt sich das wörtlich verstehen, Alvy Singer (Woody Allen) ist ein passionierter New Yorker und hasst Los Angeles, wo Fernsehkomödien mit *laugh tracks* unterlegt werden. Im Gegensatz dazu folgt Allens (partiell romantische) Komödie dem Interaktionsprogramm des Spiels im Spiel, das durch seine verschachtelte und höchst reflektierte Form das Komische beiläufig aus einer komplexen Metafiktionalität entwickelt. Singer spricht die Kamera (wie beim *stand-up act*) direkt an, durchbricht die Geschlossenheit der fiktionalen Diegese, indem er den zuvor erwähnten Marshall McLuhan vor die Kamera rückt, greift in Rückblenden kommentierend ein und nimmt intertextuellen Bezug auf andere Erzählformen wie das Theater, Cartoons oder den europäischen Autorenfilm. Die Liebesgeschichte zwischen dem jüdischen Singer und Annie Hall (Diane Keaton) aus dem Mittleren Westen wird auf diese Weise in eine amüsant-spielerische, aber auch tiefsinnige Reflexion des Verhältnisses von Fiktion und Wirklichkeit eingebunden.

Ein Grund für diese Reflexion ist der Versuch, die Tradition einer möglichst geschlossenen und homogenen Filmerzählung zu durchbrechen, um mit dem anti-illusionistischen Erzählen auch ein anderes Wirklichkeitsverständnis zu schaffen. Es umfasst zwei kontroverse Darstellungsanliegen: die Repräsentation von ethnischer oder religiöser Alterität sowie die durch den Feminismus der 1970er Jahre veränderten Geschlechterverhältnisse (Abb. 1.12). Wie für Al Jolson wird auch

für Alvy Singer sein Jüdischsein durch die Frage aufgeworfen, wie er sich als Entertainer einem Publikum präsentieren soll. Aber im Unterschied zu einflussreichen Nachkriegsproduktionen wie *Gentlemen's Agreement* (Elia Kazan, 1947), in denen das Jüdischsein im Verhältnis zur WASP-Mehrheit als *nicht anders* erzählt wird, hebt *Annie Hall* die Differenz zwischen Singer und seiner von ihm als antisemitisch wahrgenommenen Umwelt besonders hervor. Diese prominente *Betonung* der ethnisch-religiösen Differenz kennzeichnet auch zahlreiche andere Produktionen – das italienische Mafiamilieu in *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972) oder das russische Arbeitermilieu in *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978) –, aber bei Allen wird die damit verbundene Ambivalenz am deutlichsten: Zum einen entspricht das Ethnische einer authentischen Selbstwahrnehmung, zum anderen ist es aber auch konstruiert, das Resultat einer Selbststilisierung, die reflektiert werden muss, wenn es um die Suche nach Gemeinsamkeiten des Amerikanischen geht (die Problematisierung dieser Dialektik von Differenz und Ähnlichkeit führt Allen 1983 mit *Zelig* fort).

Das zweite Darstellungsanliegen in *Annie Hall* ist ebenfalls ein zentrales Thema der 1970er Jahre: die Revision der Geschlechterverhältnisse. Im feministischen Dokumentarfilm von Michelle Citron, Marjorie Keller, Yvonne Rainer oder Joyce Chopra dominiert – wie bei Alvy Singer – ein autobiografisches Interesse an der Entwicklungsgeschichte der eigenen Person, an familiären Prägungen und dem Versuch, tradierte Geschlechterbilder weiter zu entwickeln. Der öffentlichkeitswirksamste Spielfilm zur Geschlechterproblematik ist *Kramer vs. Kramer* (Robert Benton, 1979), der allerdings weniger die weibliche Entwicklungsgeschichte als die neue Anpassungsfähigkeit des Ehemanns – einem ›Opfer‹ weiblicher Selbstverwirklichungswünsche – zeigt. Wie in diesem Scheidungs-drama scheitert in *Annie Hall* die Paarbeziehung am Ende, die romantische Komödie beginnt und endet melancholisch. Doch Allens Film veranschaulicht, dass die Suche nach individuellem Glück mittlerweile unter erschwerten Bedingungen



Abb. 1.12: *Annie Hall* (Woody Allen, Kamera: Gordon Willis, United Artists, 1977)

stattfindet, denn sie scheint nur noch mit therapeutischer Hilfe möglich zu sein. Diese psychoanalytische Therapiebedürftigkeit von Alvy Singer (und Annie Hall) gehört zwar zum komischen Stereotyp des schizophrenen New Yorkers, aber sie ist nicht nur thematisch relevant. Mit der direkten Ansprache durch die Hauptfigur und ihren beständigen, kontrollierenden oder umlenkenden Eingriffen in die Narration manifestiert der Film formal eine exzessive Selbstbezüglichkeit, die als Ausdruck seines Narzissmus verstanden werden kann.

In den frühen 1980er Jahren setzt sich mit *The Empire Strikes Back* (Irvin Kershner, 1980) oder *Raiders of the Lost Ark* (Steven Spielberg, 1981) die Tendenz zum *calculated blockbuster* – zunehmend in serieller Form – fort. Wie die ideologiekritische Filmgeschichtsschreibung argumentiert, geht damit eine konservative Wende einher, die zum skeptischen Kino der *counterculture* in diametraler Opposition steht. Gegen die krisenhafte kulturelle Selbstwahrnehmung entstehen Machtfantasien viriler Männlichkeit, die der Ideologie des männlichen Kämpfers, Eroberers oder Unternehmers huldigen. Nach wie vor können ›antiamerikanische‹ Filme wie *Missing* (Constantin Costa-Gavras, 1982) entstehen, doch die Tendenz zum Märchenhaft-Fantastischen der Erzählungen zusammen mit einer wiederbelebten neoliberalen Erfolgsmythologie ist deutlich spürbar (vgl. Ryan und Kellner, Prince).

Beim Blick auf den gesamten Bereich des US-amerikanischen Films entsteht allerdings ein etwas anderes Bild. Auch wenn neue Themen wie sexuelle Toleranz, die etwa im Dokumentarfilm aufkommen, weniger publikumswirksam sind, werden sie längerfristig auf den Spielfilm einwirken. Zudem gibt es auch eine medienimmanente Erklärung für die Hinwendung zur spektakulären Unterhaltung. In den frühen 1980er Jahren entsteht mit Computerspielen eine neue Unterhaltungsindustrie, die das Kino als konkurrierendes Freizeitangebot bedroht und die es – wie in früheren Zeiten des Medienwandels – in sein fiktionales Universum einzubinden versucht. Gerade der Science Fiction-Film wird zu einem Experimentierfeld, in dem nicht nur ein posthumanes Subjekt imaginiert wird, ein *cybernetic organism* wie in *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) oder *Alien* (Ridley Scott, 1979). Hier wird im Spezialeffekt auch das alte analoge Kino mit dem digitalen zu einer neuen, hybriden Form zusammengeführt. In *Tron* (Steven Lisberger, 1982) oder *War*

Games (John Badham, 1983) wird das Computerspiel in seiner neuen Ästhetik und interaktiven Benutzerlogik zwar noch weitgehend in die traditionellen Interaktionsprogramme des kriegerischen Konflikts integriert, aber sowohl thematisch als auch erzähltechnisch – und hinsichtlich eines Produktionsapparats, der von der Digitalisierung zukünftig in allen Bereichen erfasst wird – hat das digitale Kino seinen Anfang genommen (vgl. Rodowick, Cook, *Cinema Book* 344–366).

1.5 Pluralisierung und postklassisches Kino: 1985–1999

Die Anfänge des hybriden analog-digitalen Kinos sowie die Emergenz des Computers als Unterhaltungs- und Erzählmedium markieren ein Schwellenphänomen, das in den 1990er Jahren voll zur Geltung kommt. Als komplexe Systeme schaffen Computer neue Metaphern der Selbstreflexion und der Reflexion auf gesellschaftliche Verhältnisse. So tobt in *Tron* ein Kampf zwischen hierarchischen und nichthierarchischen, unterdrückenden und befreienden Formen der Kommunikation. Wie in späteren Filmen, etwa in *The Matrix* (Lilly und Lana Wachowski, 1999), bringen digitale Technologien utopische Hoffnungen oder dystopische Befürchtungen zum Ausdruck. Sie werden zu Allegorien der gesellschaftlichen Verhältnisse und problematisieren ein scheinbar allgegenwärtiges Bedürfnis nach Kontrolle. Dabei besteht eine interessante Dialektik zwischen der Filmthematik und den Produktionsbedingungen von *Tron*. Denn auch für seine futuristische, auf Makellosigkeit und perfekte Illusion zielende Ästhetik gilt die Frage: Welchen Grad der Kontrolle erlangt der Computer über das Kunstwerk? Welche künstlerischen Freiheiten lässt die Maschine den Filmemachern?

Neben der Ökonomie des *calculated blockbuster* trägt damit auch der technologische Wandel – die Konvergenz von digitalen und analogen Verfahren – zu der Diskussion bei, ob das klassische Hollywood-Kino in den 1970er und 1980er Jahren durch ein postklassisches Erzählsystem ergänzt oder gar abgelöst wird. David Bordwell, einer der Autoren von *Classical Hollywood Cinema*, plädiert für die nach wie vor gültige Dominanz des Klassischen, er bezeichnet es als »default framework for international cinematic expression« (Bordwell, *Way* 12). Angesichts

der überwältigenden Popularität eines klassisch erzählten, sentimentalen Melodramas wie *Titanic* (James Cameron, 1997) und vieler ähnlich gelagerter Projekte leuchtet dieses Plädoyer ein: Tradierte Muster der narrativen Kohärenz, Kausalität und logischen Motiviertheit filmstilischer Elemente, die im Dienst der figurenzentrierten Geschichte stehen, bilden nach wie vor eine dominante Norm des Spielfilms (vgl. auch Thompson, *Storytelling*).

Gleichwohl bilden sich in den 1990er Jahren Erzählungen heraus, die dieser Norm nicht mehr folgen und ihre Experimentierfreudigkeit mit dem Erzählakt auch aus der nichtlinearen Logik des Computer-Hypertextes oder den Verlockungen der Virtual Reality beziehen können. Diese neuen Formen des unzuverlässigen Erzählens oder der *mind films* wie *Memento* (Christopher Nolan, 2000) erzeugen komplexe Modellierungen von Bewusstseinsprozessen und subjektiver Zeiterfahrung. Neue Computertechnologien können dabei die zunehmende Verschmelzung von Fantasietätigkeit und technisch gestützter Bilderproduktion hervorheben wie in *Brainstorm* (Douglas Trumbull, 1983) oder *Strange Days* (Kathryn Bigelow, 1995). Sie schaffen die Vorstellung, dass von den ästhetisch faszinierenden, computergenerierten Bildern ein besonderes Risiko für das Individuum ausgeht. Hinter diesen Geschichten lässt sich allerdings unschwer eine Abwehrstrategie des Kinos erkennen, denn eine besondere Sucht- und Nachahmungsgefahr sowie die Bedrohung, zwischen Fiktion und Realität nicht mehr unterscheiden zu können, hat man historisch dem Kino selbst vorgeworfen. Jetzt dient dieser Vorbehalt dazu, die Computerbilder durch das stabile analoge Medium in einem tradierten Erzählrahmen ›einverleiben‹ zu wollen.

Die Rede von einem postklassischen Kino kann daher am ehesten für eine neue »Poetik« der Doppelbödigkeit« (Elsaesser, *Hollywood* 8) überzeugen, die aus verschiedenen Gründen – u.a. aufgrund des Erzähl- und Erfahrungsmediums Computer – Muster der Linearität und Kausalität auflöst. Es ist jedoch weniger eine neue historische Norm, die das klassische Erzählen ablöst, als eine Alternative des fiktionalen filmischen Erzählens, über deren langfristiges Gewicht noch keine Aussagen möglich sind. Das US-amerikanische Mainstream-Kino hat historisch eine große Flexibilität in der partiellen Adaption innovativer

Verfahren und Stile gezeigt, ohne seine Grundprinzipien aufzugeben (vgl. Thompson, »Limits«). Neben der Hinwendung zu Erinnerungs- und Bewusstseinsprozessen findet darüber hinaus seit den 1980er Jahren eine thematische Pluralisierung statt, die den Horizont des Darstellbaren erweitert und für den Liebesdiskurs neue Identitätsmodelle popularisiert. Dies betrifft zum einen die Repräsentation sexueller Orientierungen, deren Spektrum größer wird und heterosexuelle Normen hinterfragt. Zum anderen entsteht ein eigenständiges afroamerikanisches Autorenkino, das sich institutionell etablieren und der langen Tradition negativer Stereotype die Ausdifferenzierung einer ›schwarzen‹ Filmästhetik entgegensetzen kann.

Die neue Darstellung von Sexualität und Ethnizität

Die Darstellung einer alternativen Sexualität wird zunächst vom Dokumentarfilm erschlossen. Hier entstehen in den 1980er Jahren zwei einflussreiche, von der teilnehmenden Beobachtung und der radikalen Intervention abweichende Praktiken. In den Filmen von Errol Morris (*The Thin Blue Line*, 1987) findet eine Reästhetisierung sozialer Wirklichkeit statt: Szenen werden nachgestellt, Interviews stimmungssteigernd ausgeleuchtet und musikalisch unterlegt; es erfolgen intertextuelle Verweise auf andere Genres und Medien. Morris verschiebt damit den dokumentarischen Modus von der Dominanz des authentischen Bildes zurück zu einem kreativen Umgang mit Wirklichkeit, wie er schon für die 1930er Jahre kennzeichnend war, jetzt allerdings unter den Bedingungen einer vielfältig mediatisierten Gesellschaft vorgenommen werden muss. Die zweite Neuerung liegt im performativen Dokumentarfilm von Michael Moore (*Roger and Me*, 1989) oder Ross McElwee (*Sherman's March*, 1986). Er zeigt den Dokumentaristen als inszenierte Persona vor der Kamera und macht ihn oder sie zur Hauptfigur im Kontakt mit anderen sozialen Akteuren. McElwee legt sein Projekt autobiografisch an, er spielt sich selbst. Moore hingegen wird zum politischen Aktivist für die Anliegen und Rechte sozial Benachteiligter. Beide umrahmen ihre Interaktion vor der Kamera mit dominanten, subjektiv-ironischen Kommentaren (vgl. Nichols, Beatrice, Grünefeld).

Für die Emanzipation sexueller Identitätskonzepte sind allerdings vergleichsweise traditionelle Projekte einflussreicher, etwa *The Times of Harvey Milk* (Robert Epstein, 1984) und *Before Stonewall: The Making of a Gay and Lesbian Community* (1984) von Greta Schiller und Robert Rosenberg (aber auch der erschütternde *Silverlake Life: The View From Here* von Tom Joslin und Peter Friedman, 1993). Es überwiegt die Funktion des *consciousness raising*: In Interviews und Kommentaren wird die Befreiungsgeschichte des diskriminierten Milieus der Schwulen und Lesben erzählt, das seit den 1960er Jahren an Sichtbarkeit und Akzeptanz gewonnen hat. Im Unterschied zum provokativen Gestus des Underground Film ist *Before Stonewall* um seriöse Analyse und Argumentation bemüht. Die rechtliche und kulturelle Diskriminierung soll historisch belegt und durch die Biografien der Interviewten in ihren negativen Auswirkungen plausibilisiert werden. Die Vorstellung der Community hat dabei eine Doppelfunktion. Zum einen trägt der Film dazu bei, das Bild einer schwulen und lesbischen Gemeinschaft mit ihren vielfältigen Berufen und Lebensgeschichten überhaupt erst entstehen zu lassen; er ist performativ, indem er das, wovon er erzählt, auch gleichzeitig symbolisch erschafft. Zum anderen richtet er sich an die andere Community, jene heterosexuelle Mehrheit, die zur Diskriminierung beigetragen hat, jetzt aber für die Anerkennung der alternativen Lebensformen gewonnen werden soll. Für beide Darstellungsanliegen ist *Before Stonewall* ein gelungenes Beispiel, doch der Film offenbart auch ein grundsätzliches Dilemma. Um als Gemeinschaft oder (Sub-)Kultur mit eigenem Habitus zu wirken, muss die *gay and lesbian community* ihre Differenz von der Mehrheit zunächst betonen, sie dann aber wieder zurücknehmen, wenn sie im Kontakt mit ihr als ›normal‹ erscheinen möchte.

Im Dokumentarfilm wird damit deutlich, dass die neue Repräsentation sexueller Alterität unweigerlich zu einer Auseinandersetzung um das Konzept der ›Normalität‹ führt und dass dieses Konzept durch den Einschluss neuer Identitäten und Rollenmodelle umdefiniert werden kann. Im Stil der teilnehmenden Beobachtung setzt Jenny Livingston mit *Paris Is Burning* (1990) diesen Prozess fort. Im Milieu der *drag queens* von New York entdeckt sie eine Fantasiewelt der Selbstinszenierung, die das Spiel mit Genderidentitäten perfektioniert hat. Sie

zeigt die faszinierende Körperlichkeit des *voguing*-Rituals, aber auch die Kehrseite dieses Milieus mit dem Alltag der Prostitution und Aids-Erkrankungen. Gender wird als eine Kombination unterschiedlicher Zeichensysteme anschaulich: Körpersprache, Kleidung, Interaktionsformen lassen den Eindruck von Weiblichkeit entstehen, der für die Protagonisten möglichst real ist, wenn er als Täuschung nicht erkannt wird. *Paris Is Burning* erzählt damit von Genderinszenierungen als Geschichte einer Makerade, die in der Tradition des *passing* steht.

Eine weitere Facette dieser Auseinandersetzungen um die Vorstellung von sexueller Normalität steuert *The Celluloid Closet* (Rob Epstein, Jeffrey Friedman, 1996) bei. Hier geht es weniger um Augenzeugen, Betroffene oder reale Akteure als um eine Metareflexion. Die direkte oder indirekte Darstellung schwuler oder lesbischer Figuren wird im Spielfilm untersucht und als Geschichte negativer Stereotype erzählt. Auch hier nimmt der Film einen performativen Charakter an: Im Prozess der Kritik wird eine stetige Weiterentwicklung und Emanzipation der Figurenbilder erkennbar, die in der Gegenwart an ihrem zwar nicht wirklich zufriedenstellenden, aber bislang fortschrittlichsten Punkt angekommen ist. Damit registriert der Dokumentarfilm einen Repräsentationswandel im Spielfilm, den er selbst mit angeregt hat. Die um größere Sympathie bemühte Darstellung schwuler Lebenswelten in *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) oder *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005) trägt zwar auch zu ihrer Idealisierung als Refugium einer aufgeklärterzärtlichen Männlichkeit bei (Abb. 1.13).

Aber dass die Definition von sexueller Normalität im Spielfilm weiter gefasst wird als in früheren Jahrzehnten, ist unbestreitbar. Mit dem Biopic *Milk* (Gus Van Sant, 2008) wird ein offen schwuler Politiker in eine lange Reihe von öffentlichen Personen gestellt, die für die Reform und Weiterentwicklung der Demokratie gestorben sind – ein zwar primär pathetisches, aber deutliches Zeichen für größere kulturelle Akzeptanz.



Abb. 1.13: *Brokeback Mountain* (Ang Lee, Kamera: Rodrigo Prieto, Focus/Paramount, 2005)

Allerdings lässt sich beobachten, dass die Spielfilmerzählungen an Ambivalenz gewinnen, wenn sie eine alternative Sexualität nicht nur behaupten, sondern in ihrer Körperlichkeit auch unmittelbar zu zeigen bemüht sind. Für die Horrorästhetik von *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991), in dem ein Serienmörder seine weiblichen Opfer enthäutet, ist der Körper ein doppeldeutiges Objekt: einerseits etwas, das trainiert und kontrolliert werden muss, andererseits ein Fantasiegegenstand, der Perversionen und Pathologien entstehen lässt. Im Horrorgenre ist Genderkonfusion demnach traditionell eine Quelle der Angst und des Ekels. Doch im Sinn der komplexeren Auseinandersetzung mit *transgender*-Milieus von *Paris Is Burning* findet auch der Spielfilm zu weniger stereotypen Darstellungen. In *Boys Don't Cry* (1999) von Kimberly Peirce wird beispielsweise das Unbehagen über die eigene Geschlechterzugehörigkeit im Interaktionsprogramm der Täuschung erzählt. Biologisch als Mädchen geboren, gibt sich Brandon Teena (Hillary Swank) als Junge aus. Als diese den Zuschauern, aber nicht den Figuren in der Diegese bekannte Intrige entlarvt wird, vergewaltigen und töten zwei junge Männer – Mitglieder der ehemaligen Clique – ihn/sie.

Die Entlarvung des ›wahren‹ Geschlechts von Teena vor den Augen seiner Freundin sowie die anschließende grausame Vergewaltigung zeigen den Körper als semiotisches Kampfgebiet, um dessen Deutungshoheit ein aggressiver Wettbewerb besteht. Gender erscheint als kulturelles Konstrukt, das Fantasien und Begehren weckt, aber auch Identitätsgrenzen stabilisiert. Sobald diese Grenzen durch Akte der spielerischen Transgression überschritten werden, kommt es in diesem Fall zu Gewalthandlungen, die den Körper von Teena in die Eindeutigkeit des binären Mann-Frau-Denkens zurückführen sollen. Wie in *Paris Is Burning* besteht dabei eine besondere Faszination an der Perfektion der Täuschung. Deutlicher als in dem Dokumentarfilm werden die Zuschauerinnen jedoch in eine Ökonomie der Gefühle eingebunden, die ihnen eine empathische Teilhabe erlaubt. Sobald die Täuschung durch Teena überzeugend eingerichtet ist, wird sie nicht nur als Spiel, sondern als Mimikry erkennbar, die das Überleben sicherstellen muss. Das aus der Not geborene *passing* scheitert jedoch. Die tödliche Bedrohung der Hauptfigur wird in der Exposition bereits angekündigt, aber ihre viszerale Realisierung ist ein Schock.

Das Motiv der Gendertransgression wird mit *Boys Don't Cry* aus einer primär komischen Darstellungstradition in das Melodrama verlagert. Als Geschichte eines Opfers von Diskriminierung und Gewalt steht am Ende des Films ein impliziter Appell für mehr Toleranz. Damit wird deutlich, dass die Ausweitung sexueller Normen über das aktivierte Mitgefühl an der Situation und Selbstwahrnehmung sozial benachteiligter Gruppen erreicht werden soll. Dieses kulturhistorisch etablierte Verfahren ist häufig auch für afroamerikanische Anliegen zum Einsatz gekommen, aber in den 1980er Jahren stellt sich die Ausgangslage anders dar. Mit dem New Hollywood Cinema und der *black power*-Bewegung ist in den frühen 1970er Jahren ein afroamerikanisches Kino mit Regisseuren wie Gordon Parks und Melvin van Peebles entstanden, das in den 1980er Jahren von jungen Filmemachern wie Spike Lee fortgeführt wird. Die frühen Beispiele der *blaxploitation* werden thematisch und stilistisch erweitert, neben dem Genrekino (*The Negotiator*, F. Gary Gray, 1998) auch im Sinn des Autorenkinos. In der Filmgeschichte hat es immer wieder Projekte weißer Regisseure mit einer weniger stereotypen Darstellung afroamerikanischer Figuren gegeben, beispielsweise durch Canada Lee, Ivan Dixon oder Sidney Poitier in Filmen wie *Body and Soul* (Robert Rossen, 1947), *The Defiant Ones* (Stanley Kramer, 1958), *Nothing But a Man* (Michael Roemer, 1964) oder *Guess Who's Coming to Dinner* (Stanley Kramer, 1967). Doch mit den 1980er Jahren werden die afroamerikanischen Rollenmodelle variabler und die schwarzen Milieus realistischer dargestellt. Es entwickelt sich eine schwarze Filmästhetik, und einer neuen Generation von Schauspielern – darunter Eddie Murphy, Whoopi Goldberg, Denzel Washington, Laurence Fishburne, Forest Whitaker, Wesley Snipes, Samuel L. Jackson, Will Smith oder Halle Berry – gelingt es schließlich, neben traditionellen Rollen auch genretypische Heldenrollen zu übernehmen, die früher nur mit weißen Schauspielern besetzt worden wären (etwa in *Enemy of the State*, Toni Scott, 1998 – die Fortsetzung von *The Conversation*).

Das beste und vielleicht kontroverseste Beispiel für den afroamerikanischen Autorenfilm dieser Zeit ist *Do the Right Thing* von Spike Lee aus dem Jahr 1989. Lee widmet sich in der Folgezeit mit groß angelegten Produktionen wie *Jungle Fever* (1991), *Malcolm X* (1992) oder *Inside Man* (2006) dem politischen Kampf der Afroamerikaner, aber auch

klassischen Genreerzählungen. In *Do the Right Thing* überwiegt hingegen das Interaktionsprogramm des Konflikts entlang ethnischer Identitätsgrenzen. Ein imaginäres *neighborhood* in Brooklyn macht New York zum Mikrokosmos Amerikas, in dem an diesem besonders heißen Tag die Mentalitäten und aufgestauten Hassgefühle zum Ausbruch kommen. In dem episodisch erzählten Film verbindet Mookie (Spike Lee) als Grenzgänger das afroamerikanische mit dem italoamerikanischen Milieu, er liefert Gerichte für eine Pizzeria aus. Es kommt zum gewaltvollen Protest, als die überwiegend afroamerikanischen Gäste der Pizzeria fordern, neben Italoamerikanern wie Frank Sinatra oder John Travolta sollten auch Afroamerikaner auf der »Wall of Fame« des Restaurants zu sehen sein. Die herbeigeeilten Polizisten töten einen jungen Afroamerikaner bei der Festnahme, und die Pizzeria wird als Racheakt niedergebrannt. Das Ende bleibt offen: Der Konflikt zwischen Schwarz und Weiß ist eskaliert und in Gewaltakte gemündet, aber einen neuen Rahmen hat er nicht geschaffen. Mookie und der väterliche Salvatore Sal Fragione (Danny Aiello) gehen im unaufgelösten Antagonismus auseinander.

Dieser fragende Gestus ist kennzeichnend für das Programm des Films, der als politische Intervention gelten kann. Die Dominanz einer diffusen afroamerikanischen Wut ist spürbar, aber der episodische Charakter zeichnet ein differenzierteres Bild, sowohl innerhalb der afroamerikanischen Gemeinschaft (mit unterschiedlichen Generationen und divergierenden Ansichten der Jugendlichen) als auch hinsichtlich ihres Kontakts mit asiatischen, italienischen oder Latino-Milieus. Was es genau bedeutet, das Richtige zu tun, ist angesichts unterschiedlicher Lebensstile und Interessen nicht eindeutig zu beantworten. Die Rhetorik des Films mit seiner farbintensiven *Mise en Scène* und der leitmotivischen Rapmusik (»Fight the Power« von *Public Enemy*) ist aggressiv, aber der Wunsch nach Anerkennung ist zunächst ein symbolischer: dass berühmte Afroamerikaner auch für das weiße Establishment Gültigkeit bekommen und an einer gesamtgesellschaftlichen »Wall of Fame« sichtbar gemacht werden.

Diese Forderung kann (neben der offensichtlichen Kritik an der Rassendiskriminierung durch die Polizei) als Bestandteil einer neuen Identitätspolitik bezeichnet werden, die zunächst um eine verän-

derte Selbstrepräsentation bemüht ist. Darin zeigt sich ein signifikanter Unterschied zu der sehr ähnlich angelegten Verfilmung des Elmer Rice-Stücks *Street Scene* (King Vidor, 1931). Auch dort ist ein Stadtviertel in New York ein repräsentativer Mikrokosmos, in dem an einem besonders heißen – also dramaturgisch aufschlussreichen – Tag die Gewalt eskaliert. Doch während für Rice der Klassendiskurs entscheidend ist, die Differenzierung der Gesellschaft in Arme und Reiche, die es zu überwinden gilt, überwiegt bei Lee ein Kampf der Lebensstile und (Sub-)Kulturen. Trotz des ökonomischen Wettbewerbs (die italienische Pizzeria, der koreanische Supermarkt, aber die fehlenden afroamerikanischen Geschäfte) ist der Klassendiskurs weniger prominent als die Suche nach einem neuen multikulturellen und -ethnischen Selbstbild der US-amerikanischen Nation. Damit verdeutlicht *Do the Right Thing* seinen wichtigsten Beitrag für die weitere Entwicklung des afroamerikanischen Films: Die Revision vorherrschender Stereotype nimmt ihren Ausgangspunkt im idealtypischen Milieu einer afroamerikanischen Mittelklasse (zum *black cinema* vgl. Nowell-Smith 497–509, Friedman; zum Diskurs um *whiteness* vgl. Tischleder).

Die Entdeckung des Bewusstseins

Die neue Doppelbödigkeit des postklassischen Kinos kann als Beleg für die Innovationsfähigkeit des Spielfilms gesehen werden. Subjektivität und Bewusstseinsprozesse gehören seit den *vision scenes* des Stummfilms oder berühmten Beispielen wie den von Salvador Dalí gezeichneten Sequenzen in *Spellbound* (Alfred Hitchcock, 1945) zu seinem erzählerischen Inventar. Doch in den 1990er Jahren differenzieren sich diese gestalterischen Mittel spürbar aus. Die neuen Formen, subjektive Gedankenvorgänge wie Traum, Erinnerung, Zukunftsvision, Halluzination oder Rausch zu evozieren, sind auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelt. An Komplexität gewinnen das Verhältnis von Kommentarstimme und Bildinhalt, das Spiel mit zeitlicher Chronologie sowie das unmittelbare Hineinsteigen in Subjektivität oder Persönlichkeitsstrukturen (eine filmische Adaption der Immersionserfahrung). Beispiele dieses Innovationspotentials sind *The Usual Suspects* (Bryan Singer, 1995), *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), *Lost Highway* (David Lynch, 1997), *Fight Club* (David Fincher, 1999) oder *Being John Malco-*

vich (Spike Jonze, 1999). Sie können in der Tradition des unzuverlässigen Erzählens stehen oder wie bei David Lynch auf alternative Wirklichkeitsmodelle im Sinn der *art-cinema narration* (Bordwell, *Narration* 205–233) abzielen. Allerdings ergibt sich für diese Periode kein einheitliches Bild eines postklassischen Erzählens, sondern vielmehr ein Spektrum an neuen Erzähloptionen, die äußerst vielfältig sind und in ihrer Funktion das klassische Erzählen unterlaufen, aber auch bekräftigen können (vgl. Elsaesser, *Hollywood*, Thompson und Bordwell 661–693).

Mit den Bewusstseinsfilmen können unterschiedliche Darstellungsanliegen verbunden sein, die eine lange Tradition haben. Sie dienen der Darstellung von verzerrten Erinnerungsprozessen oder können spannungssteigernd eingesetzt werden, um die Wahrheitsfindung im Thriller zu verkomplizieren. Besonders prägnant werden zwei weitere Topoi, die unmittelbar mit dem konkurrierenden Medium des Computers und Computerspiels zusammen hängen: die zunehmende Technisierung des Bewusstseins und die dahinter liegende Frage nach dem Verhältnis von Mensch und Maschine sowie die Vorstellung der ›Verrücktheit‹. Persönlichkeitsspaltungen, Ängste, Doppelgängerfiguren, verbotene Bedürfnisse, Wünsche und Bilder – diese psychischen Phänomene werden mit neuer Intensität evoziert und können zu einer Auflösung klassischer Subjektvorstellungen führen.

Weniger experimentell ist *A Beautiful Mind* (Ron Howard, 2001) angelegt, aber das Biopic über den Mathematiker John Nash veranschaulicht, wie flexibel das neue Interesse am Bewusstsein in ein ansonsten sehr traditionelles Liebesmelodrama integriert werden kann. Zahlreiche Szenen zeigen die Hauptfigur, die im Dienst des US-amerikanischen Verteidigungsministeriums versucht, gegnerische Spionagetätigkeiten zu entschlüsseln. Wie sich erst spät in der Filmerzählung herausstellt (kurze, aber uneindeutige Anzeichen gibt es schon früher), sind diese in Blautönen gehaltenen Handlungsteile imaginiert. Sie laufen nur im Bewusstsein der Hauptfigur ab und sind Ausdruck ihrer Schizophrenie. Sobald die romantisch-liebende Partnerin dies (zusammen mit den Zuschauerinnen) durchschaut, verschiebt sich der Fokus vom Spionagethriller zum Melodrama, das von der Sorge um das Opfer der Krankheit bestimmt wird. Das Spiel mit Fantasie und Realität dramatisiert damit zum einen das Streben nach individuellem Glück, zum anderen

bekommen die ›pathologischen‹ Fantasien gerade durch ihren irrealen Charakter den Status eines diffusen, größere kulturelle Strömungen aufgreifenden Zeitgefühls. Sie repräsentieren in diesem Beispiel die angstvolle Erinnerung an den Kalten Krieg und das atomare Wettrüsten.

Die Dynamik einer verdrängten Angst, die im Fantasieleben der Figur durchbricht und dabei ein allgemeines kulturelles Zeitgefühl zum Ausdruck bringt, kennzeichnet auch das strukturell ähnlich gelagerte Beispiel *Fight Club* von 1999. Hier ist die Angst nicht die militärische Bedrohung von außen, sondern das innere Gefühl der eigenen Unmännlichkeit, jene Verunsicherung, die jugendliche (weiße) Antihelden seit James Dean (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955) oder Dustin Hoffman (*The Graduate*, 1967) immer wieder beschäftigt hat. In *Fight Club* bringt sie die Fantasie eines potent-virilen Begleiters und Vorbilds hervor, dessen Status als imaginäre Wunschvorstellung des Ich-Erzählers (Edward Norton) erst im Verlauf der Erzählung offenbart wird. Archaische Rituale wie Boxkämpfe oder eine enthemmte Aggressivität sollen die verunsicherte Männlichkeit wieder herstellen, aber sie führen letztlich nur in die Selbstzerstörung.

Im selben Jahr wie *Fight Club* erscheint mit *The Matrix* ein Science Fiction-Film, der den Zusammenhang zwischen Subjektivität, Identitätskonfusion und Pathologie noch deutlicher mit technischen Prozessen verkoppelt. Wie mit Finchers cool-ironisch erzählter Kritik an Konsumismus und Konformität zeigt der Film die erstaunliche Fähigkeit des Spielfilms, den populären Zeitgeist der Jugendkultur stilistisch zu prägen und gleichzeitig an traditionelle Erzählmuster zu binden. *The Matrix* führt dabei Tendenzen der 1990er Jahre zusammen, die Fantasietätigkeit *und* die Filmerzählung in den Computer zu verlagern. Der Film entwirft die Vorstellung, ein feindseliges System halte die Menschen im schönen Schein der Computerbilder gefangen, und er gewinnt damit die Möglichkeit, das Interaktionsprogramm des Konflikts – den Kampf zwischen unterdrückendem System und revolutionären Befreiern – im entfesselten Raum des Computerspiels ablaufen zu lassen. Als die afroamerikanische Helferfigur des weißen Helden Neo (Keanu Reeves) gefangen genommen wird, beginnt ein Befreiungskampf, der Neo als den Auserwählten bestätigt und seine Auflehnung gegen die Gefangennahme des Afroamerikaners Morpheus (Laurence Fishburne) mit

idealisierendem Pathos in die Tradition der US-amerikanischen Antisklavereibewegung stellt.

Der neue Rahmen am Ende des Films ist eine technologisch bedingte Selbstermächtigungsfantasie, die das hierarchische Verhältnis zwischen Jugend und älterer Generation umkehrt: Gegen die Regeln und Kontrollversuche des Systems kann man die herrschenden Verhältnisse von innen heraus als revolutionärer Computer-Hacker aufbrechen und reformieren. In dieser Fantasie lässt sich unschwer auch eine Reflexion auf das Verhältnis von analogen zu digitalen Medien erkennen. Denn mit dem Befreiungsnarrativ werden die digitalen Maschinen und Effekte in den Dienst eines tradierten Erzählmusters gestellt, das sie ergänzen, aber nicht unterminieren sollen. Der analoge Rahmen des klassischen Erzählens wird trotz der fortschrittlichen Ästhetik auch in *The Matrix* nicht aufgehoben – zum Leben wieder erweckt wird Neo am Ende durch einen langen und leidenschaftlichen Kuss.

Fight Club und *The Matrix* sind auch für ihre drastischen Gewaltdarstellungen bekannt geworden. Dieses wirkungsmächtige Element der Gewalt – geschundene Körper, offene Wunden, Waffen mit unfassbarer Zerstörungskraft – ist stilistisch, thematisch, aber auch erzähltechnisch für das US-amerikanische Kino von höchster Bedeutung, aber in der Filmgeschichte auf keinen Nenner zu bringen. Es würde wohl eine eigene Geschichte erfordern. Seit in den 1960er Jahren Filmproduktionen auf unterschiedliche Publikumssegmente ausgerichtet werden, hat eine Dynamik der Intensitätssteigerung von expliziten Gewalt- und Verwundungsdarstellungen sowie perfektionierten Spezialeffekten eingesetzt, die immer wieder auch den Hollywood-Mainstream erreicht und neue Niveaus etabliert. Was in der Vergangenheit als schockierend und provokativ galt, hat sich wenige Jahre später schon beinahe normalisiert. Einige Beispiele für diesen Prozess sollen ausreichen: *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969), *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974), *Taxi Driver* (1976), *Hamburger Hill* (John Irvin, 1987), *The Silence of the Lambs* (1991), *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998), *Kill Bill I & II* (Quentin Tarantino, 2003/2004) oder *A History of Violence* (David Cronenberg, 2005).

Die narrativen Funktionen dieser Gewaltästhetik sind vielfältig und müssen sorgfältig bestimmt werden, ebenso ihre kulturellen Auswir-

kungen. Aber in jedem Fall dient das Kino in dieser Hinsicht auf besonders ambivalente Weise einer Reflexion und Modellierung von imaginären Interaktionsformen, die individuelle oder strukturelle Gewalt als integralen Bestandteil von Konfliktlösungen aufweisen. Es besitzt seit der Lockerung des Production Code-Verbots, Verbrechen explizit zu zeigen, keine negative Ästhetik mehr – keine Ästhetik des Indirekten, Angedeuteten oder Unzeigbaren. Dadurch gerät jede Sichtbarkeit in den Strudel des visuellen Tabubruchs: Faszination vermischt sich mit Ekel oder Erschütterung und treibt die Darstellungsgrenzen an ihren nächsten Punkt. Dieses ambivalente Oszillieren zwischen Grausamkeit, Lust und Vergnügen wird in Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* von 1971 als ultimative Kinosituation vorgeführt (Abb. 1.14). Die Hauptfigur Alex (Malcolm McDowell), ein gewalttätiger Vergewaltiger, soll im Kino desensibilisiert werden, indem er Bilder aus Konzentrationslagern zur geliebten Beethovenmusik sehen muss. Seine Konditionierung wird später in einer weiteren Drehung der satirischen Schraube wieder rückgängig gemacht, aber Kubricks Implikation ist klar: Das Kino ist ein Ort des Vergnügens, aber auch eine Technologie der irreversiblen Sichtbarkeit.



Abb. 1.14: *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, Kamera: John Alcott, Warner Brothers, 1971)

1.6 Neue Medienkonstellationen: 1999–heute

Zur Jahrtausendwende ist das US-amerikanische Kino in einer Position der Stärke. Mit James Camerons *Titanic* kommt 1997 ein oft verfilmter, aber spektakulär neu inszenierter Stoff ins Kino, der rekordverdächtige Erlöse einspielt. *The Matrix* stellt unter Beweis, dass Hollywood zeitaktuelle Themen nach wie vor mit Coolness und verblüffenden Spezialeffekten erzählen kann. *American Beauty* zeigt schließlich, dass der erwachsene Anspruch des Independentfilms stilistisch für Themen wie Ehekrisen, Homophobie oder die Tristesse von *suburbia* anschlussfähig ist. Doch ähnlich wie in den 1920er Jahren, als der Synchronon die Filmindustrie auf eine neue Grundlage stellt, zeichnet sich bereits ein

technologischer Wandel ab, der eine neue Medienkonstellation schaffen und in den 2010er Jahren bereits als Krisenphänomen wahrgenommen wird. So muss Martin Scorsese in der *New York Times* erklären, warum er Superheldenfilme oder *Marvel Movies* nicht als echtes Kino versteht. Und der Filmjournalist Kyle Buchanan fragt, wie das Kino die Ära der Streamingdienste überleben kann. Sein Artikel erscheint noch vor dem Ausbruch der Coronapandemie im Jahr 2020, die mit geschlossenen Kinos die Existenznöte verstärkt.

Während das Internet zur Jahrtausendwende seine explosive Wachstumsphase mit neuen Social Media-Plattformen noch vor sich hat, bietet ein weltumspannendes Netzwerk von digitalen Geräten völlig neue Möglichkeiten des Filmvertriebs. Gleichzeitig haben Kabelfernseheranbieter wie HBO in den 1990er Jahren zu einem Innovationsschub beigetragen, der unter dem Schlagwort *quality television* diskutiert wird. Beides, die neuen technischen Möglichkeiten und die häufig seriell angelegten umfassenden Erzählweisen von Produktionen wie *The Wire* (David Simon, 2002–2008), bereiten ein Angebot vor, das Anbieter wie Netflix ab 2007 perfektionieren. Schnell richten sie sich nicht nur an ein Millionenpublikum, sie werden auch zu neuen, finanzstarken Produktionseinheiten, die vieles in Auftrag geben, was mit der *Marvel Movie*-Strategie der großen Studios – einer Konzentration auf teure, aber wie Martin Scorsese kritisiert, weitgehend vorhersehbare Filme – nicht mehr produziert wird.

Betrifft der Übergang zum Tonfilm in den 1920er Jahren den Aufnahmeprozess und die Filmästhetik, die fortan den Synchronton nutzen konnte, revolutioniert die Streamingtechnologie vor allem den Vertrieb und das Rezeptionsverhalten. Das Angebot kann potentiell alle Publikumsinteressen, Bildungsniveaus, Sprachen und Erzähltraditionen abdecken. Zudem wird die Praxis, wann, wo oder wie lange etwas geschaut wird, völlig in die Verantwortung der Zuschauerinnen übergeben (Stichwort *binge watching*); einzige Voraussetzung ist ein leistungsfähiger Internetzugang. Es ist richtig, dass die Rezeptionssituation eine ganz andere ist, die eher an das Fernsehen erinnert, aber die Vorzüge der neuen Technologien, die zudem häufig im Monat so viel kosten wie ein einziges Kinoticket, sind offensichtlich. Kyle Buchanans Artikel beschreibt eine zutiefst verunsicherte Filmindustrie, die diese Vorzüge

eingestehen muss. Während in der Pandemie die Kinos geschlossen sind, schwenken einige der großen Studios wie Disney um und gründen ihre eigene Streamingplattform. Diese Umarmungsstrategie der Studios, die Parallelen zur Synchronon-Umstellung in den 1920er Jahren hat, folgt primär finanziellen Motiven. Es gibt jedoch eine weitere interessante Entwicklung der Ära, die den Bereich der Filmästhetik betrifft. Neben dem kleinen Bildschirmformat von Streamingdiensten und *quality television* entsteht ein neues Kunstkino, das Dimensionen sprengt und die Zeit des Medienumbruchs paradoxerweise auch zu einer neuen Phase gesteigerter Kreativität werden lässt, die sich in angemessener Form nur im Kino erleben lässt.

Filmaktivismus

Das prägendste politische Ereignis der 2000er Jahre, die Anschläge in New York und Washington am 11. September 2001, sowie die daraus resultierenden Kriege im Irak und in Afghanistan wurden im Erzählkino eher punktuell und überraschend traditionell thematisiert. Vereinzelt Produktionen wie *In the Valley of Elah* (Paul Haggis, 2007) zeigen neue Wege auf, aber *Jarhead* (Sam Mendes, 2005), *Stop Loss* (Kimberly Peirce, 2008) oder *The Hurt Locker* (Kathryn Bigelow, 2008) unterstreichen die Tendenz, das Debakel des Vietnamkriegs durch eine Restitution der *warrior nation* auszutreiben. Filme wie *Fight Club*, an dessen Ende junge Menschen ein Hochhaus in die Luft sprengen und sich durch die spektakuläre Zerstörung faszinieren lassen, führten zur Diskussion, ob das Kino mit seinen Zerstörungsfantasien zum Skript der terroristischen Anschläge vom September 2001 beigetragen hatte. Kurzzeitig hielten Studios Produktionen zurück, die angesichts der realen Ereignisse pietätlos gewirkt hätten. Mittlerweile ist jedoch deutlich geworden, dass die Entwicklungsdynamik einer auf der Bild- und Tonspur stattfindenden Ästhetik der Überwältigung und des spektakulären Effekts ungebrochen weitergeführt und zu neuer Intensität gebracht wird. Das seit den Massenszenen von *Intolerance* (D.W. Griffith, 1916) wirksame Faszinosum monumentaler Erschütterungen durch Bilder der Zerstörung setzt sich unter den Bedingungen digitaler Bildmanipulation als Kino der Attraktionen unvermindert fort. Die vermeintliche Mitschuld des Kinos an imaginären Zerstörungsfantasien führte

demnach zu keiner dauerhaften Veränderung der Genres oder Produktionspraktiken. Wichtiger ist jedoch, dass im Unterschied zum Vietnamkriegskino in den 1970er Jahren neue, experimentelle Formen des Erzählens nicht in gleicher Intensität entstehen oder dem mittlerweile etablierten Independentbereich vorbehalten sind.

Wenn es zu einer spürbaren Politisierung der Filmkultur gekommen ist, dann eher im Dokumentarfilm, der sich kritisch mit der Ära von George W. Bush und den Täuschungsmanövern im Vorfeld des Irakkriegs (*Fahrenheit 9/11*, Michael Moore, 2004), aber auch mit den unfassbaren Vorgängen um Wirtschaftskrisen wie jene von Enron auseinandergesetzt hat (*Enron: The Smartest Guys in the Room*, Alex Gibney, 2005). Mit dem populistisch-unterhaltsamen Protest im Stil von Michael Moore kehrt der Dokumentarfilm wieder in die Kinosäle zurück, wenn gleich seine klassische Funktion der politischen Mobilisierung verstärkt in das Internet oder den dynamischeren und interaktiven Bereich der Social Media verlagert wird. Ohne Zweifel sind die Anschläge von 9/11 ein Wendepunkt, mit dem ein neues Bewusstsein globaler und nationaler Krisenphänomene einsetzt, das durch die Präsidentschaften von Barack Obama und Donald Trump verstärkt wird. Der *War on Terror* setzt in *The Fog of War* (Errol Morris, 2003), *Taxi to the Dark Side* (Alex Gibney, 2007), *Standard Operating Procedure* (Errol Morris, 2008) oder *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2013) eine neue Auseinandersetzung mit aktuellen und historischen Erfahrungen von Krieg und Folter frei. *Taxi to the Dark Side* gewinnt den Oscar als bester Dokumentarfilm und bilanziert im Stil einer investigativen Recherche die moralischen und juristischen Implikationen einer Folterpraxis, die ihre Anfänge in den 1950er Jahren hat. Viele dieser Produktionen registrieren mit Entsetzen den Ansehens- und Wertverlust der US-amerikanischen Großmacht in Kriegszeiten. Klimawandel und Ernährungsfragen werden – mit starkem Publikumsinteresse – in *An Inconvenient Truth* (Davis Guggenheim, 2006), *Supersize Me!* (Morgan Spurlock, 2004) oder *Food, Inc.* (Robert Kenner, 2008) thematisiert. Schließlich führen Bewegungen wie *Black Lives Matter* und die Finanzkrise im Jahr 2008 zu einer Renaissance der Kritik an Massenmedien, Kapitalismus, politischer Polarisierung und Diskriminierung von Minderheiten. Einige Beispiele sind Filme wie *Outfoxed: Rupert Murdoch's War on Journalism*

(Robert Greenwald, 2004), *Capitalism: A Love Story* (Michael Moore, 2009), 2016: *Obama's America* (Dinesh D'Souza, 2012), *Requiem for the American Dream* (Jared P. Scott, Kelly Nyks, Peter D. Hutchison, 2015) oder *I Am Not Your Negro* (Raoul Peck, 2016). Sie wählen unterschiedliche politische Perspektiven, da im Gegensatz zu früheren Dekaden auch konservative und rechtspopulistische Gruppierungen das Genre des Dokumentarfilms verstärkt für ihre Zwecke einsetzen.

Patricia Aufderheide schlägt für die Zeit nach 1999 eine Unterscheidung der dokumentarischen Produktionen in einen Bereich *for-profit* und einen weiteren *for-conscience* vor. Sie verbindet den ersten mit Kabelsendern und ihrer aggressiven Definition einer Markenidentität, die thematisch und stilistisch auf Unterhaltung zielt. Der zweite Bereich hängt stärker von Einzelpersonen ab und einer Finanzierung, die auf Filmfestivals, engagierte Stiftungen oder öffentliche Quellen zurückgeht. Der Vorschlag erfasst, dass mit dem Dokumentarfilm, der in früheren Zeiten als langweilig und wenig lukrativ galt, mittlerweile substantielle Gewinne erzielt werden können. Paradoxerweise unterstützt die inneramerikanische Polarisierung der politischen Lager, dass Produktionen, die einseitig argumentieren und auf eine Hassrhetorik setzen, zu einem neuen Geschäftsmodell werden, für das auch dokumentarische Mittel bemüht werden. Damit wird jedoch ein Fundament der Form, die Formulierung und Hinterfragung von Wahrheitsansprüchen, in Mitleidenschaft gezogen. Anders ausgedrückt, auch der *for-conscience*-Bereich, der das klassische Verständnis des Dokumentarfilms beschreibt, unterliegt dem Druck, unterhaltsamer werden zu müssen, und er wird in seiner Argumentation einseitiger, wenn es gilt, ein bestimmtes Zielpublikum in seinem Aktivismus zu bestätigen. Ein Beispiel für diese Tendenz ist *Requiem for the American Dream*, ein Film, der die fundamentale Kapitalismuskritik von Noam Chomsky vorstellt, aber gleichzeitig so hermetisch und hypnotisch gestaltet ist, dass die Frage aufkommt, ob er über ein *preaching to the converted* – die Ansprache eines bereits überzeugten Publikums – hinausgehen kann.

Die von Aufderheide beschriebene Dynamik zwischen Profitstreben und Bewusstseinsbildung des Dokumentarfilms wird mittlerweile im Bereich der Streamingdienste am deutlichsten. Die Vorteile des digitalen Vertriebs, unter Millionen Abonnenten das Nischenpublikum potentiell

immer erreichen zu können, liegen auf der Hand. Sie führen dazu, dass Dienste wie Netflix Projekte produzieren können, die auf traditionellem Weg in der Produktion länger dauern würden oder gar nicht zu Stande kämen. Ein gutes Beispiel ist der Film *13th* von Ava DuVernay (2016), der die Lage afroamerikanischer Gefangener thematisiert und das Argument entwickelt, dass sie eine Fortsetzung der Sklavereigeschichte darstellt. Andere Produktionen wie *American Factory* (Steven Bognar, Julia Reichert, Jeff Reichert, 2019) zum Thema Lohnarbeit in einer globalen Arbeitswelt oder *Who Killed Malcolm X* (Phil Bertelsen, Rachel Dretzin, 2019–2020) über die Ermordung des Bürgerrechtsaktivisten Malcolm X (Malik el-Shabazz) lassen sich ebenfalls dem *for-conscience*-Bereich kreativ-engagierter Individuen im Sinn von Aufderheide zuordnen. Wie intensiv sie rezipiert werden, lässt sich für Streamingdienste schwer einschätzen, da die Nutzungszahlen nicht zugänglich sind, aber ob sie im herkömmlichen Festival- und Stiftungsbetrieb produziert worden wären, mag für ähnlich gelagerte Projekte bezweifelt werden.

Gleichzeitig ist klar, dass Anbieter wie Netflix primär den von Aufderheide beschriebenen *for-profit*-Bereich repräsentieren. Serielle Formate im Dokumentarfilm sind hierfür wohl das deutlichste Anzeichen, auch wenn sie nichts Neues darstellen (die meisten Produktionen von Ken Burns für das öffentlich finanzierte *Public Broadcasting System* bestanden aus Einzelfolgen). Eine typische Mischform zwischen Unterhaltsamkeit und ernstem Anliegen stellt das Beispiel *Bernie Madoff: The Monster of Wall Street* (Joe Berlinger, 2023) dar, eine auf vier Folgen angelegte Dokumentar-Miniserie. Der Titel kündigt ganz im sensationellen Stil Monströses an, entfaltet dann jedoch die Geschichte eines Finanzverbrechens, das eher eine Parabel auf die Scheinheiligkeit finanzieller Eliten darstellt. Thematisch passt der Stoff in die Erschütterungen der Finanzkrise. Bernie Madoff, angesehener Broker an der Wall Street, hat über viele Jahrzehnte ein milliardenschweres Schneeballsystem (oder *Ponzi scheme*) aus Geldern aufgebaut, die er investieren sollte, aber nie investierte, sondern veruntreut hat. Als die Kunden in der Finanzkrise aus der Anlage aussteigen wollen, bricht das Kartenhaus in sich zusammen. Madoff kann die Gelder nicht mehr auszahlen. Er wird verurteilt, geht ins Gefängnis, zerstört seine Familie und hinterlässt ruinierte Anlegerinnen.

Die Hintergründe des Falls werden in der Miniserie von Autorinnen, Mitarbeiterinnen und Ermittlern chronologisch in Interviews und historischen Aufnahmen vermittelt. Gleichzeitig verkörpern Schauspieler die historischen Figuren, werden Szenen nachgestellt und musikalisch dramatisiert. Es handelt sich daher um eine Form des Dokudramas, die historisch für den Dokumentarfilm nicht ungewöhnlich ist, aber in diesem Fall primär dazu dient, das komplexe Thema unterhaltsamer – im Rückgriff auf Konventionen fiktionalen Erzählens – zu präsentieren. Zur gesellschaftlichen oder moralischen Argumentation der Miniserie, die sich weitgehend auf die Aussagen der Expertinnen beschränkt, tragen die Spielszenen nichts Wesentliches bei. Sie ziehen den Stoff jedoch in die Länge, was die Verweildauer auf der Streamingplattform erhöht und damit einem zentralen Geschäftszweck, dem Sammeln von Nutzungsdaten, dient.

Die Parallelität von Dokumentarfilmen in Kino, Fernsehen und Streamingdiensten erschwert demnach eine simple Unterteilung in profitorientierte und bewusstseinsbildende Produktionen. Dennoch ist die Politisierung nicht-fiktionaler Formen nach der Jahrtausendwende im Sinn eines neuen, häufig digital eingebundenen Filmaktivismus eine wesentliche Entwicklung. Gegen Klimakatastrophen, Diskriminierungserfahrungen oder Finanzbetrug kommt die direkte Ansprache des Publikums ins Spiel, das es zu überzeugen gilt und dem Handlungsmöglichkeiten aufgezeigt werden. Gleichzeitig sind viele dieser Filme mit einem grundsätzlichen Dilemma konfrontiert. Sie versprechen, unangenehme oder versteckte Wahrheiten (*inconvenient truths*) zu enthüllen und damit politische Handlungen zu initiieren. Die Darstellung der Probleme zeigt jedoch derart übermächtige Unternehmen und politische Akteure, dass die Hoffnung auf Handlungsspielräume des Einzelnen schwinden kann. Gerade die Umwelt- und Finanzkrisen erschweren es durch ihre Komplexität, Appelle in Aktion umzuwandeln, wenn diese nicht sehr konkret gefasst werden. Noch grundsätzlicher sind die Herausforderungen für eine angemessene Argumentation. Denn obwohl die Filme sich an ein lernfähiges und um Aufklärung bemühtes Publikum richten wollen, müssen sie häufig eine verengte Perspektive einnehmen, um ihr aktivistisches Ziel zu erreichen. Sie verweisen damit auf ein historisches Dilemma des Dokumentarfilms, der

immer wieder die Grenzen zwischen offen-reflektiertem Diskurs, Überzeugungsrede und zweckgebundener Propaganda überschritten hat.

Ein weiterer Bereich des politisch motivierten Filmschaffens nach der Jahrtausendwende geht aus dem Protest gegen sexuelle Belästigung und Gewalt gegen Frauen hervor. Die MeToo-Bewegung, die diese Erfahrungen publik macht, entsteht zunächst im Bereich von Social Media. Nachdem prominente Medienschaffende wie der Produzent Harvey Weinstein solcher Übergriffe beschuldigt werden, gewinnt die Bewegung an Sichtbarkeit. Hinter dem Slogan MeToo steht der Impuls, eine demütigende Erfahrung trotz ihrer Beschädigungen öffentlich mitzuteilen und dadurch Bewusstsein zu wecken, Verbrechen zu verfolgen und Solidarität zu schaffen. Mit dem Fokus auf Hollywood und die Unterhaltungsindustrie, in der Karrieren mit Glamour und Macht verbunden werden, bestätigt sich scheinbar erneut das Bild einer attraktiven, aber zugleich unmoralischen und grausamen Traumwelt. Doch bricht mit dieser Bewegung etwas auf, das einen systemischen Charakter hat und auf zahlreiche weitere Gesellschaftsbereiche zutrifft. Das Kino hat dabei einen besonderen Anteil an den Parametern des zugrundeliegenden Systems, denn in den 1920er Jahren, also hundert Jahre vor der MeToo-Debatte, hat es zu einer problematischen Definition der *new woman* beigetragen.

Sumiko Higashi hat am Beispiel von Cecil B. DeMille gezeigt, dass in den 1920er Jahren ein Wandel von Weiblichkeitsbildern stattfindet, der Geschlechterbeziehungen als Tauschverhältnisse etabliert. Vorstellungen von Ehe und Liebe werden in die neuen Erwartungen einer Konsumkultur überführt, die Selbstbilder durch Konsum und Wunscherfüllung prägen und auf diesem Weg in die Dynamik einer Kommerzialisierung integrieren. Wenn Partner den Erwartungen nicht entsprechen, ist es moralisch nicht mehr verwerflich, sie gegen neue, attraktivere auszutauschen (vgl. Higashi). Prototypisch veranschaulicht die Komödie *Why Change Your Wife* (Cecil B. DeMille, 1920) diese neue Dynamik. Während die männliche Hauptfigur im Handlungsverlauf weitgehend unverändert bleibt, erlebt und initiiert die weibliche Figur (dargestellt von Gloria Swanson) einen radikalen Wandel. Ihre neue Freiheit, Autonomie und Professionalität als *new woman* wird ihr erst gewährt, als sie sich der neuen kulturellen Norm anpasst, den weibli-

chen Körper als attraktives Schauobjekt zu präsentieren. Das Kino trägt damit wesentlich dazu bei, das Konzept des *sex appeal* als Aspekt von Weiblichkeit kulturell zu definieren und aufzuwerten (Higashi).

Hundert Jahre später zeigt die MeToo-Debatte, dass in diesem Prozess eine fatale Dynamik liegt. Sie ermöglicht den Zugang zur Filmleinwand nur zum Preis einer potentiellen sexuellen Ausbeutung, die aus der Logik des Tauschverhältnisses abgeleitet wird. Gegen diese patriarchalen Strukturen gibt es zwei Strategien, die mit der öffentlichen Debatte an Bedeutung gewinnen, aber auf früheren Entwicklungen aufbauen. Zum einen ist das die Forderung nach mehr Diversität. Seit den 1980er Jahren kommt die männliche Dominanz der Filmschaffenden mit Regisseurinnen wie Susan Seidelman, Mimi Leder oder Sofia Coppola in Bewegung. Im Jahr 2010 erhält Kathryn Bigelow als erste Frau den begehrten Regie-Oscar für *The Hurt Locker*. Eine weibliche Ästhetik ist mit der Arbeit von Regisseurinnen nicht notwendigerweise verbunden, aber einige Projekte verdeutlichen ein besonderes Interesse an Geschlechterfragen, etwa *Monster* (Patty Jenkins, 2003) oder *Boys Don't Cry* (Kimberly Peirce, 1999).

Zum anderen entstehen Projekte, die der ›toxischen‹ Männlichkeit in Hollywood und ihrem Netzwerk aus Geld, Industriemacht und persönlicher Abhängigkeit entgegentreten. *She Said* (Maria Schrader, 2022) präsentiert eine historische Fiktion, die den mühsamen Weg der Enthüllungsjournalistinnen Jodi Kantor und Megan Twohey bei der Recherche des Harvey Weinstein-Systems nachvollzieht. Als Mischung aus Melodrama und Journalismusgenre erzählt, nimmt der Film weitgehend die weibliche Opferperspektive ein, um am Ende – wie in *All the President's Men* (Alan J. Pakula, 1976) – das Medium der Zeitung als vierte Gewalt zu stärken und ganz im Sinn des Melodramas die historische Wahrheit der Missbrauchserfahrungen öffentlich zu bezeugen. Um den Opferstatus nicht zu relativieren, ist es in dieser Konstellation nicht möglich, eine Spannung aus möglichen Formen der Komplizenschaft zu gewinnen, die es in Weinsteins System gegeben haben muss. Aber es überwiegt auch der Versuch, mit dem Typus der Enthüllungsjournalistin eine Verbindung von Professionalität, Aufrichtigkeit und Familienverbundenheit zu finden, die eine *new woman* des 21. Jahrhunderts sein könnte. In der realen Welt des Produktionsalltags zeigt die

Fortsetzung der journalistischen Enthüllungen jedoch, dass viele, häufig weniger glamouröse Bereiche weiterhin ausgeblendet werden und fundamentale Änderungen ausstehen – etwa im Bereich der Musikkomposition und -produktion (vgl. Gumbel).

Kino und Streamingdienste

Für den Wunsch nach mehr Diversität in der Filmindustrie ist die neue Systemkonkurrenz zwischen Kino und Streamingdiensten eine interessante Entwicklung. Schauspielerin und Produzentin Jessica Chastain berichtet, dass Filmemacherinnen bei Netflix oder Amazon Projekte entwickeln konnten, die in den männlich dominierten Studios nicht möglich gewesen wären, während Ava DuVernay mit der Netflix-Produktion *13th* ein deutlich größeres Publikum erreichen konnte (Buchanan). Galt das Fernsehen häufig als Medium, das ein primär weibliches Publikum ansprach, ihm aber weitgehend triviale, wenn nicht reaktive Stoffe anbot, hat der Übergang zur Flexibilität des digitalen Vertriebs und zur Internationalität des Streamingpublikums die Parameter verschoben. Weibliche Talente aus unterschiedlichen Produktionshintergründen finden Zugang und entwickeln Themen, die international anschlussfähig sind und auf breite Resonanz stoßen. Bestes Beispiel für diese Entwicklung sind die Produktionen von Jane Campion, die mit *Top of the Lake* (2013–2017) eine BBC-Serie und mit *The Power of the Dog* (2021) einen oscarprämiierten Film für Netflix hergestellt hat. Die künstlerischen Ansprüche der Filmautorinnen und des Independentbereichs, aber auch die Neuerfindung etablierter Genres wie des Frauengefängnisfilms mit *Orange Is the New Black* (Jenji Kohan, 2013–2019) sind für weibliche Film- und Serienschaffende auf den Streamingplattformen offensichtlich besser realisierbar.

Für Medienjournalisten wie Stuart Heritage sind das Anzeichen, dass die Konkurrenz zwischen Fernsehen und Film mittlerweile zu Gunsten des Fernsehens und der Streamingdienste entschieden ist. Euphorisch formuliert er im Jahr 2022: »More money, more viewers, more glamour: how TV overtook film as a creative force«. Zur Unterstützung dieser These merkt er an, dass die exklusive Kinoauswertung von Filmen immer stärker verkürzt wurde und das Publikum mittlerweile mehr Geld für Streamingdienste als für Kinobesuche ausgibt.

Gleichzeitig gesteht er ein, dass das Kinoerlebnis nicht mit dem Bildschirm in den eigenen vier Wänden zu vergleichen ist und es für die Streaminganbieter letztlich wichtiger erscheint, die Zahl der Abonnements zu erhöhen als die Qualität des Angebots zu sichern. Ganz entschieden ist die Lage also auch für die Anhänger des Qualitätsfernsehens noch nicht.

Die Anfänge der Qualitätsdiskussion zum Fernsehen, das lange als qualitativ minderwertig eingeschätzt wurde, gehen in die 1990er Jahre zurück. Sie werden durch den Umbruch zum digitalen Streamingvertrieb beschleunigt, aber nicht grundsätzlich neu ausgerichtet. Wurde unter Qualität häufig ein bildungsbürgerliches Fernsehen verstanden, das nach Jane Feuer auf Vorlagen aus Theater oder Literatur zurückgriff, entsteht in den 1990er Jahren eine spezifisch *amerikanische* Ausprägung, die Sarah Cardwell (26) beschreibt:

American quality television programmes tend to exhibit high production values, naturalistic performance styles, recognised and esteemed actors, a sense of visual style created through careful, even innovative camera-work and editing, and a sense of aural style created through the judicious use of appropriate, even original music. This moves beyond a ›glossiness‹ of style. Generally, there is a sense of stylistic integrity, in which themes and style are intertwined in an expressive and impressive way. Further, the programmes are likely to explore ›serious‹ themes, rather than representing the superficial events of life; they are likely to suggest that the viewer will be rewarded for seeking out greater symbolic or emotional resonance within the details of the programme.

Alle genannten Kriterien lassen sich in den häufig erwähnten Qualitätsserien wie *The Wire* oder *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008–2013) finden: komplexe Charaktere, aufwändige Inszenierungen, das enge, in jeder Staffel neu kalibrierte Verhältnis von Stil und dramatischen Konflikten, zeitaktuelle Themen mit Tiefgang, symbolische Dichte. Gleichzeitig entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, dass all diese Elemente nur bestätigen, was das Kino im Rückgriff auf Literatur und Theater in den 1920er Jahren als Erzählweise etablierte und im Studiosystem als Anspruch für besonders ambitionierte oder prestigeträchtige Pro-

duktionen bereithielt. Der Qualitätsbegriff des Fernsehens übernimmt demnach die Kriterien des Kinos und passt sie einem Umfeld an, das stark durch das serielle Erzählen geprägt ist. Mindestens ebenso wichtig ist die Herauslösung des Angebots aus den kommerziellen Strukturen des Werbefernsehens, dessen Ausrichtung auf regelmäßige Unterbrechungen das Erzählen dominiert hatte. Mit den HBO-Abonnements und den Streamingangeboten wird die Rezeption flexibilisiert, aber in vielen Fällen auch der klassischen Kinosituation angepasst.

Der ästhetische Qualitätsbegriff der Fernseh- und Streamingdebatte vermittelt daher ein Déjà-vu-Erlebnis. Dennoch besitzen die Streamingserien eine Qualität, die dem von Scorsese beklagten Kino der *Marvel Movies* fehlt. Er verbindet mit echten *movies* ein Erlebnis des Unvorhersehbaren und Überraschenden. Die *Marvel Movies* seien hingegen durchgeplant und weitgehend vorhersehbar. Ergänzen lässt sich, dass ihre fiktiven Universen wenig mit jenen *serious themes* gemein haben, die Sarah Cardwell mittlerweile im Fernsehen verortet. Während die Kinosäle demnach mit *Marvel Movies* besetzt sind, wird das Lokale im Kabel-TV oder bei Streaminganbietern wiederentdeckt, sei es in den verschiedenen Lebensbereichen von Baltimore oder im Grenzgebiet von Arizona. Was nicht unmittelbar für ein Massenpublikum anschlussfähig ist, mag sich demnach wie für den Dokumentarfilm dauerhaft in den Bereich der Streamingdienste verlagern.

Das Lokale und das Globale

Es bleibt eine offene Frage für die Zukunft des US-amerikanischen Kinos, ob die *globalen* politischen Konflikte in ähnlicher Form thematisiert und narrativ gerahmt werden können, wie es in diesem Kapitel für die *inneramerikanischen* gezeigt wurde. Trotz einer wechselvollen und häufig widersprüchlichen Geschichte konnten Spiel- und Dokumentarfilme in der Binnenkultur zu einer Demokratisierung beigetragen, die Gleichheits- und Partizipationsideale sukzessive auf historisch benachteiligte Gruppen ausgedehnt hat. In den gegenwärtigen globalen, politisch-ideologischen und religiösen Konflikten wird Hollywood jedoch häufig mit dem westlichen Lebensstil schlechthin – und damit einem zentralen Feindbild – identifiziert. Es ist kaum vorstellbar, dass die damit verbundene kulturelle Alterität unterschiedlicher Weltregio-

nen *innerhalb* des klassischen US-amerikanischen Erzählparadigmas angemessen aufgegriffen werden könnte.

Wie gesehen, hat sich dieses Paradigma in einer modernen, durch Zuwanderung, soziale Mobilität, Multiethnizität und -kulturalität gekennzeichneten Gesellschaft herausgebildet, die damit bereits im 19. Jahrhundert spätere Entwicklungen vorwegnahm. Doch ob in diesem Prozess eine global wirksame Erzählformel gefunden wurde, die fundamentale Differenzen und Interessenskonflikte im geschützten Raum des Symbolischen aufzulösen vermag, ist fraglich. Zahlreiche Filme wie *Short Cuts* (Robert Altman, 1993), *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999), *Traffic* (Steven Soderbergh, 2000), *L.A. Crash* (Paul Haggis, 2004) oder *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006) können als *network narratives* (Bordwell, *Poetics* 29) gelten – als Erzählungen, die verschiedene Personen, Lebenswege, Situationen, Nationalitäten und Kulturen ineinander verschachteln und auf diesem Weg die Vielfalt der Identitätskonstruktionen betonen. Aber das sind ambitionierte Einzelprojekte. Hollywood wird gleichermaßen seine in den 1920er Jahren etablierte Funktion festigen: Fluchtpunkt des westlichen Lebensstils zu sein – Fantasie oder Utopie von Glück, Individualität, Körperlichkeit, Coolness, Modernität, Dynamik oder poetischer Gerechtigkeit, aber auch Feindbild westlicher Dekadenz und eines imperialen Geltungsanspruchs. Obwohl die global verfügbaren Streamingplattformen ein größeres Angebot an internationalen Produktionen zugänglich machen können, sind die angebotenen Genres überwiegend an Kategorien des traditionellen Kinos orientiert.

Das Kapitel hat jedoch auch gezeigt, dass neben dem lukrativen Fundament des Mainstream, das einen höchst professionellen Produktionsapparat am Laufen hält, gerade die Vielfalt der Filmkulturen hervorzuheben ist. Neben den *calculated blockbuster*-Filmen mit ihren spektakulären Bildern und Erzählungen hat es ein Regisseur wie Woody Allen geschafft, seit den späten 1960er Jahren beinahe jährlich kleinere, aber eigenständige Filme fertig zu stellen – ähnliches gilt für jüngere Regisseure wie Jim Jarmusch oder Wes Anderson. Es gibt trotz einer steigenden ökonomischen Medienkonzentration keinen Grund, für die zukünftige Entwicklung von einer Abnahme dieser Vielfalt auszugehen, eher im Gegenteil. Die digitale Revolution hat gerade dem künstlerisch innovativen und um Autonomie bemühten Low Budget-

Bereich neue Möglichkeiten eröffnet. Die Zunahme multimedialer Verwertungsoptionen für unterschiedliche Zuschauersegmente hat ebenfalls dazu beigetragen, dass die Nachfrage nach einer großen Bandbreite an Produktionen gestiegen ist.

Ein gutes Beispiel für die Unberechenbarkeit und Innovationskraft der Produktionsverhältnisse ist eine Gruppe von Filmen, die als neues Kunstkino bezeichnet werden kann und in den 2000er Jahren entsteht. Es löst traditionelle Konventionen, aber auch postklassische Erzählformen zu Gunsten einer assoziativen, hypnotisch-fragmenthaften Präsentation auf und schöpft seine volle Kraft aus dem Rezeptionsraum des Kinos, dessen Bilder und Töne überlebensgroß ihre volle Wirkung entfalten. *The Tree of Life* (Terrence Malick, 2011) gehört ebenso zu dieser Gruppe wie *Boyhood* (Richard Linklater, 2014) oder *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001). Bei Malick und Lynch geht es nicht mehr um die Linearität und Kausalität einer Erzählung, sondern um die Intensität einzelner Szenen mit ihren affektiven Zuständen und einer dichten Inszenierung. Was David Lynch in den 1980er Jahren als postmoderne Genreparodie verkleiden musste, löst sich in schillernde Versatzstücke aus Tönen und Farbe auf. *Mulholland Drive* ist vordergründig eine Geschichte über den Mythos von Hollywood, aber der Film wird schnell zu einem hypnotischen Bewusstseinsstrom der Illusionsbrüche, Doppelidentitäten, Schaulust, Paranoia, Machtspiele,

Nostalgie und eines bedrohlich-mysteriösen Grundrauschens (Abb. 1.15). Es mag voreilig sein, in diesen Produktionen einen kohärenten Trend zu sehen, aber neben der beschriebenen Diversifizierung des Angebots durch digitale Technologien – einem Vertriebsphänomen – sind diese Technologien auch für eine neue stilistische Intensivierung eingesetzt worden.



Abb. 1.15: *Mulholland Drive* (David Lynch, Kamera: Peter Deming, StudioCanal, 2001)

Während der rasante technische Wandel seit den 1990er Jahren häufig als Tod des Films gesehen wurde, ergibt sich für seine Zukunft also mittlerweile ein anderes Bild. Als Träger- und Projektionsmedium mag der Zelluloidfilm aussterben, aber das Kino als Erfahrungsraum und

als spezifische Form des Imaginären ist davon nicht wirklich bedroht. Es bietet einen Raum der sozialen Zusammenkunft und des kollektiven Erlebens von audiovisueller Kultur, der weder durch das Fernsehen noch durch die Interaktivität des Computerspiels abgelöst werden kann. Wie James Camerons Projekte *Avatar* (2009) und *Avatar: The Way of Water* (2022) zeigen, die zugleich als Kinofilm und Computerspiel veröffentlicht wurden, gelingt es dem Kino, nach einer langen Phase der Konkurrenz in ein neues Stadium der fruchtbaren Wechselwirkung und lukrativen Parallelführung von jeweils unterschiedlichen Potentialen einzutreten. Wie bedeutsam das Kino als Rezeptionsraum ist, zeigt sich zudem an anderen Projekten, die aus der Digitalisierung sowie der damit verbundenen Übertragung in höchster Qualität resultieren. Im Jahr 2004 beginnt die Metropolitan Opera in New York mit der weltweiten Live-Übertragung ihrer Opern in ausgewählte Kinos unter dem Titel »The Met: Live in HD« – eine neue Durchlässigkeit tradierter kultureller Hierarchien. Diese Beispiele belegen zum einen die ungebrochene Faszination von Filmerzählungen, zum anderen aber auch die Bedeutung der Kinosituation, in der sie rezipiert werden müssen, wenn sie als ästhetische Erfahrung umfassend wirksam werden sollen. Mit D.N. Rodowick lässt sich damit abschließend festhalten, dass die Zukunft des US-amerikanischen Kinos im Kern seiner eigenständigen, über hundert Jahre entwickelten Potentiale und Traditionen liegt. Es wird ein spezifischer Modus von Erfahrung bleiben, eine Quelle eigenständiger Erzählungen und ein breitenwirksames Forum der kulturellen Selbstverständigung: »As ›film‹ disappears in the successive substitutions of the digital for the analog, what persists is *cinema* as a narrative form and a psychological experience – a certain modality of articulating visibility, signification, and desire through space, movement, and time« (184–185). Die Coronapandemie der Jahre ab 2020 hat diesen Wandel und den Vertrieb über Streamingplattformen beschleunigt. Aber wie die Diskussion über das Qualitätsfernsehen gezeigt hat, ist die Innovationskraft des Films auf der großen Leinwand jener Standard, an dem die Intensität der Erfahrung auf anderen Bildschirmen gemessen wird. Wer an die Anfänge der Filmgeschichte zurückgeht, findet narrative und ästhetische Formen, die bis heute einflussreich sind, auch wenn sich ihre technologische Basis gewandelt hat.

Gleichzeitig erscheint das Innovationspotential des US-amerikanischen Films, das aus einer kruden Mischung der Professionalität, Kommerzialisierung und eigensinnigen Risikobereitschaft immer wieder entstanden ist, ungebrochen.

Literatur

- Agee, James. »Comedy's Greatest Era.« *Agee On Film. Reviews and Comments by James Agee*. New York: McDowell Obolensky, 1958. 2–19.
- Aleksander, Irina. »Inside the ›Blood‹ Sport of Oscars Campaigns.« *The New York Times Magazine*. 8 March 2023. <https://www.nytimes.com/2023/03/08/magazine/oscars-campaign.html>. Letzter Aufruf 9. März 2023.
- Auerbach, Jonathan. »American Studies and Film, Blindness and Insight.« *American Quarterly* 58.1 (March 2006): 31–50.
- Aufderheide, Patricia. »Mainstream Documentary Since 1999.« *The Wiley-Blackwell History of American Film*. Volume IV: 1976 to the Present. Hg. Cynthia Lucia, Roy Grundmann, Art Simon. Malden, MA and Oxford: Wiley-Blackwell, 2012. 341–363.
- Balio, Tino. *Grand Design: Hollywood as a Modern Enterprise, 1930–1939*. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 1993.
- Barsam, Richard M. *Nonfiction Film: A Critical History*. Bloomington, Indianapolis: Indiana UP, 1992.
- Basinger, Jeanine. *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*. New York: Columbia UP, 1986.
- Beattie, Keith. *Documentary Screens: Non-Fiction Film and Television*. Houndsmills and New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin, 1972.
- Black, Gregory D. *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*. New York: Cambridge UP, 1994.
- Birdwell, Michael E. *Celluloid Soldiers: The Warner Bros. Campaign Against Nazism*. New York: New York UP, 1999.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge, 1985.
- . *On the History of Film Style*. Cambridge, Mass.; and London: Harvard UP, 1997.
- . *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 2006.

- . *Poetics of Cinema*. New York, London: Routledge, 2008.
- . »Doing Film History.« *David Bordwell's website on cinema*. September 2008. www.davidbordwell.net/essays/doing.php. Letzter Aufruf 25. Februar 2023.
- Bordwell, David und Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 9th edition. New York: McGraw-Hill, 2009.
- Bordwell, David, Janet Staiger und Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1988.
- Bourdieu, Pierre. »Für eine Wissenschaft von den kulturellen Werken.« *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt: Suhrkamp, 1998. 55–90.
- Bowser, Eileen. *The Transformation of Cinema, 1907–1915*. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 1990.
- Brewster, Ben und Lea Jacobs. *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford, New York: Oxford UP, 1997.
- Brinckmann, Christine N. »Dramaturgische Farbakkorde.« *Bildtheorie und Film*. Hg. Thomas Koebner und Thomas Meder. München: Edition Text und Kritik, 2006. 358–380.
- Brownlow, Kevin. *Behind the Mask of Innocence: Films of Social Conscience in the Silent Era*. London: Jonathan Cape, 1990.
- Buchanan, Kyle. »How Will the Movies (As We Know Them) Survive the Next 10 Years?« *The New York Times*. 20 June 2019. <https://www.nytimes.com/interactive/2019/06/20/movies/movie-industry-future.html>. Letzter Aufruf 25. Februar 2023.
- Cardwell, Sarah. »Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement.« *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Hg. Janet McCabe and Kim Akass. London and New York: Tauris, 2007. 19–34.
- Cogley, John. »HUAC: The Mass Hearings.« *The American Film Industry*. Hg. Tino Balio. Revised edition. Madison: The U of Wisconsin P, 1985. 487–509.
- Cook, David A. *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970–1979*. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 2000.
- Cook, Pam, Hg. *The Cinema Book*. Third Edition. London: BFI, 2007.

- Crafton, Donald. *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926–1931*. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 1997.
- Dammann, Lars. *Kino im Aufbruch. New Hollywood 1967–1976*. Marburg: Schüren, 2006.
- Decker, Christof. *Hollywoods kritischer Blick. Das soziale Melodrama in der amerikanischen Kultur 1840–1950*. Frankfurt: Campus, 2003.
- . »Richard Leacock and the Origins of Direct Cinema: Reassessing the Idea of an Uncontrolled Cinema.« *Memories of the Origins of Ethnographic Film*. Hg. Beate Engelbrecht. Frankfurt: Lang, 2007. 31–47.
- Deleuze, Gilles. *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt: Suhrkamp, 1989.
- Deren, Maya. »Cinematography: The Creative Use of Reality.« *Daedalus* 89.1 (Winter, 1960): 150–167.
- Doherty, Thomas. *Projections of War: Hollywood, American Culture, and World War II*. New York: Columbia UP, 1993.
- Elias, Norbert. *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002.
- Elsaesser, Thomas. *Hollywood heute: Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*. Berlin: Bertz und Fischer, 2009.
- . »American Auteur Cinema: The Last – or First – Picture Show?« *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Hg. Thomas Elsaesser, Alexander Horwarth, Noel King. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004. 37–69.
- . Hg. *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI Publishing, 1990.
- Elsaesser, Thomas und Warren Buckland. *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. London: Arnold, 2002.
- Esenwein, J. Berg und Arthur Leeds. *Writing the Photoplay*. Springfield, Mass.: The Home Correspondence School, 1913.
- Feuer, Jane. »HBO and the Concept of Quality TV.« *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Hg. Janet McCabe and Kim Akass. London and New York: Tauris, 2007. 145–157.
- Fluck, Winfried. »»Amerikanisierung« der Kultur. Zur Geschichte der amerikanischen Populärkultur.« *Die Amerikanisierung des Medienalltags*. Hg. Harald Wenzel. Frankfurt: Campus Verlag 1998. 13–52.

- Flückiger, Barbara. *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren, 2002.
- Friedman, Lester D., Hg. *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*. Urbana, Chicago: U of Illinois P, 1991.
- Gabler, Neal. *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood*. New York, London: Anchor Books, 1988.
- Gans, Herbert J. »Popular Culture in America: Social Problem in a Mass Society or Social Asset in a Pluralist Society?« *Social Problems: A Modern Approach*. Hg. Howard S. Becker. New York: John Wiley & Sons, 1966, 549–620.
- Gomery, Douglas. *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*. Madison: U of Wisconsin P, 1992.
- Grainge, Paul, Mark Jancovich und Sharon Monteith, Hg. *Film Histories: An Introduction and Reader*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2007.
- Grant, Barry Keith, Hg. *Film Genre Reader III*. Austin: U of Texas P, 2003.
- »The Great Train Robbery.« Thomas A. Edison, Inc.; producer, Edwin S. Porter. No. 200, Edison Films, January 1904, Supplement. Rutgers University Community Repository. <https://doi.org/doi:10.7282/T3BK1CRV>.
- Grünefeld, Verena. *Dokumentarfilm populär. Michael Moore und seine Darstellung der amerikanischen Gesellschaft*. Frankfurt: Campus, 2010.
- Gumbel, Andrew. »The Hollywood crisis #MeToo missed: ›Every female composer has been through it‹.« *The Guardian* 21 February 2023. <https://www.theguardian.com/film/2023/feb/20/film-scoring-hollywood-misconduct-abuse-harassment-metoo>. Letzter Aufruf 25. Februar 2023.
- Gunning, Tom. »The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde.« *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Hg. Thomas Elsaesser. London: BFI Publishing, 1990. 56–62.
- Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, Mass., London: Harvard UP, 1991.
- Hawthorne, Nathaniel. *Young Goodman Brown and Other Tales*. Oxford, New York: Oxford UP, 1998.
- Henderson, Brian. »The Searchers: An American Dilemma.« *The Searchers: Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*. Hg. Arthur M. Eckstein und Peter Lehman. Detroit: Wayne State UP, 2004. 47–74.

- Heritage, Stuart. »More money, more viewers, more glamour: how TV overtook film as a creative force.« *The Guardian* 27 October 2022. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2022/oct/27/more-money-more-viewers-more-glamour-how-tv-overtook-film-as-a-creative-force>. Letzter Aufruf 25. Februar 2023.
- Higashi, Sumiko. »The New Woman and Consumer Culture: Cecil B. DeMille's Sex Comedies.« *The Silent Cinema Reader*. Hg. Lee Grieveson und Peter Krämer. London and New York: Routledge, 2004. 305–317.
- Horak, Jan-Christopher, Hg. *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde 1919–1945*. Madison: The U of Wisconsin P, 1995.
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno. *Die Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt: Fischer, 1988.
- Inglis, Ruth A. »Self-Regulation in Operation.« *The American Film Industry*. Hg. Tino Balio. Revised edition. Madison: The U of Wisconsin P, 1985. 377–400.
- James, David E. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton UP, 1989.
- Kalinak, Kathryn. »Typically American«: Music for The Searchers.« *The Searchers: Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*. Hg. Arthur M. Eckstein und Peter Lehman. Detroit: Wayne State UP, 2004. 109–143.
- Keathley, Christian. »Trapped in the Affection Image: Hollywood's Post-traumatic Cycle (1970–1976).« *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Hg. Thomas Elsaesser, Alexander Horwarth, Noel King. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004. 293–308.
- Knight, Arthur. *The Liveliest Art: A Panoramic History of the Movies*. New York, Toronto: The New American Library, 1957.
- Koszarski, Richard. *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915–1928*. History of the American Cinema, Vol. 3. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 1990.
- Krützen, Michaela. *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt: Fischer, 2004.
- Lang, Fritz. »Fritz Lang: Was ich in Amerika sah. Manuskript und Regie (Film-Kurier 1924).« *Fritz Lang. Die Stimme von Metropolis*. Hg. Fred Gehler und Ullrich Kasten. Berlin: Henschel Verlag 1990. 211–216.

- Langford, Barry. *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2005.
- Lev, Peter. *The Fifties: Transforming the Screen, 1950–1959*. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 2003.
- Macdonald, Dwight. »A Theory of Mass Culture.« *Mass Culture: The Popular Arts in America*. Hg. Bernard Rosenberg und David Manning White. Glencoe: Free Press, 1957. 59–73.
- Maltby, Richard. *Hollywood Cinema*. Second edition. Malden, Oxford: Blackwell, 2003.
- May, Lary. *Screening Out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*. Chicago and London: The U of Chicago P, 1980.
- Mekas, Jonas. »Notes on the New American Cinema.« *Film Culture* 24 (1962): 6–16.
- Monaco, Paul. *The Sixties: 1960–1969*. History of the American Cinema, Vol. 8. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 2001.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana UP, 1990.
- Munby, Jonathan. *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil*. Chicago, London: U of Chicago P, 1999.
- »Musings of a Photoplay Philosopher.« *The Motion Picture Story Magazine* November 1911: 144–148.
- Musser, Charles. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. History of the American Cinema, Vol. 1. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 1990.
- Naremore, James. *Acting in the Cinema*. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 1988.
- . *More Than Night: Film Noir In Its Contexts*. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 1998.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana UP, 2001.
- Nowell-Smith, Geoffrey, Hg. *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford UP, 1996.
- Prince, Stephen. *A New Pot of Gold: Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1980–1989*. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 2000.
- Rodowick, D.N. *The Virtual Life of Film*. Cambridge, Mass. and London: Harvard UP, 2007.

- Rogin, Michael. *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 1996.
- . »The Sword Became a Flashing Vision: D.W. Griffith's *The Birth of a Nation*.« *Representations* 9 (Winter 1985): 150–195.
- Ryan, Marie-Laure. »Toward a definition of narrative.« *The Cambridge Companion to Narrative*. Hg. David Herman. Cambridge: Cambridge UP, 2007. 22–35.
- Ryan, Michael und Douglas Kellner. *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington: Indiana UP, 1988.
- Sarris, Andrew. *The American Cinema. Directors and Directions, 1929–1968*. New York: Da Capo Press, 1968.
- Schatz, Thomas. *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*. History of the American Cinema, Vol. 6. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 1997.
- . *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Philadelphia: Temple UP, 1981.
- . *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York: Pantheon Books, 1988.
- . »The New Hollywood.« *Film Theory Goes to the Movies*. Hg. Jim Collins, Hilary Radner und Ava Preacher Collins. New York, London: Routledge, 1993. 8–17.
- Schwanitz, Dietrich. *Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma*. Darmstadt: Westdeutscher Verlag, 1990.
- Scorsese, Martin. »Martin Scorsese: I Said Marvel Movies Aren't Cinema. Let Me Explain.« *The New York Times*. 4 November 2019. <https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>. Letzter Aufruf 25. Februar 2023.
- Sklar, Robert. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. New York: Vintage Books, 1994.
- Slotkin, Richard. »Unit Pride: Ethnic Platoons and the Myths of American Nationality.« *American Literary History* 13.3 (Fall 2001): 469–498.
- Sontag, Susan. »On Style.« *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Dell, 1969. 24–45.
- Spieker, Markus. *Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich*. Trier: WVT, 1999.

- Stokes, Melvyn. *D. W. Griffith's The Birth of a Nation: A History of »The Most Controversial Motion Picture of All Time.«* Oxford, New York: Oxford UP, 2007.
- Thompson, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood*. Cambridge, London: Harvard UP, 1999.
- . »The Limits of Experimentation in Hollywood.« *The First American Film Avant-Garde 1919–1945*. Hg. Jan-Christopher Horak. Madison: The U of Wisconsin P, 1995. 67–93.
- Thompson, Kristin und David Bordwell. *Film History: An Introduction*. 3rd edition. Boston et al.: McGraw Hill, 2010.
- Tischleder, Bärbel. *Body Trouble. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino*. Frankfurt: Stroemfeld, 2001.
- Tzioumakis, Yannis. *American Independent Film: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2006.
- Uricchio, William und Roberta E. Pearson. *Reframing Culture: The Case of the Vitagraph Quality Films*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1993.
- Williams, Linda. *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O.J. Simpson*. Princeton, Oxford: Princeton UP, 2001.
- Wood, Michael. *America in the Movies*. New York: Delta, 1975.

2 Modelle performativer Männlichkeit

Der Begriff »performative Männlichkeit«, der im Titel gewählt wurde, ließe sich durch andere Begriffe aus der englischsprachigen Diskussion ergänzen, beispielsweise *acting male* oder, allgemeiner, *gender enactment*. Hinter diesen unterschiedlichen Bezeichnungen steht eine Grundannahme der kulturwissenschaftlichen Genderforschung, die sich in den letzten zwanzig Jahren durchgesetzt hat: Männliche und weibliche Identitäten werden als Ergebnis einer kulturellen Inszenierung begriffen. Oder anders ausgedrückt, Geschlechterdifferenz beruht auf einer performativen Praxis, die in alltäglicher Interaktion in Szene gesetzt wird.

Begriffe wie *performing masculinity* oder *gender enactment* implizieren dabei zweierlei: Zum einen betonen sie den zeichenhaften Charakter von Männlichkeit und Weiblichkeit, die das Ergebnis einer bestimmten Art der Selbstpräsentation und Inszenierung sind – einer Kombination von Körpersprache, Kleidung und Verhaltensweisen. Zum anderen werfen sie die Frage auf, welches Verhältnis zwischen den äußeren Zeichen dieser Inszenierung zu jenen Bereichen besteht, die gemeinhin als Inneres des Subjekts, als Subjektivität bezeichnet werden. Performative Männlichkeit suggeriert, dass die Zeichen, die als Männlichkeit interpretiert werden, kulturell frei verfügbar und nutzbar sind. Dann haben sie ihren Ursprung aber nicht mehr im Inneren des Subjekts, sondern sie entstehen in Prozessen der Imitation und Mimikry. Männlichkeit als Resultat performativer Akte zu bezeichnen, bedeutet daher zweierlei: sie folgt einer Stilistik der Selbstdarstellung, und sie wird anti-essentialistisch gewendet, also von anatomischer oder biologischer Körperdifferenz abgelöst.

Diese Konzeption von Performativität wurde in den letzten zwanzig Jahren vor allem durch die Arbeiten von Judith Butler popularisiert. In *Gender Trouble* fasst sie beide Aspekte mit den folgenden Worten zusammen: »Gender ought not to be construed as a stable identity or locus of agency from which various acts follow; rather, gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space

through a *stylized repetition of acts*« (Butler 191). Butler verwendet zwar den Begriff der Identität, sie dreht aber das damit traditionell verbundene Kausalverhältnis um. Performative Akte werden nicht als Ausdruck einer inneren Essenz verstanden, sondern sie dienen im Gegenteil gerade dazu, die Vorstellungen dieses Inneren zu konstruieren. In patriarchalen oder, wie Butler argumentiert, zwangsheterosexuellen Gesellschaften haben diese performativen Akte einen strategischen Charakter. Sie sollen eine wahre oder wesenhafte Geschlechtsidentität postulieren, um ihre tatsächliche Performativität zu überdecken. Das Interesse an einer »stylized repetition of acts« verschiebt hingegen den Fokus auf ritualisierte und inszenatorische Formen des *doing gender*.

Für die Weiterentwicklung der Theoriebildung im Kontext audiovisueller Medien wurde dieses Konzept der Performativität von Gender höchst einflussreich (vgl. Baron und Carnicke, Bingham, Foster, Poole, Silverman). Auch in anderen theoretischen Ansätzen basierten kulturelle Inszenierungen auf dem Konzept einer performativen Geschlechterdifferenz. In den späten 1970er Jahren widmete sich der Soziologe Erving Goffman der Frage, welche Funktionen Gender in sozialen Situationen hat. Als Vertreter des symbolischen Interaktionismus interessierte sich Goffman ebenfalls für Performativität, aber sie wurde, anders als bei Butler, nicht primär auf Geschlechtsidentität bezogen. Sie stellte vielmehr eine grundsätzliche Verhaltensdisposition dar, mit der Menschen in sozialen Situationen signalisieren, in welcher Form und Funktion sie sich als soziale Akteure beteiligen wollen.

Gender dient bei Goffman als Unterscheidungskriterium in der täglichen Interaktion; es definiert soziale Positionen, Verhaltensweisen und Interaktionsformen. Aber auch Goffman argumentiert, wie Butler, gegen seine Qualität als Essenz oder, wie er es nennt, gegen die Doktrin der »natural expression« (Goffman, *Gender Advertisements* 7). Während Butler mit ihrer Kritik am Essentialismus das Prozesshafte und Vorläufige von Geschlechtsidentitäten betont, hebt Goffman hervor, dass die menschliche Natur nicht durch eine wesenhafte Männlichkeit und Weiblichkeit gekennzeichnet ist, sondern durch die Fähigkeit, sich auf ein Spiel mit diesen Differenzen einzustellen und daran teilzunehmen. Wie für Butler ist für Goffman die Kategorie Gender demnach ein sozial erlerntes und definiertes Konstrukt. Er schreibt:

What the human nature of males and females really consists of, then, is a capacity to learn to provide and to read depictions of masculinity and femininity and a willingness to adhere to a schedule for presenting these pictures, and this capacity they have virtue of being persons, not females or males. One might just as well say there is no gender identity. There is only a schedule for the portrayal of gender. (Goffman, *Gender Advertisements* 8)

Goffman verschiebt demnach den konzeptionellen Fokus von Gender als Ausdruck einer natürlichen Essenz zu Gender als Form der sozialen Selbstpräsentation – als *portrayal of gender* oder, anders ausgedrückt, als männliche und weibliche Selbstdarstellung, die Muster der symbolischen Interaktion vorgibt und aktiviert.

Für die Kulturanalyse haben sich aus der Performativität von Gender zahlreiche Ansatzpunkte eröffnet. Drei Aspekte prägen die weitere Argumentation:

a) Die performative Inszenierung von Männlichkeit und Weiblichkeit ist ein Teilaspekt von Interaktion in sozialen Situationen. Sie stellt, mit Goffman gesprochen, ein »portrayal of gender« dar, das der Strukturierung von Interaktionsverhältnissen dient und mit anderen Differenzsystemen, beispielsweise Ethnizität, Alter oder Klassenzugehörigkeit in Wechselwirkung steht.

b) Die Darstellung von Gender hat eine Geschichte und Stilistik, die sich anhand von kulturellen Objekten in besonderer Form untersuchen lässt. Für Goffman bestehen keine grundsätzlichen Unterschiede zwischen ritualisierten Begegnungen in fiktiven oder realen sozialen Situationen. Fiktionen haben jedoch den Vorteil, dass sie Rituale in überzeichneter, intensivierter und nicht selten auch reflexiver Form ausdrücken können – er spricht von einer »hyper-ritualization« (*Gender Advertisements* 84).

c) Die Ideologie eines natürlichen Ausdrucks, die Goffman und Butler attackieren, also die Vorstellung, dass innere Dispositionen zu äußeren Handlungen führen, ist für fiktive kulturelle Objekte weniger problematisch. Da sie dem Bereich des Imaginären angehören und keine reale Entsprechung haben, können sie über das Verhältnis von innerem Zustand und äußerem Zeichen ohnehin nur Hypothesen auf-

stellen, die einen modellhaften Charakter besitzen. Sie liefern demnach, wie James Naremore (71) argumentiert, Modelle des menschlichen Handelns. Anders ausgedrückt: Das Selbst mitsamt seiner Innerlichkeit kann in fiktiven Texten nur als performativer Effekt, als stilisierte Modellierung untersucht werden.

Allerdings soll an dieser Stelle erneut die aus den Thesen von Butler und Goffman resultierende Zäsur hervorgehoben werden. Während der inszenatorische Charakter von Weiblichkeit ein kulturhistorisch etablierter Topos ist – mit Vorstellungen der weiblichen Verstellung und Maskerade oder der Hysterieforschung –, ist die Ausdehnung des Performativitätskonzepts auf Fragen der Männlichkeit ein vergleichsweise neues Phänomen. Wie Britta Herrmann und Walter Erhart schreiben, zeigt sich in der neueren Forschung »nun plötzlich Männlichkeit als Maskerade, als das In-Szene-Setzen eines maskulinen Originals, das es nicht gibt und das performativ immer wieder neu erfunden werden muß« (37).

Während das Männliche kulturhistorisch häufig als das Nichtinszenierte, Normative galt, gegen das sich das marginalisierte Andere behaupten musste, unterminieren die fluiden Konzepte des *gender enactment* bei Butler oder das *portrayal of gender* bei Goffman antagonistisch konzipierte, binäre Kategorien. Die Rede von performativer Männlichkeit macht die Kulturanalyse damit komplexer und interessanter, aber sie schafft auch neue Herausforderungen. Denn wo in der frühen feministischen Forschung die patriarchale Geschlechterhierarchie vor allem auch als politische Zielscheibe diente, sind die Frontlinien des *gender enactment* weniger klar und eindeutig. Am Beispiel einer nicht der Norm entsprechenden Männlichkeit soll dies verdeutlicht werden.

Zum Konzept der hegemonialen Männlichkeit

Die Vorstellung einer normativen Definition von Männlichkeit wurde aus soziologischer Sicht u.a. in der einflussreichen Studie *Masculinities* von Raewyn Connell formuliert. Männlichkeit wird hierbei als soziale Norm für das Verhalten von Männern verstanden. Und sie trägt dazu bei, dass ein Zustand stabilisiert wird, den Connell als »hegemoniale Männlichkeit« bezeichnet. Damit ist der systematische Versuch gemeint, eine Geschlechterhierarchie zwischen Männern und Frauen

zu legitimieren und aufrecht zu erhalten. Connell sieht die Dominanz von Männern sowie die Unterordnung von Frauen insbesondere in institutionalisierten Machtverhältnissen gegeben, etwa im Top-Management von Firmen oder im Militär.

Die Normativität des Männlichkeitsbildes bedeutet hierbei, dass es einen Standard setzt, an dem sich alle Männer ausrichten müssen, und dass es der Aufrechterhaltung von Geschlechterhierarchien dient. In einer jüngeren Weiterentwicklung des Konzepts der hegemonialen Männlichkeit schreiben Connell und Messerschmidt:

Hegemonic masculinity was not assumed to be normal in the statistical sense; only a minority of men might enact it. But it was certainly normative. It embodied the currently most honored way of being a man, it required all other men to position themselves in relation to it, and it ideologically legitimated the global subordination of women to men. (832)

So klar der normative Charakter einer hegemonialen Männlichkeit aus diesem Zitat hervorgeht, wie und wo der »currently most honored way of being a man«, also die akzeptierteste Weise, ein Mann zu sein, herausgebildet wird, ist weniger deutlich. Institutionen wie das Militär schaffen ein explizites Regelwerk für die Bewertung von Verhaltensweisen, aber welche Funktionen haben die *kulturellen* Modelle und Konstruktionen von Männlichkeit? Zeichnen sich diese Modelle nicht eher durch die Brüchigkeit von Normen aus, die Möglichkeit, sie zu hinterfragen und mit Gegenentwürfen zu versehen? Fraglich ist demnach, ob das Konzept einer normativen Macht institutioneller Strukturen überhaupt für kulturelle Objekte und Formen gelten kann.

Connell wirft selbst die Frage auf, wie überzeugend die Vorstellung einer Norm von Männlichkeit tatsächlich ist: »Few men actually match the ›blueprint‹ or display the toughness and independence acted by Wayne, Bogart or Eastwood. [...] What is ›normative‹ about a norm hardly anyone meets? Are we to say the majority of men are un-masculine?« (Connell 70). Connells Bezugnahme auf Schauspieler wie John Wayne oder Humphrey Bogart verdeutlicht, dass Normen für ein männliches Verhalten kulturell geprägt werden und ihre Untersuchung daher vor allem für mediale Bilder geeignet erscheint. Doch

ihr Einwand zu jenen Figuren, Charakteren und realen Männern, die ihnen nicht entsprechen, ist berechtigt. Wie sollen sie genannt werden? Sind sie unmännlich, nicht der Norm entsprechend, nicht-hegemonial, nicht-phallisch oder weiblich?

In der Filmwissenschaft existiert ebenfalls die Vorstellung einer Norm von Männlichkeit. Laura Mulvey verfasste in den 1970er Jahren einen der einflussreichsten Aufsätze mit dem Titel »Visual Pleasure and Narrative Cinema«. Sie entwickelt darin eine feministische Kritik am Hollywood-Kino und führt das Konzept des *male gaze*, des männlichen Blicks ein, das auch heute noch benutzt wird (Mulvey »Visual Pleasure«, »Afterthoughts«). Für Mulvey ist dieser männliche Blick Ausdruck der hierarchischen, patriarchalen Verhältnisse. Das Hollywood-Kino, so ihr Kernargument, richtet sich an den Bedürfnissen des männlichen Zuschauers aus: Es inszeniert Frauen als erotische Objekte, die dem voyeuristischen Zuschauer Lust bereiten sollen. Und es zeigt männliche Charaktere auf der Leinwand, die ein Ideal-Ich des Zuschauers repräsentieren und ihm damit ein narzisstisches Vergnügen bereiten. Männliche Zuschauer können auf diesem Weg an der Macht der fiktiven männlichen Charaktere teilhaben: Während der weibliche Körper passiv als Spektakel ausgestellt wird, treiben die männlichen Figuren aktiv die Handlung voran.

Auch für dieses Argument wird eine normative Konzeption der männlichen Figuren und Zuschauer vorausgesetzt, die im Sinn von Connell hinterfragt werden kann. Tatsächlich gibt es zahlreiche filmische Inszenierungen von Männlichkeit, die der Norm eines aktiven, aggressiven und besitzergreifenden Verhaltens gerade nicht entsprechen. Oder, um es noch pointierter zu formulieren, selbst für jene Figuren, die von John Wayne, Humphrey Bogart oder Clint Eastwood verkörpert werden und die nach Connell eine normative Blaupause von *toughness* und *independence*, also von Härte und Unabhängigkeit, darstellen, gilt: ihr performatives Ausagieren von Männlichkeit ist nicht eindimensional, sondern häufig von Brüchen gekennzeichnet. Filme und andere kulturelle Texte reflektieren und definieren demnach zwar soziale Normen männlichen Verhaltens, aber sie inszenieren sie mit Ambivalenzen und Abweichungen, mit Spielräumen, die Normen zwar setzen oder bestätigen, aber auch gleichzeitig in Frage stellen können.

Dies ließe sich an vielen Beispielen zeigen, nicht zuletzt an der Figur des soldatischen Mannes, in der man die wirksamste Norm männlichen Verhaltens vermuten könnte. Aber auch hier gilt, dass es den aktiven und aggressiven Kämpfer, der im Namen der Nation tötet, in der Filmgeschichte nur zusammen mit seinem Gegenstück, dem körperlich und psychisch beschädigten Kriegsveteranen gibt (vgl. Eberwein). Thesenhaft ließe sich formulieren: Jede filmische Darstellung einer sozialen Norm von Männlichkeit, so wirkungsmächtig sie auch sein mag, ist immer, häufig in der selben Erzählung, mit ihrer Abweichung oder fehlenden Legitimität verkoppelt.

Im Unterschied zu Begriffen wie nicht-hegemoniale, nicht-normative oder nicht-phallische Männlichkeit scheint dieses Verhältnis aber nicht notwendigerweise auf eine Darstellung marginalisierter, aus der Norm fallender oder schwacher Figuren hinauszulaufen. Es ist, mit anderen Worten, nicht primär als Hierarchie von Männlichkeit zu verstehen. Vielmehr handelt es sich häufig um den grundsätzlichen Prozess, Vorstellungen von Geschlechterbildern kulturell auszuhandeln, die nicht um ein Zentrum organisiert sind, sondern bei denen unterschiedliche Modelle von Männlichkeit miteinander konkurrieren. Dem Ansatz von Goffman folgend, gibt es auch keine isolierte Konstruktion von Männlichkeit, sondern Modellierungen, die in Interaktionsprozessen zwischen männlichen *und* weiblichen Figuren entstehen. Neben Figuren, die eine soziale Norm idealtypisch zu verkörpern scheinen, soll daher von der Performativität *alternativer* Männlichkeiten gesprochen werden. Die folgenden Beispiele gehen exemplarisch auf vier Genrebereiche ein: Film Noir, Western, Komödie und Sozialdrama.

Hegemoniale und alternative Männlichkeitsmodelle im US-amerikanischen Film

Erving Goffman bezeichnet Begegnungen in sozialen Situationen, bei denen die Wahrnehmung von Gender eine herausgehobene Rolle spielt, als *gender display*. Für filmische Inszenierungen findet diese Genderdarstellung auf drei Ebenen statt. Zum einen entsteht Geschlechterdifferenz durch Interaktionsmuster und den Habitus der Figuren, zum anderen dient der menschliche Körper – und hierbei insbesondere das Gesicht – als Fläche, die mit inneren Dispositionen und Regungen

interagiert, als Schwelle zwischen innen und außen. Schließlich sind Räume, in denen sich die Figuren begegnen, geschlechtlich kodiert, es sind *gendered spaces*. Dies betrifft den virtuellen, durch Montage und Mise en Scène konstruierten fiktiven Raum sowie die konkreten Schauplätze in der Filmerzählung.



Abb. 2.1: *Gilda* (Charles Vidor, Kamera: Rudolph Maté, Columbia Pictures, 1946)



Abb. 2.2: *Gilda* (Charles Vidor, Kamera: Rudolph Maté, Columbia Pictures, 1946)

Die folgende Diskussion zeigt, dass insbesondere der Raum, in dem die Interaktion abläuft, Einfluss auf Genderkonzeptionen hat. Unweigerlich definieren Räume in herausgehobener Form das »alignment« der Akteure, also den Platz und die Rolle, die sie in einem sozialen Arrangement einnehmen wollen (Goffman, *Gender Advertisements* 1). Das erste Beispiel entstammt dem Film Noir der 1940er Jahre, der ein neues Verständnis von Verbrechen zum Ausdruck bringt und seine Figuren in ein Netz aus sexuellen Obsessionen, finanzieller Gier und Mordlust verstrickt. Eine Szene in *Gilda* (Charles Vidor 1946) führt die Hauptfiguren Ballin, Johnny und Gilda zusammen. Johnny, gespielt von Glenn Ford, arbeitet für den Kasinobetreiber Ballin. Dieser ist von einer Reise heimgekehrt und präsentiert Johnny eine junge Frau, die er überraschend geheiratet hat. Rita

Hayworth in der Rolle von Gilda wird als klassische Femme Fatale eingeführt, als unergründliches und gefährliches Faszinosum. Später stellt sich heraus, dass sie Johnny von früher kennt, was die Szene andeutet. Sie ist fest in den Parametern des klassischen Hollywood-Kinos verankert: Die Frau wird als spektakuläre Erscheinung in Szene gesetzt, die Männer bringen die Handlung voran. Doch an der Figur des Johnny zeigen sich Brüche dieser Konstellation, die als Beispiel für die Performativität einer alternativen Männlichkeit dienen können.

Im Film Noir haben Szenen, die solche Initialbegegnungen zeigen, fast immer eine herausgehobene Stellung: Sie etablieren Dreieckskonstellationen, die von sexueller Anziehungskraft und finanzieller Abhängigkeit geprägt sind und zumeist tödlich enden. Doch *Gilda* zeigt, dass diese Szenen auch mit besonderer Sorgfalt inszeniert werden. Ballin und Johnny, die beiden männlichen Charaktere, arbeiten sich durch verschiedene Bereiche des Hauses: die Eingangshalle, die Treppe, ein Durchgangszimmer bis in das Schlafzimmer von Gilda vor. Hier, in diesem weiblich kodierten Raum mit fließenden Stoffen, opulenten Vorhängen und einem großen Spiegel, wird exemplarisch Geschlechterdifferenz produziert (Abb. 2.1). Während die männlichen Figuren mit ihren schicken, aber panzerartigen dunklen Anzügen affektive Regungen nur im Gesicht zeigen, setzt Gilda ihren ganzen, an der Schulter kokett entblößten Körper ein. Sie wird zu einem Schauobjekt, das Johnny ebenso fasziniert wie entsetzt anstarrt (Abb. 2.2). Er kennt Gilda von früher, kann dieses Wissen aber zu diesem Zeitpunkt nicht offenbaren.

Das Gesicht als jene Fläche, die Spannungen zwischen innerem Zustand und äußerer Selbstdarstellung zum Ausdruck bringt, kommt an zwei Stellen prominent zur Geltung. Eine glamouröse Großaufnahme von Gilda, die ihr wallendes Haar in weiche Kontraste und Lichter einbettet, suggeriert, dass ihr Triumph, mit Ballin verheiratet zu sein, mit einer stillen Verzweiflung einhergeht. Und das Ende der Szene belegt, dass dieser Gefühlszustand auch für Johnny gilt. Sein Gesicht bleibt fast regungslos, aber ein Voice-over erläutert als innere Stimme seine hasserfüllten Gedanken. Dieses Stilmittel eines männlichen Erzählers wird im Film Noir zum zentralen performativen Akt, mit dem trotz der äußeren Kontrolliertheit Brüche im Selbstbild und Formen einer *male anxiety*, einer männlichen Angst ausgedrückt werden (Hollinger).

Das Dreiecksverhältnis in *Gilda* ist von Richard Dyer als verdeckte Thematisierung von Homosexualität interpretiert worden (Dyer). Weniger schockierend ist für Johnny in dieser Szene demnach, dass er Gilda überhaupt widersieht als die Tatsache, dass ihre Ankunft seine Beziehung zu Ballin unmöglich zu machen scheint. Die Interaktionsformen machen diese Interpretation plausibel, wenngleich viele Zeichen und Dialoge ambivalent und mehrdeutig bleiben. Die sehr promi-

nente Übergabe des Schlüssels zu Ballins Haus am Ende der Szene kann, muss aber nicht als metaphorische Handlung verstanden werden, die auf eine intime Beziehung der Männer verweist. Allerdings wäre eine offene Thematisierung homosexueller Verhältnisse unter den Bedingungen des Films der 1940er Jahre gar nicht möglich gewesen. Für die These einer Performativität alternativer Männlichkeit zeigt die Szene auf jeden Fall zweierlei: Obwohl *Gilda* fest in der Ideologie patriarchaler Geschlechterverhältnisse verankert ist, hat die zentrale männliche Figur Johnny das Gefühl, den normativen Anforderungen männlichen Verhaltens *nicht* zu entsprechen. Zweitens werden, wie Richard Dyer argumentiert, durch die Inszenierung von Johnny als erotisches Objekt Beziehungskonstellationen suggeriert, die heterosexuelle Verhältnisse grundsätzlich außer Kraft setzen würden.



Abb. 2.3: *The Searchers* (John Ford, Kamera: Winton C. Hoch, Warner Brothers, 1956)

Im Gegensatz zur brüchigen Männlichkeit des Film Noir wird John Wayne häufig – wie bei Connell – als Beispiel für die Performativität hegemonialer Männlichkeit verstanden. Im Western *The Searchers* (John Ford) aus dem Jahr 1956 verkörpert er die Figur des Ethan Edwards. In einer frühen Szene nimmt eine Gruppe von Männern die Verfolgung eines Comanchen-Stammes auf.

Kurz zuvor wurde eine Siedlerfamilie getötet, und die Comanchen haben zwei junge Frauen entführt. Die Verfolger sind unschlüssig, wie sie befreit werden können, und es entsteht ein Konflikt um die Frage der besten Vorgehensweise, der einige paradigmatische Merkmale performativer Männlichkeit im Western aufzeigt. Im Grenzgebiet der *frontier*, die den mythisch überhöhten Konflikt zwischen Zivilisation und Wildnis austrägt, wird weiße Männlichkeit zum einen von den Indigenen abgesetzt. Zum anderen kommt es auch in den männerbündisch organisierten Gruppen zu Binnendifferenzierungen zwischen starken und schwachen, aktiven und passiven oder weißen und nicht-weißen Charakteren. Die außergewöhnliche Stellung von Ethan alias John Wayne unterstreicht der Film durch Kompositionen, in denen er den Bildraum dominiert oder die anderen Figuren zu ihm aufschauen müssen (Abb. 2.3).

Sein Habitus ist konfrontativ: Den jungen Begleiter Martin (Jeffrey Hunter) bezeichnet er als »quarterbreed Cherokee«, also als Person, die durch ihre indigenen Vorfahren kontaminiert zu sein scheint. Bei den anderen Figuren wird Zögern, Verzweiflung oder eine zu explizit ausagierte Emotionalität von Ethan als Schwäche gewertet und verhöhnt. Schließlich kommt es zu dem Konflikt zwischen Ethan und dem nominellen Anführer der Gruppe, Captain Clayton (Ward Bond), über die richtige Strategie der Verfolgung. Im radikal reduzierten, liminalen Raum des Western zeigt sich umso deutlicher, dass hierbei Männlichkeitsmodelle ausgehandelt werden, die hegemoniale Ansprüche geltend machen und durchsetzen können. Clayton argumentiert dafür, eine Panik unter dem Comanchen-Stamm auszulösen, damit die entführten Mädchen nicht getötet werden. Ethan hingegen plädiert für einen Angriff. Am Ende des Disputs gibt er zwar nach, aber gleichzeitig stellt er – nicht zuletzt durch seine aggressive Körpersprache – die Befehlsgewalt und Autorität der Führungsfigur Clayton in Frage. In nuce zeigt der Konflikt die damals gültigen Ideale hegemonialer Männlichkeit: Aggressivität, Entschlossenheit, Wagemut sowie ein auf Demütigung und Vernichtung des Nicht-Weißen zielender Rassismus kennzeichnen die von John Wayne verkörperte Figur, deren Habitus im Sinn von Connell als Standard gesetzt wird.

Der rassistisch motivierte Hass von Ethan steigert sich im weiteren Verlauf des Films, bis er Jahre später die mittlerweile zur ›Indianerin‹ gewordene junge Frau Debbie (Natalie Wood) erschießen will. Nach einem brutalen Vernichtungskampf mit dem Comanchen-Stamm lässt er sie jedoch schließlich am Leben. Debbie kehrt zurück zu den Siedlern, während für die von John Wayne gespielte Figur kein Platz mehr ist. In einer berühmt gewordenen Schluss-Szene verlässt er den weiblich kodierten Raum der häuslichen Sphäre in die Weite der kargen Landschaft. Im Blick auf den gesamten Film erscheint die Aggressivität und Durchsetzungskraft der von John Wayne verkörperten Figur daher zunächst als Ideal hegemonialer Männlichkeit. Sie wird am Schluss aber vor allem aufgrund ihres Rassismus gebrochen und verliert an normativer Kraft. Auch im klassischen Western kommt es daher – zumindest ansatzweise – zu einer kritischen Auseinandersetzung mit sozialen und performativen Normen von Männlichkeit und männlichem Verhalten.

Komödie und Anti-Western

Ein weiteres, berühmt gewordenes Beispiel für die Ausstellung einer performativen Männlichkeit stammt aus dem Bereich der Komödie. Billy Wilder inszeniert im Jahr 1959 *Some Like It Hot*. Das *gender enactment* findet hier jedoch unter grundsätzlich anderen Bedingungen statt als in *The Searchers*. Die beiden männlichen Hauptfiguren Joe und Jerry befinden sich auf der Flucht und verkleiden sich als Frauen, um bei einer rein weiblichen Musikband anheuern zu können (Abb. 2.4). Im Unterschied zum Western erlaubt die Rahmung der Handlung als Komödie, dass Verhaltensnormen, aber auch Genrekonventionen spielerisch überzeichnet und partiell dekonstruiert werden können.

In einer frühen Szene findet die Transformation von männlichen zu weiblichen Verhaltensmustern statt. Es ist eine Situation, die mit Goffman als typischer *backstage/frontstage*-Kontrast bezeichnet werden könnte (*Presentation* 109–140). Als Joe und Jerry über ihre Schwierigkeiten diskutieren, als Frauen überzeugen zu können, schauen wir hinter die Bühne, wo sich die Akteure auf ihre Rollen vorbereiten. Dann begleiten wir ihre Transformation in Josephine und Daphne und sehen sie schließlich auf der Bühne des Zugabteils, die sie im weiteren Verlauf des Films temporär immer wieder in den Backstage-Bereich verlassen werden. Diese Doppelung in einen Bereich der vermeintlich authentischen Männlichkeit hinter der Bühne und den Bereich einer *drag performance* auf der Bühne hat zwei Konsequenzen. Zum einen wird, wie Judith Butler über den Charakter von *drag* bemerkt, die Performativität von Genderrollen schlechthin betont, ihr auf Imitation, Mimikry und kontinuierlicher Selbstkorrektur beruhendes Zustandekommen. Zum anderen erweitert sich das performative Spektrum der männlichen Figuren erheblich. Im Unterschied zur Reduziertheit des Western können sie Kleidung, Körper, Stimme oder Mimik aktiv und virtuos einsetzen, auch wenn im Backstage-Bereich die Regeln konventioneller Männlichkeit vorherrschen: das harte Anpacken am Kragen oder die Erwartung, als männlicher Eroberer aufzutreten.

Bei Billy Wilder wird die Performanz alternativer Männlichkeit demnach zum Stoff der Komik. Rollen- und Genrestereotype werden mitsamt den Verhaltensnormen, auf denen sie beruhen, spielerisch dekonstruiert. Doch in Komödien gelten solche Verkehrungen und

Umkodierungen meist nur temporär, bis sie am Ende wieder aufgehoben werden. Nicht jede Parodie ist, wie Judith Butler anmerkt, per se subversiv. Billy Wilders Komödie stellt ohne Zweifel den performativen Charakter von Gender ins Zentrum, aber nicht alle Figuren werden davon gleichermaßen erfasst. Dies wird in *Some Like It Hot* in einer Szene deutlich, die in einem weiblich kodierten Raum spielt: der Damentoilette, in die Josephine und Daphne sich zurückziehen müssen, um die defekte Brustatrappe zu reparieren. Hier treffen sie auf Sugar Kane alias Marilyn Monroe. Beide Männer sind sofort von ihrer spektakulär inszenierten Erscheinung fasziniert. Filter machen das in Großaufnahme gezeigte Gesicht von Marilyn Monroe weich und makellos. Und die Damentoilette wird zum Raum der Wahrheit, der einen direkten Zugang zum Wesen des Weiblichen zu erlauben vorgibt. Doch an diesem Punkt scheinen die Grenzen des parodistischen Spiels zu liegen. Denn während Josephine und Daphne in ihrer Verkleidung kenntlich werden und komisch sind, wird Sugar Kane als Objekt der Begierde nicht parodiert, obwohl sie dem nicht weniger künstlichen Stereotyp der unbedarften, aber erotisch anziehenden Blondine entspricht.

Judith Butler stellt die Frage, welche Art von Parodie tatsächlich zu einer Infragestellung natürlicher oder essentieller Geschlechterkategorien beiträgt. Sie schreibt: »[And] what kind of gender performance will enact and reveal the performativity of gender itself in a way that destabilizes the naturalized categories of identity and desire?« (Butler 189). Für das komische Programm von *Some Like It Hot* lässt sich zu dieser Frage wohl feststellen, dass der Film eine Travestie des *doing gender* darstellt, die Raum für die Inszenierung alternativer Männlichkeiten schafft. Gleichzeitig nutzt und bekräftigt er auch eine traditionelle Darstellung von Geschlechterdifferenz, die den weiblichen Körper als erotisches Spektakel und als Fixpunkt der Differenz versteht. Dennoch bleibt festzuhalten, dass die Inszenierung alternativer Männlichkeit im Kino der späten 1950er Jahre offener als zuvor auch abweichende Formen zulässt.



Abb. 2.4: *Some Like It Hot* (Billy Wilder, Kamera: Charles Lang, United Artists, 1959)



Abb. 2.5: *The Misfits* (John Huston, Kamera: Russell Metty, United Artists, 1961)



Abb. 2.6: *The Misfits* (John Huston, Kamera: Russell Metty, United Artists, 1961)

Wenige Jahre nach *Some Like It Hot* tritt Marilyn Monroe in ihrem letzten Film auf, der abschließend thematisiert werden soll und der ebenfalls die Normen einer hegemonialen Männlichkeit in Frage stellt. Es handelt sich um *The Misfits*, den John Huston 1961 inszeniert und zu dem Arthur Miller das Drehbuch schreibt. Der Film führt zwei Generationen männlicher Performanzstile zusammen. Clark Gable steht für die alte Schule, Montgomery Clift für den neuen Stil des *method acting*. Während im klassischen Hollywood-Kino männliche Akteure ihre Persönlichkeit im Handeln zum Ausdruck bringen und es eine unproblematische Verbindung zwischen innerer Motivation und

äußerem Verhalten zu geben scheint, wird diese Verbindung im *method acting* problematischer. Schauspieler wie Marlon Brando oder Montgomery Clift kultivieren einen Stil des Zögerns im Handeln und der Suche nach Worten, der Unschlüssigkeit und Spontaneität von Gesten.

In einer frühen Szene sind zwei Paare, die sich kurz zuvor kennengelernt haben, auf dem Weg zu einem Rodeo-Wettbewerb (Abb. 2.5). Unterwegs treffen sie auf Perce, gespielt von Montgomery Clift, den sie nach einem kurzen Aufenthalt mitnehmen. Wie in *Some Like It Hot* handelt es sich um eine erste Begegnung, die eine Dreiecks-konstellation zwischen den Charakteren von Clift, Gable und Monroe schafft. Ebenso wichtig ist ein Anruf, den Perce aus einer Telefonzelle während dieser Begegnung mit seiner Mutter führt (Abb. 2.6).

The Misfits kann als Sozialdrama und gleichermaßen als moderner Anti-Western gelten. Wie der Titel suggeriert, thematisiert der Film ein Zeitgefühl, in dem die Figuren nicht mehr in die gesellschaftlichen Verhältnisse und Erwartungen zu passen scheinen. Äußerlich entsprechen sie den Konventionen des Western, aber die Mythen der Freiheit und Unabhängigkeit treffen für sie nicht mehr zu. Dies gilt insbeson-

dere auch für den Aspekt der *gender performance*. Gay, die Figur von Clark Gable, wirkt vordergründig wie jene soziale Norm der männlichen Härte und Unabhängigkeit, die Connell auch für John Wayne oder Humphrey Bogart postuliert. Aber er ist, wie sich später im Film zeigen wird, eine gebrochene Figur, die mit ihrem Verhalten anachronistisch und lächerlich wirkt.

Der junge Gegenspieler Perce wird sich beim anschließenden Rodeo-Reiten, bei dem es ebenfalls um männliche Härte und Rücksichtslosigkeit dem eigenen Körper gegenüber geht, gleichermaßen lächerlich machen. Aber Clifts Performanz-Stil zeigt einen anderen Habitus für die Schwierigkeit der Figur, neue, passende Verhaltensmuster zu finden. Im Unterschied zu *Some Like It Hot*, wo es um eine spielerische Subversion der Konventionen von *gender performance* ging, steht in *The Misfits* das Problem im Vordergrund, dass die traditionellen normativen Vorstellungen männlicher Härte – verkörpert im Stereotyp des Cowboys – keine Gültigkeit mehr haben und eine Suche nach neuen Orientierungen nötig ist.

Für diesen Film gilt daher das Schlagwort der *male anxiety*, der männlichen Angst vor einem Statusverlust, der die Rolle im gesellschaftlichen Leben und in den Geschlechterverhältnissen beeinträchtigt. Aber mit den Techniken des *method acting* ist diese Angst mittlerweile in den Habitus der Figur von Montgomery Clift eingegangen. Räumlich führt die Szene den männlichen, durch Gay dominierten Innenraum des Autos mit dem undefinierten Raum der Telefonzelle zusammen, in dem dann die performativen Konturen einer neuen, alternativen Männlichkeit sichtbar werden. Das Telefonat zwischen Perce und seiner Mutter offenbart auf der verbalen Ebene Konflikte mit dem Stiefvater und der Familie, wichtiger ist jedoch die idiosynkratische Körpersprache von Clift, sein suchender, spontan und improvisierend wirkender Einsatz von Händen und Augen, um die diffusen inneren Zustände und Spannungen auszudrücken.

In diesem Sinn ist das *method acting* häufig als neue Stufe einer realistischen oder naturalistischen Körpersprache verstanden worden. Mit Butlers und Goffmans Argumenten gegen die Ideologie des natürlichen Ausdrucks wäre dieser Schluss zu hinterfragen. Allerdings können die Darstellungsweisen von Montgomery Clift ebenso wie jene von Tony

Curtis und Jack Lemmon ohne Zweifel als Beispiele für eine performative Männlichkeit gelten, die in den jeweiligen Filmen als nicht der Norm entsprechend markiert sind. Während dies in der Komödie häufig eine lustvolle, aber temporäre Grenzüberschreitung bedeutet, ist die Performativität der alternativen Männlichkeit in *The Misfits* vielleicht die interessantere. Denn mit den neuen Formen des Selbstausdrucks, die einen hohen Anteil der Improvisation aufweisen, können neue performative Modelle entstehen, die als Alternative tatsächlich wirksam werden. Anders ausgedrückt: Neben der Subversion des Hegemonialen setzt die Improvisation Gegenentwürfe in Szene, die zeitgemäßer wirken und damit zum Bestandteil eines neuen kulturellen Ideals werden können.

Das Kino als performatives Experimentierfeld

Am Ende dieser Betrachtungen stehen zwei zentrale Ergebnisse: Die Analysen haben Connells Konzept einer hegemonialen Männlichkeit aufgegriffen, das sich in vielen Untersuchungen bewährt hat. Dennoch scheint es notwendig zu sein genauer zu fragen, wie und wo Normen von Männlichkeit und männlichem Verhalten entstehen oder legitimiert werden. Mein zentraler Ansatz hinsichtlich der *gender performance* in Film und Populärkultur war, dass diese Normen kulturell *ausgehandelt* werden, dass es also neben normativen und hegemonialen Vorstellungen immer auch die Performativität alternativer Männlichkeiten gibt. Diese Alternativen wurden bislang jedoch zu wenig beachtet ebenso wie der Umstand, dass auch die vielzitierten ›harten‹ Männerfiguren wie jene von John Wayne zumeist Brüche und Widersprüche aufweisen. Sie machen das Kino eher zu einem performativen Experimentierfeld als zu einer normsetzenden Institution. Es ist also notwendig, wesentlich differenzierter als bisher die Performativität von Männlichkeit zu untersuchen und an konkreten Genres oder Stilen zu zeigen, ob und wie sie hierarchisch angelegt ist (vgl. Baker, Kord und Krimmer, Peberdy).

Zweitens wirft die Diskussion der Filme eine grundsätzliche Frage auf: Was ist das Verhältnis von kulturell vermittelten und sozial oder institutionell legitimierten Normen? Sind sie komplementär zu verstehen oder eher kontrastiv? Diese Frage kann noch einmal im Rückgriff auf *The Searchers* konkretisiert werden: Unterstützte die durch John

Wayne vermittelte kulturelle Norm der männlichen Härte und des offenen Rassismus die hegemoniale Männlichkeit in den 1950er Jahren? Oder war sie eher ein Gegenbild, eine Wunschfantasie, die gerade *nicht* in den Verhaltenskodex hegemonialer Institutionen passte? Wie relevant ist das idealtypische Bild des rücksichtslosen und unabhängigen Westernhelden, wenn es für moderne Institutionen nicht funktional ist und institutionell sanktioniert wird? Diese Frage ließe sich letztlich nur durch die Rekonstruktion historischer Rezeptionsprozesse klären, die in diesem Kapitel ausgeklammert wurden. Neben einer stärkeren Beachtung von alternativen Männlichkeiten ist die Untersuchung der gesellschaftlichen Funktionen von filmischen Darstellungen hinsichtlich ihrer Relevanz für institutionelle Normen oder Geschlechterhierarchien daher ein weiterer wichtiger Fragenkomplex zum Verhältnis von Performativität und Männlichkeit, den die Forschung vertieft hat und weiter vertiefen sollte.

Literatur

- Baker, Brian. *Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres, 1945–2000*. London: Continuum, 2008.
- Baron, Cynthia und Sharon Marie Carnicke. *Reframing Screen Performance*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2008.
- Bingham, Dennis. *Acting Male: Masculinities in the Films of James Stewart, Jack Nickolson, and Clint Eastwood*. New Brunswick: Rutgers UP, 1994.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge, 1990.
- Connell, R.W. *Masculinities*. Second Edition. Berkeley, Los Angeles: U of California P, 2005.
- Connell, R. W. und James W. Messerschmidt. »Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept.« *Gender and Society* 19.6 (December 2005): 829–859.
- Dyer, Richard. »Resistance Through Charisma: Rita Hayworth and *Gilda*.« *Women in Film Noir: New Edition*. Hg. E. Ann Kaplan. London: BFI, 1998. 115–122.
- Eberwein, Robert. *Armed Forces: Masculinity and Sexuality in the American War Film*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2007.

- Foster, Gwendolyn Audrey. *Performing Whiteness: Postmodern Re/Constructions in the Cinema*. Albany: State U of New York P, 2003.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, NY: Doubleday Anchor Books, 1959.
- . *Gender Advertisements*. New York: Harper Colophon Books, 1979.
- Herrmann, Britta und Walter Erhart. »XY ungelöst: Männlichkeit als Performance.« *Masculinities – Maskulinitäten. Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck*. Hg. Therese Steffen. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002. 33–53.
- Hollinger, Karen. »Film Noir, Voice Over, and the Femme Fatale.« *Film Noir Reader*. Hg. Alain Silver, James Ursini. New York: Limelight Editions, 1996. 243–259.
- Kord, Susanne und Elisabeth Krimmer. *Contemporary Hollywood Masculinities: Gender, Genre, and Politics*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Mulvey, Laura. »Visual Pleasure and Narrative Cinema.« *Visual and Other Pleasures*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1989. 14–26.
- . »Afterthoughts on ›Visual Pleasure and Narrative Cinema‹ inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946).« *Visual and Other Pleasures*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1989. 29–38.
- Naremore, James. *Acting in the Cinema*. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 1988.
- Peberdy, Donna. *Masculinity and Film Performance: Male Angst in Contemporary American Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Poole, Ralph J. *Gefährliche Maskulinitäten. Männlichkeit und Subversion am Rande der Kulturen*. Bielefeld: transcript, 2012.
- Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York and London: Routledge, 1992.
- Steffen, Therese, Hg. *Masculinities – Maskulinitäten. Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002.

3 Zur filmischen Repräsentation von Kinderfiguren

Seit der Stummfilmzeit sind Kinderfiguren fester Bestandteil unterschiedlicher Film- und Mediengenres. Ihre besondere Bedeutung zeigt nicht zuletzt das Phänomen des Kinderstars, das sich in den 1920er Jahren entwickelt und mit Shirley Temple in den 1930er Jahren eine selten erreichte Popularität annimmt.¹ In Wechselwirkung mit anderen Diskursen wie der Kinderpsychologie oder der Ratgeberliteratur trägt das Kino zur kulturellen Konstruktion von Kindlichkeitskonzepten bei – es beeinflusst, was innerhalb einer Kultur unter kindlichem Wesen und Aussehen sowie kindlichen Verhaltensweisen, Bedürfnissen oder Entwicklungsstufen verstanden wird. Nicht selten dient die Kinderfigur dabei als Projektionsfläche der Unschuld, Unverdorbenheit oder Reinheit (aber auch der Boshaftigkeit), aus der die Erwachsenen Heilungskräfte für ihre defizitäre Lebenswelt zu ziehen versuchen. Am Beispiel des US-amerikanischen Films der 1930er Jahre sollen im Folgenden unterschiedliche Formen und Funktionen dieses Projektionsmechanismus beschrieben werden. Shirley Temples Karriere dient dabei als historische Fallstudie für die filmische Repräsentation des kleinen Mädchens, aber ihre Bedeutung wird als exemplarisch angesetzt: An Shirley Temple lassen sich ästhetische Formen und mediale Funktionen von Kinderfiguren herausarbeiten, die auch heute noch Gültigkeit haben.²

Wenn im Folgenden von »Projektion« die Rede ist, geht dies auf psychoanalytische Kategorien zurück, die jedoch in einem erweiterten Sinn herangezogen werden sollen. Im engeren psychoanalytischen Verständnis gilt Projektion als Abwehrmechanismus und Akt der Verleugnung, bei dem etwas nach außen verlagert wird, was im Inneren des Subjekts nicht anerkannt werden darf. Die Projektionen des Kindlichen

1 Zur Vorgeschichte der Kinderstars im Theater vgl. Hammontree.

2 Zu Shirley Temples Filmen gehören *Baby, Take a Bow* (Harry Lachman, 1934), *Bright Eyes* (David Butler, 1934), *The Littlest Rebel* (David Butler, 1935), *Curly Top* (Irving Cummings, 1935), *Captain January* (David Butler, 1936), *Stowaway* (William A. Seiter, 1936), *Wee Willie Winkie* (John Ford, 1937), *Heidi* (Allan Dwan, 1937) und *Rebecca of Sunnybrook Farm* (Allan Dwan, 1938); zu Kinderfiguren im Film vgl. Brinckmann, Decker.

sollen jedoch nicht nur und nicht vordringlich als Akt der Verleugnung verstanden werden. Sie umfassen auch positive Zuschreibungen, die eher als Übertragung oder Idealisierung bezeichnet werden können. Grundsätzlich soll es um Eigenschaften gehen, die eine Kultur Kindern zuschreibt und die einem historischen Wandel unterliegen; um unterschiedliche psychische Besetzungen des Kindes, die es durch die Erwachsenenwelt erfährt.

Die Anfänge dieses Prozesses werden im allgemeinen auf das späte 18. Jahrhundert zurückgeführt, als das Kind im Umfeld romantischer Denktraditionen entdeckt und zum Symbol eines naturnahen Urzustandes der Unschuld verklärt wird (Coveney 29–35, Jenkins, »Introduction: Childhood«). Auch wenn die Romantik auf diese Weise dazu beiträgt, das Kind als eigenständiges Subjekt zu etablieren, müssen nach Virginia Blum alle Versuche, für das oder wie ein Kind zu sprechen, als Bestandteile eines erwachsenen Diskurses gesehen werden. Kinder verfügen nicht über ebenbürtige Mittel und Fähigkeiten, eine eigene Darstellung ihrer Gedanken und Wünsche, Bedürfnisse oder Konflikte vorzunehmen. Erwachsene erfinden ihre fiktionalen Welten, und das macht diesen Diskurs häufig zu einer Verleugnung des realen Kindes, dessen Bedeutung vor allem in seiner Funktion für die *adult imagination* gesehen werden muss (Blum, Jenkins, »Introduction: Childhood«). Blum argumentiert, dass die Figur des Kindes letztlich ausschließlich über diese projizierten Bedürfnisse und Ängste der Erwachsenen Auskunft geben kann: »In the effort to present the ›reality‹ of the child and its perceptions, we cannot help but interpret the child in light of adult motives; we cannot help but interpret *ourselves* through the child« (Blum 5). Diese radikale, aber durchaus vertretbare These verdeutlicht, dass die Repräsentation des Kindes – noch dazu durch ein hochdifferenziertes und modernes Gebilde wie die Filmindustrie – gleichermaßen aufschlussreich und beschränkt erscheint. Sie erlaubt kaum Einblicke in das Wesen der Kindheit oder des Kindes, ist aber umso ergiebiger, wenn nach kollektiven kulturellen Fantasien und Ideologien der Erwachsenenwelt gefragt wird.

Im Folgenden werden die filmischen Kinderfiguren zunächst mit Konzepten anderer kindzentrierter Diskurse in Beziehung gesetzt. Anschließend sollen drei Aspekte der Repräsentation des Kindes the-

matisiert werden: erstens die ästhetische Integration der Kinderfiguren in das Erzählsystem Hollywoods, zweitens ihre Funktion als grenzüberschreitende Wesen und drittens die heikle Frage nach dem Verhältnis von kindlicher Körperlichkeit und Sexualität, das seit den Anfängen des Kinos stetig an Bedeutung gewonnen hat.

Die Kinderfigur als kulturelles Konstrukt

Wie die kulturwissenschaftliche Kinderforschung der letzten Jahre betont, nehmen unterschiedliche Texte – darunter Erziehungsratgeber, Untersuchungen zur Kinderpsychologie, aber auch Literatur und Film – eine kulturelle Konstruktion von Kinderfiguren und Kindheitskonzepten vor. Dabei konstruieren sie nicht nur ein Subjekt (die Kinderfigur), sondern auch einen erzieherischen Rahmen (die Erwachsenenwelt, die Familie), in dem dieses Subjekt einen Platz einnimmt. Keiner der kulturellen Diskurse kann einen Alleingeltungsanspruch für die richtige Darstellung des Kindes behaupten. Sie stehen vielmehr in Konkurrenz zueinander und sind bemüht, ihre jeweilige Konstruktion mit Legitimität und Autorität zu versehen. Die diskursive Schaffung von Kinderfiguren ist daher auf besondere Weise mit politischen, ideologischen, kommerziellen und kulturellen Interessen verbunden. Sie gibt, wie Henry Jenkins anhand der US-amerikanischen Erziehungsliteratur argumentiert, vor allem Aufschluss über die Vorstellungswelt der Erwachsenen und ihre historischen Appropriationen von Kindlichkeit.

The child is often a figment of the adult imagination, a figure of adult desire, a focus of adult anxiety, and the object of adult political struggles. Advice literature aimed at parents often promises the ›truth‹ about the child, telling us what we need to do in order to raise a child who is mentally, physically, psychologically, and socially healthy. The assumptions underlying that advice often draw upon the latest ›scientific‹ understandings, explaining what the experts now ›know‹ about children's needs and development. Yet, advice literature is shaped by larger historical forces. Culturally specific assumptions surface in the ways writers define the problems new parents must confront, describe the desired outcomes of good parenting, and characterize the power relations between children and adults. (Jenkins, »Sourcebook« 457)

Jenkins fasst in diesem Zitat Grundpositionen der kulturwissenschaftlichen Kinderforschung zusammen. Wichtiger als die Überlegung, was ein Kind ist, wird die Frage, wie es von Erwachsenen wahrgenommen und für ihre eigenen Bedürfnisse instrumentalisiert wird. Diese Wahrnehmungs- oder Diskursgeschichte des Kindes wird als konstruktiver Akt verstanden, der einem ständigen Wandel unterliegt. Dennoch gibt es auch kulturgeschichtliche Konstanten. Für die US-amerikanische Kultur wird zum einen der Mythos der jungen Nation hervorgehoben (Jackson, *Images* 14–30). Konzepte wie kindliche Unschuld, Jugendlichkeit oder nicht vollendete Erwachsenenheit sind nicht nur für Kinderfiguren relevant, sie werden häufig auch mit Mustern der nationalen Selbstwahrnehmung verknüpft. Darin erscheint die Nation als unverbraucht und jugendlich-kraftvoll, als historisch unvorbelastet und entwicklungsfähig. Gleichzeitig verbindet sich damit die Angst, im Vergleich zur Alten Welt noch nicht ganz erwachsen zu sein und die mangelnde Reife noch hinter sich lassen zu müssen (Maase 41–61).

Zum anderen kann als kulturelle Konstante gelten, dass die Wahrnehmung des Kindes verschiedenen Grundfiguren folgt. Stark vereinfacht wird für die US-amerikanische Kultur ein Konflikt zwischen puritanischen und romantischen Traditionen postuliert. In der puritanischen Tradition erscheint das Kind als wild und sündhaft, wenn nicht als moralisch böse; es muss gezähmt und diszipliniert werden. In der romantischen Tradition gilt es hingegen als zärtlich und unschuldig, als naturnah und daher im Kontrast zum Erwachsenen als freier (Jenkins, »Introduction: Childhood«, Jackson, *Images*, Coveney). Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kommen neben diese beiden Wahrnehmungsmuster moderne Diskurse hinzu. Für die sozialen Reformbewegungen, die sich den Folgen von Urbanisierung und Immigration widmen, gewinnt die psychologische Entwicklung des Kindes an Bedeutung – seine Betrachtung wird zunehmend verwissenschaftlicht (Blum). Für die aufkommende Massenkultur steht hingegen die Frage im Vordergrund, wie Konsumgüter, die für Kinder gedacht sind, am besten vermarktet werden können. Auch hier werden die Konzepte der Kinderpsychologie, wenn auch mit einer anderen Motivation als im *progressivism*, für einen zielgerichteten Umgang mit Kindern eingesetzt (Jenkins, »Introduction: Childhood«).

Nach Jackson entsteht in diesem modernen Umfeld neben der unschuldig-guten und der sündig-bösen Kinderfigur ein dritter Typus: das freche Kind, das gegen die Erwachsenen aufbegehrt, in seiner Anlage jedoch nicht schlecht oder böse ist und daher die Folgen seines Tuns nicht überschauen kann (Jackson, *Images* 14–30). Für die Ratgeberliteratur des 20. Jahrhunderts wird im Sinn dieser Kategorien ein Wandel der Kinderkonzeptionen verzeichnet. Erscheint das Kind zunächst als Objekt der Disziplin und Kontrolle, dem bestimmte Handlungen – etwa die Erkundung des eigenen Körpers – verboten werden müssen, so kommt nach Jenkins in den 1940er Jahren das neue Paradigma der *permissiveness* auf. Jetzt werden Fragen der Sexualität mit einer größeren Offenheit behandelt, die das Vergnügen am Körper betont (Jenkins, »Sensuous Child«).

Für die US-amerikanische Populärkultur lässt sich im Unterschied zur Ratgeberliteratur kein einheitliches Entwicklungsmuster der Kinderkonzeption erkennen – vor allem keine Parallelität von der Disziplinierung zur *permissiveness*. Dazu ist die romantische Tradition, das Kind als unschuldig und unverdorben zu betrachten, zu ausgeprägt. Sie bekommt im viktorianischen Zeitalter häufig eine sentimentale Wendung, die sich bis in die frühen Stummfilme erhält, in denen Kinderfiguren als Opfer gesellschaftlicher Verhältnisse auftreten und für emotionale Appelle zur Umkehr und Reform eingesetzt werden. Neben dem dominanten Diskurs kindlicher Unschuld ist das freche (aber nicht moralisch verdorbene) Kind ein weiteres Modell, auf das der frühe Film – häufig in Komödien – zurückgreift. Das moralisch verdorbene, böse oder, wie es später definiert wird, das genetisch vorbelastete Kind der puritanischen Tradition scheint in der Frühzeit des Kinos keine große Rolle zu spielen. Nach dem Zweiten Weltkrieg wird es jedoch zunehmend für die Schreckensästhetik des Horrorgenres eingesetzt – ein wichtiges Beispiel ist *The Bad Seed* (Mervyn LeRoy, 1956) über ein mordlustiges blondes Mädchen (vgl. Jackson, »Little«).

Die Kinderfigur im Kino: das Beispiel Shirley Temple

Shirley Temple ist eines der bekanntesten historischen Beispiele für das Phänomen des Kinderstars, das seine Anfänge in den 1920er Jahren

hat.³ Zwischen 1934 und 1939 tritt sie in 22 Produktionen auf, die alle als Starvehikel⁴ bezeichnet werden können und zu einer erstaunlichen Erfolgsgeschichte beitragen: »Beginning in feature films in 1934, Shirley Temple was the top box-office moneymaker for four consecutive years (1934–1938), and she remained in the top five for another year (1939)« (Hammontree 7).⁵

Die außergewöhnliche Popularität von Shirley Temple erklärt Hammontree aus der gesellschaftlichen Situation der 1930er Jahre:

Reaching her height during the country's severe economic depression, she projected hope at a time when most audience members were mired in despair. Shirley's film persona was consistently able to triumph over adversity, and this fictional triumph lifted the spirits of audiences. The little girl gave people belief in something positive. Indeed, Shirley Temple was one of the most influential fantasy figures ever created by this culture. (Hammontree 7)

Dieser häufig genannte Bezug zur ökonomischen Krise der 1930er Jahre ist sicherlich zutreffend, aber er bleibt einer genuinen Starqualität eher äußerlich. Diese muss in der Lage sein, kulturelle Widersprüche und Spannungsfelder aufzugreifen und zum Ausdruck zu bringen. Für Shirley Temple gilt, dass sie nicht nur ein idealisiertes Bild von *cuteness* repräsentiert, sondern auch Ambivalenzen aufweist, die zu einer größeren Komplexität beitragen. Zu Beginn ihrer Karriere wirken ihre Filme allerdings wie wenig prestigeträchtige B-Produktionen. Erzählerisch mit einfachen Mitteln realisiert, folgen sie vorhersehbaren Handlungs-

3 Mary Pickford wird mit Kinderrollen bereits in den 1910er Jahren zu einem äußerst populären Filmstar. Sie ist jedoch kein Kind mehr, als sie diese Rollen übernimmt – das ist ein wesentlicher Unterschied zu späteren Figuren wie Jackie Coogan (geboren 1914) oder Shirley Temple (geboren 1928).

4 Bei diesen Filmen werden Handlungsverläufe und Charaktereigenschaften entworfen, die auf eine klar umrissene, in verschiedenen Produktionen wiedererkennbare Starpersona hinarbeiten. Zum Starsystem der 1930er Jahre vgl. Balio 143–177.

5 Ihre filmischen Anfänge hat Shirley Temple in den *Baby Burlesks* – kurzen Parodien erfolgreicher Filme für Erwachsene. Die Produktionen weisen sensationalistische Züge auf, zu denen Temple in ihrer Autobiografie bemerkt: »Although generally a heavy-handed spoof, the films were a cynical exploitation of our childish innocence, and occasionally were racist or sexist« (Black 13, 14).

verlaufen mit eher stereotyp gezeichneten als vielschichtigen Figuren. Bemerkenswert sind jedoch die Tanz- und Musikeinlagen. Mit ihnen soll auf besonders eindringliche Weise die Starqualität der Temple-Persona herausgestellt werden. Nachdem Darryl F. Zanuck die Produktionen mit Shirley Temple ab 1935 als Leiter der neu entstandenen 20th Century-Fox betreut, werden auch die übrigen Schauwerte deutlich erhöht und mit dem Rang von A-Produktionen versehen.

Die Temple-Persona ist eine Mischung aus dem unschuldigen und dem unschuldig-frechen, im positiven Sinn subversiv-rebellischen Kind (Jackson, *Images*). Bedrohungen, Ängste oder Gefahren können dem Mädchen, das als prinzipiell unschuldiges Wesen einem besonderen Schutz unterliegt, nichts anhaben, es scheint unverwundbar. Andererseits unterläuft es – wie Jackie Coogan in *The Kid* (Charles Chaplin, 1921) – den Habitus aufgeblasener Autoritätsfiguren und setzt auf diese Weise eine Darstellungstradition fort, die das Kind als natürlichen Verbündeten von Unterschichten und marginalisierten gesellschaftlichen Gruppen erscheinen lässt. Das implizite Publikum entspricht – vor allem in den frühen Produktionen – diesen sozialen Schichten, wenngleich gegen Ende der Filmhandlungen und in späteren Jahren auch in den übrigen Filmteilen eine deutlich stärkere Orientierung an bürgerlichen Normen zu erkennen ist.

Das Kind als Zeichen der Differenz

Die Differenz von Kindsein und Erwachsensein wird in der konventionalisierten Erzählweise Hollywoods zunächst mit stilistischen und erzählerischen Mitteln geschaffen. Aufgrund ihrer geringeren Körpergröße macht die Kinderfigur filmstilistische Anpassungen und Veränderungen nötig. Damit das Kind in Nahaufnahmen auf Augenhöhe mit den Erwachsenen zu sehen ist, beugen sie sich zu ihm hinunter oder gehen in die Hocke (Abb. 3.1). Unablässig wird es auf den Arm genommen, und so entsteht ein Bildraum, in dem die innige Umarmung zwischen Erwachsenem und Kind



Abb. 3.1: *Bright Eyes* (David Butler, Kamera: Arthur Miller, Fox 1934)

die Differenz zugleich betont, aber durch die Vereinigung auf einer gemeinsamen Höhe auch partiell aufhebt.



Abb. 3.2: *Just Around the Corner* (Irving Cummings, Kamera: Arthur Miller, 20th Century Fox 1938)



Abb. 3.3: *Captain January* (David Butler, Kamera: John Seitz, 20th Century Fox 1936)

Bildkompositionen und Kamerawinkel können auf diese Weise die Größenunterschiede – beispielsweise in der Gegenschussmontage von Gesprächssituationen – betonen, ohne damit die zwischen Erwachsenen übliche soziokulturelle Hierarchisierung nahelegen zu wollen. Es scheint vielmehr grundsätzlich schwierig zu sein, den kindlichen Körper in ein Visualisierungsschema von Einstellungsgrößen zu integrieren, das sich an Erwachsenen herausgebildet hat. Mitunter werden beide Skalierungssysteme in einer Bildkomposition zusammengeführt, und dann besitzt ihr Zusammenprall häufig eine dramaturgische Funktion. In *Bright Eyes* und *Just Around the Corner* diskutieren Erwachsene über den Kopf der Kinderfigur hinweg, die sich aufblikkend bemüht, dem Streit zu folgen und

der Komposition wie ein visuelles Störelement innewohnt (Abb. 3.2). Ebenso können idealtypische Visionen einer Integration von Kind und Erwachsenenwelt die unterschiedlichen Größenverhältnisse betonen; häufiger gleichen sie die Differenzen jedoch aus, indem die Kinderfigur angehoben oder auf den Arm genommen wird.

Auch hinsichtlich der narrativen Strukturen und Entwicklung entsteht ein Gefühl der Differenz. Die Anwesenheit des Kindes führt dazu, dass bestimmte dramatische Situationen, die als Genversatzstücke bekannt sind, mit neuen Vorzeichen oder Implikationen sowohl für den Handlungsverlauf als auch die Charaktereigenschaften versehen werden. Besonders deutlich wird dies hinsichtlich der Musikeinlagen, in denen Shirley Temple singt und tanzt und die in den 1930er Jahren in allen ihren Filmen enthalten sind. Es kommt zu einer Spaltung zwi-

schen den Handlungsteilen und den Musikeinlagen. Die Filmhandlung betont das Unschuldsmotiv; sie lässt ein Kind agieren, das trotz aller Schicksalsschläge am kindlichen Urvertrauen festhält. Der spektakuläre Auftritt betont hingegen Erwachsenenheit und Professionalität (Abb. 3.3). In der Performanz für Publikum oder Kamera wirkt das Mädchen durch suggestive Bewegungen und Kleidung wie eine kleine Erwachsene. Dabei sind die Tanzpartner häufig Außenseiter oder Randfiguren, mit denen Erwachsenenheit spielerisch simuliert werden kann (z.B. Bill Robinson, vgl. Vered).

Das Kind als Vermittler und heilende Kraft

Shirley Temple spielt in ihren Filmen häufig Waisenkinder, die eines neuen Erwachsenenkontextes bedürfen, um behütet aufwachsen zu können. Um diese neu zu schaffenden Beziehungssysteme wird in den Filmhandlungen gerungen, zumeist zwischen einer emotional liebevollen, aber kulturell oder ökonomisch verarmten Unterschicht und einer privilegierten, wenngleich distanziert-kälter wirkenden Oberschicht. Die Frage, wem das allseits beliebte Mädchen zugesprochen werden soll – häufig vor Gericht ausgetragen –, verdeutlicht, dass Kinderfiguren auf besondere Weise mit dem Eigentumsdenken bürgerlicher Gesellschaften in Beziehung stehen und im Kampf um die Temple-Figur auch Machtverhältnisse innerhalb der Gesellschaft thematisiert werden.

In *Captain January* (David Butler, 1936) spielt Shirley Temple beispielsweise ein Waisenkind mit dem bezeichnenden Namen Star, das vom Leuchtturmwärter Captain January (Guy Kibbee) aufgezogen wird (der Stoff wird bereits 1924 mit Baby Peggy Montgomery in der Hauptrolle verfilmt).⁶ Bald kommt es zu Konflikten mit der Vertreterin einer staatlichen Fürsorgeeinrichtung, die erst gelöst werden können, als ein mit den verstorbenen Eltern verwandtes, wohlhabendes Ehepaar auftaucht und das Kind adoptiert. Es kann dem Mädchen alle materiellen und kulturellen Annehmlichkeiten bieten, die es bei Captain January vermissen musste, aber das Kind wird (im Sinn der sentimenta-

⁶ Zu den Anfängen des Kinderstarsystems mit seinen Begleiterscheinungen wie der Konkurrenz zwischen Studios oder der Kommerzialisierung von Kindheit aus der Perspektive von Baby Peggy Montgomery vgl. die autobiografisch geprägte Darstellung von Cary.

len Tradition) vor allem als emotional bedürftig dargestellt. Das materielle Vergnügen des wohlhabenden Kindes, das jegliches Spielzeug besitzen kann, wird gegen das schlichte Bedürfnis gesetzt, sich anhand einer von January geschnitzten Figur der toten Mutter erinnern zu können. Das Ende versöhnt die kulturellen, sozialen und ökonomischen Gegensätze jener Fraktionen, die um den ›Besitz‹ des niedlichen Mädchens streiten, ohne ihre prinzipielle Hierarchie in Frage zu stellen: Auf einer Yacht des wohlhabenden Ehepaares verdingt sich der ehemalige Leuchtturmwärter als Kapitän, und die anderen heuern als Hilfsarbeiter an. Das Waisenkind als Chiffre der Verlassenheit erregt also Mitleid und stärkt die Notwendigkeit, einen Elternersatz zu schaffen. Dieser Ersatz wird in den 1930er Jahren idealtypisch als heterosexuell, wohlhabend, bescheiden und liebend-fürsorglich dargestellt. Die Ersatzstrukturen entstehen im Sinn der sentimentalsten Tradition aus der Not, aus der Erfahrung von Tod und Verlust. Sie verweisen auf einen gravierenden Mangel an Geborgenheit, zeugen aber gleichzeitig vom Glauben an die Möglichkeit, neue Strukturen zu schaffen, die ebenso funktional sind wie die alten. Tatsächlich nehmen sie die Vision der *patchwork*-Familie vorweg, ohne diese offensiv als politisches Programm zu propagieren. Der familiäre Ersatzrahmen erscheint als gleichwertig mit der biologischen Familie, wenn nicht höherwertiger, ebenso angefüllt vom Primat der Liebe und der emotionalen Bindung.

Einige Filme mit Shirley Temple formulieren mit diesen Darstellungen von Verlust und Mangel eine (milde) Form der Sozialkritik, die die ökonomische Krise und Arbeitslosigkeit in der *Great Depression* aufgreift. Dominant gesetzt ist jedoch eine Versöhnung und Harmonisierung von Konflikten, die das Gesellschaftssystem in seinen Grundfesten affirmiert. Versatzstücke einer problembeladenen Realität werden zitiert, aber neu gemischt, arrangiert und als lösbar suggeriert. Die Shirley Temple-Persona kann damit als *go-between child* (Blum) oder *fix-it child* (Jackson, *Images*) bezeichnet werden, das in einer von Konflikten durchzogenen imaginären Welt eine Mittlerrolle übernimmt. Durch sein Auftreten führt es zunächst zu einer narrativen Störung von Genrekonventionen, die eine Erwachsenenwelt repräsentieren sollen. Gleichzeitig wird es durch seine Differenz von dieser Welt zu einem

Grenzgänger: es kann soziale und ethnische, religiöse oder kulturelle Grenzen überschreiten, die für Erwachsene nicht transzendierbar sind.

In *Just Around the Corner* (Irving Cummings, 1938) tritt Temple beispielsweise in der Rolle eines Mädchens namens Penny auf. Im Zentrum der Komik steht eine Verwechslung. Penny hält den hartherzigen Industrietycoon Samuel G. Henshaw (Claude Gillingwater Sr.) für die allegorische Figur Uncle Sam, die in einem Zeitungscartoon in großer Not gezeigt wird. Mit aktuellen (wenngleich sehr allgemein gehaltenen) Zeitbezügen auf die ökonomische Notlage der *Great Depression* erklärt Pennys Vater, dass Uncle Sam geholfen werden solle, was Penny sogleich, mit vielen komischen Wendungen, in die Tat umzusetzen versucht. Am Ende steckt der unverrückbare Optimismus des Mädchens die Erwachsenen an, die den sprichwörtlichen *American spirit* – den Glauben an die Zukunft – wieder entdecken und sowohl die Arbeit als auch den Liebesdiskurs wieder bejahen (Abb. 3.4). All das wird nicht ohne ironische Brüche gezeigt, aber der Film will vor allem den patriotischen Glauben an die Nation bekräftigen.



Abb. 3.4: *Just Around the Corner* (Irving Cummings, Kamera: Arthur Miller, 20th Century Fox 1938)

Die Temple-Persona ermöglicht demnach gleichzeitig eine Grenzziehung (zwischen Kind und Erwachsenem) und temporäre Grenzverwischung bzw. -überschreitung: etwa zwischen schwarz und weiß, arm und reich, gebildet und ungebildet, steif und informell, männlich und weiblich oder jung und alt. Das Mädchen erweist sich als gleichwertige Spielfigur in der Erwachsenenwelt, während diese in einen entlasteten Zustand temporärer Regression zurückfallen kann. Gesetze der Realität – etwa soziale Normen oder Kommunikationsregeln – gelten nicht oder können leichter überwunden werden. Während professionelle Erziehungshilfen (z.B. ein verbal erwähnter Psychoanalytiker in *Bright Eyes*) als Ausdruck der Hilflosigkeit und Überzivilisiertheit diskreditiert werden, stellt sich die Temple-Persona als bescheidenes, loyales, mitunter fröhlich-frechtes, aber niemals hinterhältiges Mädchen dar, das die Regeln der Erwachsenenwelt vollständig internalisiert und akzep-

tiert hat. Eine bewusste Erziehung oder Disziplinierung ist unnötig, da die Temple-Figur das Wissen um diese Regeln auf idealtypische Weise zu besitzen scheint und damit den unreifen oder unvollkommenen Erwachsenen häufig überlegen ist. Als unverstelltes Spiegelbild ihrer Normen und Werte kann sie Defizite in der Erwachsenenwelt anzeigen und zu ihrer Überwindung beitragen.

Die Anwesenheit des Kindes führt damit zu zeitlich begrenzten Verschiebungen, die am Ende wieder aufgehoben werden: Kinder wirken älter als sie sind, Erwachsene regredieren auf frühere Stufen kindlichen Verhaltens. Häufig wird das Kind als reifer präsentiert. Es ist den Erwachsenen an moralischer und emotionaler Stärke voraus und kann das korrumpierte erwachsene Umfeld wieder herstellen oder gar heilen. Die narrative Störung, die die Kinderfigur in Erwachsenengenres verursacht, löst sie damit aus eigener Kraft wieder auf, indem sie als Grenzgänger und vermittelnde Instanz die Regeln des Genres zu manipulieren versteht.⁷ Der Kinderstar als Erfindung und Eigentum des Studios wird zu seinem Agenten: eine harmonisierende Kraft sozialer Konflikte.

Konsumwelten und kindliche Körper

In diesen Funktionen – Aufwertung familienähnlicher Ersatzstrukturen, Überwindung gesellschaftlicher Konflikte – geht die Temple-Persona jedoch nicht auf, sie ist ambivalenter und komplexer angelegt. Grundsätzlich unterliegt die Repräsentation von Kinderfiguren im Kino den Regeln ökonomischer Rationalität. Kinderfiguren sollen die Attraktivität und Schauwerte des Produkts erhöhen und können daher als Bestandteile einer Hollywood-spezifischen kommerziellen Ästhetik gelten (Maltby 5–30). Auch innerhalb der Filmhandlungen wird das Verhältnis von Kindheit und Konsum thematisch. Immer wieder breiten die Shirley Temple-Filme paradiesisch-überflussartige Konsumwelten aus, wenngleich diese dann zugunsten von Argumenten gegen einen überzogenen Materialismus zurückgenommen werden (etwa im Liedtext »The Right Somebody to Love« in *Captain January*).

7 Für Blum verändert das *go-between child* seinen Status, nachdem es zu dieser Auflösung von Konflikten beigetragen hat. Wie ein rituelles Opfer sieht sie es »fated to be expelled from the narrative resolutions it produces« (Blum 7).

Trotz der wiederholten Kritik am Materialismus, dem das Primat liebevoller emotionaler Bindungen entgegengesetzt wird, ist die Kinderfigur jedoch in eine materielle Welt eingebunden, aus der sie wesentliche Impulse ihrer Identitätsbildung erfährt. Das Kind ist Objekt und Bestandteil einer Konsumkultur, in der es seinen Status verändern kann: Wandelbarkeit und spielerisch-regressives Vergnügen am Neuen sind funktionale Verhaltensweisen in dieser modernen Welt. Die kindliche Freude am Konsum verschränkt sich mit der Funktion des Kinos, die Konsumkultur als Norm des modernen Lebens zu propagieren. Die Shirley Temple-Figur und das sie umgebende Beziehungsnetz thematisiert damit unablässig den Widerspruch, dass das Kino zentraler Bestandteil (und Motor) einer materialistischen, auf Konkurrenz und Egoismus beruhenden Konsumkultur ist, in der als Gegenkraft jedoch ein solidarischer und emotional regenerierender Rückzugsraum imaginiert werden soll.

Ähnlich widersprüchlich stellt sich die Figur hinsichtlich der medialen Präsentation des kindlichen weiblichen Körpers dar, die in der Forschung häufig als besonders problematisch wahrgenommen wird. In den aufwändig inszenierten Tanzeinlagen, die den Filmen häufig den Charakter des Musicals verleihen, soll Arbeit als Spiel erscheinen.⁸ Das tanzende Kind ist kein Symbol der Selbstdisziplin und -kontrolle, sondern es wird auf spielerische Weise mit den erwachsenen Tanzpartnern synchronisiert: Es kann mithalten, ohne zuvor als arbeitendes (d.h. Tanzroutinen einübendes) Kind gezeigt worden zu sein.⁹ Darüber hinaus trägt die Inszenierung des kindlichen weiblichen Körpers zu seiner Sexualisierung bei. Die Präsentation – vor allem in den Musikeinlagen – folgt hinsichtlich der Kleidung, Bildkomposition und Bewegung den Darstellungskonventionen des erwachsenen Körpers. Mitunter spielt sich dies in einer Grauzone ab: Das Mädchen imitiert die sexualisierten

⁸ Diesen Eindruck versucht auch die Presseabteilung des Studios zu vermitteln; vgl. Vered.

⁹ Tatsächlich stellt sich die Öffentlichkeit die Frage, ob Shirley Temples Filmkarriere nicht im Sinn unzulässiger Kinderarbeit zu sehen ist. Hammontree (52–56) beschreibt den engen, höchste Selbstdisziplin erfordernenden Zeitplan, in dem Temple ihre Arbeit verrichten muss. Sie selbst begnügt sich mit eher lapidar-ironisierenden Hinweisen auf eine Initiative zur Ergänzung der US-amerikanischen Verfassung: »Proponents of this measure claimed little people my age were being abused and exploited« (Black 144); vgl. zur Problematik der Kinderarbeit auch Vered und zum Arbeitsalltag als Kinderstar Cary.

Bewegungen der Erwachsenen, ohne ihren tieferen Sinn zu verstehen, oder es signalisiert die frühreife Form der wissenden, wenn auch noch nicht praktizierten Sexualität.

Als kulturelles Begehren wird das erotisch wirkende Kind jedoch verleugnet und tabuisiert. Als der britische Schriftsteller Graham Greene im Jahr 1937 in einer Filmkritik andeutet, dass Temples Kindlichkeit eine Verkleidung darstellt, hinter der sich eine reife erotische Anziehungskraft verbirgt, wird eine Verleumdungsklage gegen ihn angestrengt. Kaum ein Text über Shirley Temple kommt ohne einen Hinweis auf den Streit um Greenes Prozess (den er verlieren wird) aus (vgl. Brinckmann 173–174, Hammontree 70–72, Vered). In ihrer Autobiografie zitiert Temple selbst aus der Kritik von Greene:

In *Captain January* she wore trousers with the mature suggestiveness of a Dietrich: her neat and well-developed rump twisted in the tap dance: her eyes had a sidelong, searching coquetry. [...] Adult emotions of love and grief glissade across the mask of childhood, a childhood skin deep. It is clever, but it cannot last. Her admirers, middle-aged men and clergymen, respond to her dubious coquetry, to the sight of her well-shaped and desirable little body, packed with enormous vitality, only because the safety curtain of story and dialogue drops between their intelligence and their desire. (Graham Greene, Filmrezension von *Wee Willie Winkie*, veröffentlicht in *Night and Day*, October 28, 1937; zitiert in Black 184–185)

Greene betont in seiner Rezension die Körpersprache von Shirley Temple, die an erwachsene Vorbilder angelehnt sei, wenn nicht gar frühreife Erwachsenenheit suggeriere. Er verdeutlicht damit die grenzüberschreitende Qualität der Temple-Persona, die in seiner Wahrnehmung ihre Kindlichkeit zur Maskerade werden lässt. Tatsächlich gibt es, wie die *Baby Burlesks* (mit denen Temple ins Filmgeschäft einsteigt) zeigen, einen Markt für Parodien, die Kinder in Erwachsenenrollen auftreten lassen. Ihre späteren Filme distanzieren sich, wie Greene ebenfalls anmerkt, durch verschiedene narrative Elemente von der pädophilen Attraktion, ein Kind als Vamp agieren zu sehen. Aber offensichtlich sind die Übergänge hier fließend. Auch wenn Shirley Temple ihre Anfänge im Produktionsumfeld der *exploitation movies* hinter sich gelassen hat,

gibt es im Studiosystem der 1930er Jahre einen Markt, der von der Sexualisierung von Kindern profitiert.

Mit Greenes Kritik wird dieser despektierliche Bezug publik, und Temples Studio (20th Century-Fox) reagiert darauf mit allen juristischen Mitteln. Aus institutioneller Hinsicht ist dies nachvollziehbar. Um nichts sind die Hollywood-Studios in den späten 1930er Jahren stärker bemüht als ihre unbescholtene Reputation. Kulturell deutet es jedoch auf jene Doppelmoral, die James Kincaid als Kennzeichen der US-amerikanischen Kultur versteht. Diese nehme, so sein Argument, eine Erotisierung des kindlichen Körpers vor, die sie jedoch gleichzeitig verleugne; das Interesse am Kind als sexuellem Wesen projiziere sie stattdessen auf einen moralisch hoch besetzten Diskurs des Kindesmissbrauchs (Kincaid 1–27).

Es scheint nicht übertrieben zu sein, die Kontroverse um Greenes Filmrezension als frühen Ausdruck dieser Doppelmoral zu werten. Shirley Temple rettet in den 1930er Jahren das finanzielle Überleben ihres Filmstudios. Die ökonomische Logik ihrer Vermarktung als Kinderstar ist auf größtmögliche Attraktivität angewiesen und bedient sich dabei aller Mittel, die zu ihrer Popularität beitragen. Dass diese Mittel moralisch zweifelhaft sein könnten oder auch der Konzeption von Kindsein widersprechen, die in den Filmen propagiert wird, spielt für die Studios keine Rolle, oder es wird bewusst in Kauf genommen. Wie ausschließlich die Industrie auf die Profitabilität ihrer Investition bedacht ist, wird Shirley Temple feststellen, als ihr Stern bei 20th-Century Fox zu sinken beginnt und ihr der Übergang vom Kinderstar zur Darstellerin jugendlicher Figuren nicht mehr zugetraut wird (Black 152–165). Die kulturelle Ambivalenz dieser Praxis ist jedoch unzweifelhaft: Shirley Temple als Prototyp des kleinen Mädchens wird in den 1930er Jahren sowohl als unschuldig und schutzbedürftig wie auch als lockend-verführerisch und sexuell stimulierend präsentiert. Die Filmfiktionen wagen sich damit, so weit wie möglich, in den höchst tabuisierten Bereich kindlicher Sexualität und wehren zugleich mit unterschiedlichen Verfahren – etwa der Formelhaftigkeit der Handlungen oder der Hochglanzästhetik – den Eindruck ab, es könnte ihnen an Respektabilität fehlen. Zeitgenössische Reaktionen, etwa Greenes Kritik oder das in England verbreitete Gerücht, Shirley Temple sei eine zwerg-

wüchsige Erwachsene, zeigen allerdings, dass die Doppelbödigkeit dieser Strategie kaum zu verleugnen ist (Hammontree 69).

Transnationale Implikationen

Anhand der exemplarischen Untersuchung von Shirley Temple kann ein historisch einflussreiches Modell für die ästhetische, ökonomische und kulturelle Bedeutung von Kinderfiguren im Kino beschrieben werden. Aufgrund ihrer Rolle als Kinderstar und der immensen Einspielergebnisse, die sie für ihr Studio erbrachte, erlaubt Temple aufschlussreiche Einblicke in die institutionelle Logik des Studiosystems der 1930er Jahre, aber ihre Langzeitwirkung geht darüber hinaus und ist bis auf den heutigen Tag erkennbar. Sie kann zum einen als frühes Beispiel für eine Sexualisierung des kindlichen Körpers gelten, dessen Attraktivität betont, aber gleichzeitig auch verleugnet wird. Zum anderen machen ihre Filme deutlich, dass mit Kinderfiguren die Erwartungshaltung eines pädagogischen Auftrags einhergeht, dem die fiktionale Darstellung unterliegen soll. Die Filmindustrie der 1930er Jahre setzt diese Erwartungshaltung zumeist in ihrem Sinn – als Mittel der Selbstlegitimation – ein: Sie praktiziert in ihren Filmen einen Umgang mit dem Kind, der sich von der Praxis anderer Institutionen deutlich absetzen und damit die Höherwertigkeit filmisch-medialer ›Fürsorge‹ demonstrieren soll.

Schließlich prägt die Shirley Temple-Persona eine Reihe wichtiger Darstellungskonventionen von Kinderfiguren. Als heimatloses Objekt von Besitzansprüchen wird sie zum Gegenstand von Auseinandersetzungen und Konflikten, deren narrative Auflösung die Bedeutung von familienähnlichen Ersatzstrukturen aufwertet. Als Vermittler und heilende Kraft verdeutlicht die Figur des Kindes darüber hinaus, dass sie in den 1930er Jahren dem Ausgleich und der Harmonisierung, der Überwindung von Grenzen und der Einebnung von Hierarchien dienen soll. Diese psychosozialen Bedürfnisse können noch einmal veranschaulichen, dass in der Repräsentation des Kindes immer auch ein Aspekt der ideologischen Vereinnahmung liegt: Als Schlichter und grenzgängeres Wesen vermag es die krisenhafte Erwachsenenwelt wiederherzustellen, aber es droht damit hinsichtlich seiner Funktion vollständig in der *adult imagination* aufzugehen.

An diese Ergebnisse könnte sich eine diachrone Analyse anschließen, die den film- und kulturgeschichtlichen Wandel der Repräsentation des Kindes erörtert, denn das Phänomen Temple besitzt mit Sicherheit eine exzeptionelle Qualität. Das spezifische Kondensat ihrer Persona, die das Traditionelle mit dem Modernen, das Niedliche mit dem Frechen oder das Unschuldige mit dem Anröchigen in eine prekäre Balance bringt, differenziert sich in den folgenden Dekaden in einzelne Elemente aus, die kaum mehr in einer geschlossenen Form zusammengehalten werden können. Sie ist Ausdruck eines Studiosystems, das noch nicht einzelne Publikumssegmente anspricht, sondern versucht, die Ansprache eines möglichst weit gefassten Familienpublikums mit künstlerisch-ästhetischer Innovation zu verbinden. Eine naheliegende Hypothese der diachronen Analyse wäre also eine Geschichte der zunehmenden Ausdifferenzierung von Kinderfiguren.

Doch auch eine synchrone und gleichzeitig grenzüberschreitende Analyse könnte sich an die Ergebnisse anschließen, denn die Filme mit Shirley Temple sind in den 1930er Jahren nicht nur in den USA erfolgreich, sie gehören auch zu populären Produktionen, die bis in das Jahr 1940 im nationalsozialistischen Deutschland zu sehen sind. Sie können damit als transkulturelle Phänomene gelten, die die grenzüberschreitende Bedeutung von Kinderfiguren unterstreichen. Gibt es auf der einen Seite eine große Kontinuität hinsichtlich der Beliebtheit der US-amerikanischen Populärkultur in Deutschland, insbesondere des Kinos, so muss auf der anderen Seite gerade die kulturelle Wahrnehmung von Kindheit und Kinderfiguren als Beleg für die These des »gespaltenen Bewusstseins« gelten, die Hans Dieter Schäfer für die Selbstwahrnehmung im Nationalsozialismus formuliert hat – jenen »tiefen Gegensatz zwischen nationalsozialistischer Ideologie und Praxis« (Schäfer 114). Während mit dem Kinderstar Temple die US-amerikanische Mythologie eines auf Wahlfreiheit beruhenden familiären Neuanfangs propagiert wird, der fest in das Primat des Individualismus und in eine kapitalistisch fundierte Konsumkultur eingebunden ist, nehmen Teile der nationalsozialistischen Kinderforschung eine betonte Wendung ins Völkische (Cimbal). Rassekonzeptionen, die für die Kinderpsychologie adaptiert werden, liegt ein rigides System pseudowissenschaftlicher Erklärungen zur Minderwertigkeit bestimmter, vordringlich jüdischer

›Rassen‹ zugrunde, das hinsichtlich des Bildes von Kinderfiguren zu erheblichen Spaltungen des Bewusstseins führen musste – eine Hypothese, der rezeptionsgeschichtlich nachzugehen zweifellos ein lohnendes Projekt wäre.

Literatur

- Balio, Tino. *Grand Design: Hollywood as a Modern Enterprise, 1930–1939*. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 1993.
- Black, Shirley Temple. *Child Star: An Autobiography*. New York: McGraw-Hill, 1988.
- Blum, Virginia L. *Hide and Seek: The Child between Psychoanalysis and Fiction*. Urbana: U of Illinois P, 1995.
- Brinckmann, Christine N. »Das kleine Mädchen im Film.« *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Hg. Mariann Lewinsky, Alexandra Schneider. Zürich: Chronos, 1997. 167–181.
- Cary, Diana Serra. *Hollywood's Children: An Inside Account of the Child Star Era*. New Foreword by Kevin Brownlow. Dallas: Southern Methodist UP, 1997.
- Cimbal, Walter. *Charakterentwicklung des gesunden und nervösen Kindes, ihre Beeinflussung durch Rasse und Erziehung*. Berlin: Urban & Schwarzenberg, 1934.
- Coveney, Peter. *The Image of Childhood: The Individual and Society: a Study of the Theme in English Literature*. Rev. ed. Harmondsworth: Penguin, 1967.
- Decker, Christof. »Unusually Compassionate«: Melodrama, Film and the Figure of the Child.« *Melodrama! The Mode of Excess from Early America to Hollywood*. Hg. Frank Kelleter, Barbara Krah, Ruth Mayer. Heidelberg: Winter, 2007. 305–328.
- Hammontree, Patsy Guy. *Shirley Temple Black: A Bio-Bibliography*. Westport, Ct.: Greenwood Press, 1998.
- Jackson, Chuck. »Little, Violent, White: *The Bad Seed* and the Matter of Children.« *The Journal of Popular Film and Television*. 28.2 (Summer 2000): 64–73.
- Jackson, Kathy Merlock. *Images of Children in American Film: A Socio-cultural Analysis*. Metuchen, N.J., London: The Scarecrow Press, 1986.

- Jenkins, Henry. »Introduction: Childhood Innocence and Other Modern Myths.« *The Children's Culture Reader*. Hg. Henry Jenkins. New York, London: New York UP, 1998. 1–37.
- . »Sourcebook: Introduction.« *The Children's Culture Reader*. Hg. Henry Jenkins. New York, London: New York UP, 1998. 457–458.
- . »The Sensuous Child: Benjamin Spock and the Sexual Revolution.« *The Children's Culture Reader*. Hg. Henry Jenkins. New York, London: New York UP, 1998. 209–230.
- Kincaid, James R. *Erotic Innocence: The Culture of Child Molesting*. Durham, London: Duke UP, 1998.
- Maase, Kaspar. *BRAVO Amerika*. Hamburg: Junius, 1992.
- Maltby, Richard. *Hollywood Cinema*. Second edition. Malden, Oxford: Blackwell, 2003.
- Schäfer, Hans Dieter. *Das gespaltene Bewußtsein. Deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933–1945*. Hanser: München, 1981.
- Sinclair, Marianne. *Hollywood Lolitas: The Nymphet Syndrome in the Movies*. New York: Henry Holt, 1988.
- Sinyard, Neil. *Children in the Movies*. New York: St. Martin's Press, 1992.
- Vered, Karen Orr. »White and Black in Black and White: Management of Race and Sexuality in the Coupling of Child-Star Shirley Temple and Bill Robinson.« *The Velvet Light Trap* 39 (Spring 1997): 52–65.

4 Literatur und Film: *Short Cuts* (1993)

Als Robert Altman's Film *Short Cuts* 1993 in die Kinos kam, sorgte eine Aussage des Regisseurs für Irritationen. Altman hatte neun Kurzgeschichten und ein Gedicht von Raymond Carver zur Grundlage seines dreistündigen Films gemacht, aber dass er das Resultat als *Carver Soup* – als eine suppenähnliche Kreation – bezeichnete, wurde vielfach kritisiert.¹ Die Bezeichnung war von Altman für das Netzwerk von Querbezügen gedacht, das er zwischen den Geschichten entfaltet hatte. Doch die Empörung der Rezensenten machte deutlich, dass es nicht nur um erzähltechnische Feinheiten ging, sondern um Fragen des kulturellen Status Hollywoods und die grundsätzliche Konkurrenz zwischen Literatur und Film – kurz: um unterschiedliche Ebenen, die es hinsichtlich einer spezifischen Adaptionierungspraxis zu bedenken gilt.²

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass *Short Cuts* ein besonders ergiebiges Beispiel für die Untersuchung von Literaturverfilmungen darstellt. Es wird argumentiert, dass Robert Altman den Schwerpunkt seiner Adaption eher auf die Reorganisation als die Transposition von Carvers Geschichten legt, und dass er damit Carvers neo-realistische Schreibweise unterläuft. Altman vollzieht damit die vorsichtige Aufwertung eines neuen Repräsentationsanspruchs *nicht* mit, die Malcolm Bradbury (»Writing Fiction in the 90s«) für die avancierte Literatur der 1970er und 1980er Jahre konstatiert. Schließlich soll diese Analyse auf ein größeres kulturhistorisches Thema bezogen werden, das für Carver und Altman gleichermaßen von Interesse ist: die ästhetische Funktion von Alltagserfahrungen im Kontext der US-amerikanischen Kunst.

1 Die Kurzgeschichten »They're Not Your Husband«, »A Small, Good Thing«, »Vitamins«, »Neighbors«, »Jerry and Molly and Sam«, »So Much Water So Close to Home«, »Will You Please Be Quiet, Please?«, »Collectors«, »Tell the Women We're Going« und das Gedicht »Lemonade« wurden für eine eigene Publikation zusammengestellt und mit einem Vorwort von Altman versehen (Carver, *Short Cuts*).

2 Zur Diskussion um die *Carver Soup* und zur Kritik an der Filmversion vgl. Stewart, Scofield, Boddy.

Zur Theorie der Adaption

Das Verhältnis zwischen literarischen und filmischen Formen des Erzählens kann ohne Zweifel als besonders komplex und vielschichtig bezeichnet werden. Dennoch ist es – zumindest im nordamerikanischen Theoriekontext – in den letzten Jahren eher vernachlässigt worden.³ Die bahnbrechende Studie *Novels into Film* von George Bluestone aus dem Jahr 1957 gilt noch immer als wichtiger Bezugspunkt für eine Debatte, die angesichts kontinuierlicher Wechselwirkungen zwischen Verlagswelt und Filmstudios nichts an Aktualität eingebüßt hat. Ein Grund für diese Zurückhaltung mag die Dominanz einer Ausrichtung sein, die alternative Zugänge zur Untersuchung von Literaturverfilmungen häufig blockiert hat: die Konzentration auf Fragen der Werktreue. George Bluestone (5) hatte in seiner Untersuchung bereits ausführlich darauf abgehoben, dass die Vorstellung der *fidelity* – d.h. die Genauigkeit einer Übertragung – den grundverschiedenen Materialstatus von Literatur und Film ausblenden muss. Doch angesichts der Empörung über Altmans Begriff einer *Carver Soup* lässt sich beobachten, dass die Werktreue als implizite Erwartungshaltung noch immer der Rezeption von Literaturverfilmungen zugrundeliegt.

Spätestens mit den Innovationen des europäischen Nachkriegsfilms und seinem Einfluss auf den US-amerikanischen Film der 1960er Jahre ist jedoch deutlich geworden, dass Fragen der Adaptionspraxis in einem erweiterten Bezugsfeld anzusiedeln sind (French). Zwei vielversprechende, aber für den Hollywoodfilm noch zu selten erprobte Ansätze zeichnen sich in den letzten Jahren ab: zum einen der Versuch, Literaturverfilmungen zu soziologisieren, indem institutionelle Faktoren – etwa der Produktionskontext oder der Publikumsbezug – analysiert werden. Zum anderen der Versuch, das Verhältnis zwischen Literatur und Film im Sinn einer transtextuellen Betrachtungsweise neu zu fassen (vgl. Naremore, »Introduction«).

Während George Bluestone seine Untersuchung an der Vorstellung einer Übersetzung von der Literatur in den Film orientierte, erlaubt die Transtextualität eine *reziproke* Perspektive oder relationale Lektüre, wie

3 Neuere Arbeiten zur Adaptionsforschung finden sich bei McFarlane, Naremore, *Film Adaptation*, Slethaug, Leitch. Slethaug untersucht *Short Cuts* als Beispiel einer postmodernen Adaption.

Gérard Genette (533) es formuliert hat. Mit der Adaption ist der explizite Bezug auf einen Prätext verbunden, und diese Referenz wird zum Teil des Publikumsvertrags. Der analytische Blick richtet sich nicht nur auf den Status der Verfilmung, sondern auch auf die Bezüge, die sich anhand der Adaption zu den Prätexten und zum filmischen Werk der Beteiligten herstellen lassen. Der Erkenntnisgewinn setzt sich demnach aus einer Zusammenschau von Perspektiven auf die literarische Quelle, frühere Filme sowie die konkrete Adaption zusammen (Stam).

Drei Adaptionsmodelle sind in der jüngeren Forschung herausgearbeitet worden, die für die Einordnung von *Short Cuts* erste Hinweise liefern, und die sich kurz skizzieren lassen. Terminologisch herrscht auf diesem Gebiet der Narratologie allerdings noch große Uneinheitlichkeit, sodass die jeweiligen Begriffe einen heuristischen Charakter haben.⁴ Nimmt man das Verhältnis zwischen literarischer Quelle und filmischer Adaption zum Ausgangspunkt, so lässt sich stark vereinfacht zwischen Formen der Übertragung, der Überschneidung oder der Umgestaltung unterscheiden. Die Übertragung oder Transposition setzt einen erzählerischen Kern der literarischen Quelle voraus, der möglichst unverändert übernommen werden soll und häufig mit dem Anspruch der Werktreue verbunden worden ist. Die Überschneidung oder *intersection* lehnt sich an wesentliche Bestandteile des Prätextes an, kann aber von anderen mehr oder weniger stark abweichen. Die Umgestaltung oder Reorganisation des Materials zieht schließlich Elemente des Prätextes heran, um ein eigenständiges, neues Werk zu schaffen. Die unterschiedlichen Adaptionsmodelle orientieren sich demnach an einer graduellen Abstufung von Korrespondenzen zwischen Quelle und Adaption. Erscheint der Prätext auf der einen Seite als zu bewahrende Essenz, so wird er auf der anderen Seite als beliebig kombinierbares Rohmaterial angesetzt.

Darüber hinaus können zwei grundsätzliche Textebenen unterschieden werden, die für Fragen der Adaption von Bedeutung sind: zum einen narrative Elemente, die für den Transfer zwischen Literatur

4 Die folgende Übersicht geht auf McFarlane und Andrew (96–106) zurück. Brian McFarlane greift die Terminologie von Geoffrey Wagner auf (*transposition, commentary, analogy*), Andrew spricht von *fidelity, intersecting, borrowing*.

und Film keine unüberwindbaren Hindernisse darstellen; zum anderen mediale Eigenheiten, die auf den prinzipiell unterschiedlichen Materialstatus der jeweiligen semiotischen Systeme zurückgehen. In diesem schwierigeren Bereich, zu dem Perspektive, Modus, Stilistik und ähnliches gehören, kann es häufig nur um die Suche nach Äquivalenzen von Ausdrucksformen gehen, die sich grundsätzlich anderer Mittel bedienen (Andrew 96–106, Chatman).

Wendet man sich mit dieser Heuristik Robert Altmans *Short Cuts* zu, so lässt sich erkennen, was zur Irritation des Publikums beitragen musste. Denn im Vorwort zu den Kurzgeschichten, die für den Film herangezogen wurden, wiederholt der Regisseur nicht nur seine These, dass für ihn alle Geschichten zu einem übergeordneten Erzählfluss – eben jener *Carver Soup* – gehören; Altman führt auch aus, dass er sich zusammen mit Co-Autor Frank Barhydt und den Schauspielern möglichst eng an die Vorlage von Carver zu halten bemüht hatte (vgl. Stewart, Altman). Während die Vorstellung der *Carver Soup* die Prätexte als Rohmaterial und Ausgangspunkt eines eigenständigen künstlerischen Werkes zu begreifen scheint, hält Altman auf der anderen Seite selbst am Anspruch einer werktreuen Adaption fest. Spannungen und Widersprüche, die *Short Cuts* im Verhältnis zu den Prätexten aufbaut, entstehen demnach aus zwei gegenläufigen Adaptionsmodellen, auf die sich Altman gleichzeitig beruft: die Transposition *und* die Reorganisation des Materials.

Eine erste Erklärung für dieses Vorgehen liefert die Entwicklungsgeschichte des Regisseurs. Altman kann zwischen Formen der Übernahme und Umgestaltung oszillieren, weil er seit den 1960er Jahren ein ästhetisches Programm verfolgt, das ihm neben den Möglichkeiten der Werktreue eigenständige künstlerische Freiräume eröffnet hat. Die Analyse von *Short Cuts* wird daher erst durch den Rückbezug auf Carvers *und* auf Altmans Werk produktiv und kann den relationalen Charakter einer transtextuellen Betrachtungsweise beispielhaft veranschaulichen. Die kulturelle Hierarchie zwischen literarischem Original und filmischer Ableitung, die Diskussionen um die Werktreue häufig zugrundeliegt, ebnet sich im Fall von *Short Cuts* notwendig ein.

Alltagserfahrungen in der US-amerikanischen Kunst

Umso wichtiger wird es damit allerdings, einen gemeinsamen Bezugspunkt zu finden, mit dem die relationale Analyse unterschiedlicher

Œuvres kulturhistorisch fruchtbar gemacht werden kann. Im Fall von Carver und Altman liegt dieser Bezugspunkt in der Frage, welche ästhetische Funktion der Alltag für die künstlerische Arbeit haben kann – ein Anliegen, das auf unterschiedliche Strömungen der Moderne zurückgeht.

Carver erwähnt selbst die Literatur von William Carlos Williams und den Sprachpräzisionismus Ezra Pounds als Vorbilder seiner eigenen Arbeiten. Sie stehen für die Suche nach einer Kunstform, die von der herausragenden Bedeutung des Gewöhnlichen sowie der konkreten, sinnlich erfahrbaren Dingwelt ausgeht und diese zum Gegenstand einer demokratischen Kunst erhebt. In der Moderne – etwa der Lyrik von Williams – folgt dieser Anspruch einem zweiteiligen Programm: zum einen gilt es, die ästhetischen Gegenstände aus der Alltagserfahrung zu beziehen, damit sie als spezifisch *amerikanische* überhaupt erst entdeckt werden können. Zum anderen impliziert der Bezug auf die konkrete Dingwelt ein neues kommunikatives Potential der Kunst. Das Bemühen, die Objekte und Situationen des Alltags zum Sprechen zu bringen, geht mit einer möglichst plastischen Unmittelbarkeit und Direktheit des Ausdrucks einher (vgl. Gage, Marling, Ickstadt).

An diese Tradition knüpft Raymond Carver an: gewöhnliche Gegenstände will er anhand einer einfachen, aber präzisen und ökonomischen Sprache mit einer Ausdruckskraft versehen, die spirituelle Dimensionen annehmen kann (Carver, »On Writing«). Gleichzeitig sind seine Geschichten aber von einem gegenläufigen Leitmotiv geprägt: einer sinnlichen Verarmung der konkreten Dingwelt und einer damit korrespondierenden Angst, dass sich die Hoffnung auf Entdeckung tieferliegender Sinnschichten – auf eine Form der Offenbarung – nicht einlösen lässt. Was bei William Carlos Williams an Erkenntnispotentialen in grünen Glasscherben oder einer roten Schubkarre zu entdecken ist, wird mitunter durch eine fundamentale Sprachlosigkeit oder die Unfähigkeit ersetzt, das Banale vom Besonderen unterscheiden zu können (vgl. Stull, Gearheart, Shute).

Hier, in dieser krisenhaften Alltagswahrnehmung der 1970er Jahre, treffen sich Carvers Kurzgeschichten mit Altmans Filmen – etwa *Nashville* von 1975 oder *Three Women* von 1977. Thematisch schildern sie einen Alltag, in dem zwischenmenschliche Beziehungen unmöglich

geworden sind und eine fundamentale Orientierungslosigkeit über soziale Rollen herrscht. Ästhetisch arbeiten sie gegen Konventionen und Klischees: gegen klischierte Glücksvorstellungen ebenso wie gegen stereotype Erzählweisen – etwa des klassischen Hollywood-Kinos –, mit denen diese Vorstellungen genährt werden. Bei Carver führt die allgegenwärtige Kommunikationsunfähigkeit zum Rückzug in innere Fantasie- und Gedankenwelten; bei Altman zu fragmentierten, mehrspurigen Erzählweisen oder zu einer kryptischen Subjektivität. Beiden fällt es schwer, der konkreten Dingwelt des Alltags einen privilegierten Erkenntniswert zukommen zu lassen. Zwischen der Banalisierung des Gewöhnlichen durch austauschbare Konsumprodukte und der existentiellen Leere der Figuren stellen sie eine unmittelbare Verbindung her.⁵

Das Projekt einer demokratischen Kunst, die im Alltag ihren zentralen Gegenstandsbereich haben soll, ist damit ebenfalls in eine Krise geraten, denn es fällt den Figuren immer schwerer, den Status von Ereignishaftigkeit zu bestimmen. Zum einen verhindert die sinnliche Verarmung, dass das Gewöhnliche wie bei Williams als das Besondere entdeckt werden kann. Zum anderen verlieren jene Ereignisse, die von außen in den Alltag hineinragen, ihre Bedeutung als heroische Bewährungsproben. Sie führen vielmehr zur allgegenwärtigen Angst, durch den plötzlichen Einbruch einer Katastrophe überrascht zu werden.

Als Carvers minimalistische Schreibweise in den 1980er Jahren mit Begriffen wie *Coke Fiction*, *White Trash Fiction* oder *K-Mart Realism* bedacht wird, scheint sich zu bestätigen, dass das Projekt einer demokratischen Kunst gescheitert ist.⁶ Anhand von drei Beobachtungen zur Adaptionspraxis von *Short Cuts* soll jedoch gezeigt werden, dass Robert Altman letztlich die radikalere Destabilisierung einer Kunst des Gewöhnlichen vornimmt. Auf diese Weise gelingt es ihm auch, das Werk von Carver neu zu perspektivieren. Indem er den Schwerpunkt auf die Reorganisation des Materials legt, unterläuft er genau jene Aspekte, die als erkenntnis- und sinnstiftende Elemente in Carvers Kurzgeschichten erscheinen und seine neo-realistische Ausrichtung verdeutlichen.

5 Zu Altmans Produktionen der 1970er Jahre vgl. Plecki, Kolker, McGilligan, Keyssar, Sterritt, Self; zur Analyse von Carvers Geschichten vgl. Saltzman, Nessel.

6 Zur Einordnung von Carvers Geschichten vgl. Herzinger, Bradbury, »Neorealist Fiction«, Barth, Person, Leypoldt.

Erzählstile bei Carver und Altman

Carvers Geschichten sind in der Vergangenheit häufig als fotorealistisch charakterisiert worden – angelehnt an zeitgleich entstehende Gemälde von Richard Estes, Robert Bechtle oder Ralph Goings (vgl. Boxer und Phillips, Stull, Fluck). Hinsichtlich der thematischen Schwerpunkte ist die Parallele plausibel: Auch in der Malerei lässt sich eine menschenleere, bedrückende Urbanität oder eine gleichförmige Parkplatz-Ästhetik erkennen. Verschiedene Einstellungen in *Short Cuts*, die diese Motive aufgreifen, veranschaulichen jedoch, dass Carver seine expressive Kraft keineswegs aus einem fotorealistischen *Darstellungsmodus* gewinnt.

Carvers Geschichten und der Fotorealismus können sich zwar im Gefühl einer existentiellen Leere treffen, aber sie bewegen sich stilistisch von völlig entgegengesetzten Richtungen darauf zu. In der Malerei und im Film ist die Darstellung durch Schärfe, Genauigkeit und Detailfülle gekennzeichnet, in der Literatur hingegen durch Reduktion, Verknappung und Auslassung (vgl. Herzinger, Facknitz, Nessel).

Aus diesem komprimierten Stil gewinnen Carvers Geschichten dabei einen besonderen Reiz. Denn indem zentrale fantasieanregende Elemente unscharf bleiben, kann er das Imaginieren – das Spiel mit potentiellen Bedeutungsebenen – zum Akt der Selbsterfahrung und Sinnsuche erheben. Immer wieder blicken seine Figuren in Spiegel, aber was sie im Einzelnen sehen, erfahren die Leserinnen nicht. Zwischen der Oberfläche des Alltags und den Möglichkeiten ihrer Entzifferung kommt es zu einem Spannungsverhältnis, das der Film durch die Transparenz der Darstellung ausschließt.

Die Adaption folgt damit einem grundsätzlich anderen Darstellungsstil. Carvers Kurzgeschichten beziehen ihre Kraft aus Formen der Reduktion und Andeutung. Ihre Lektüre wirft die Frage auf: Was ist neben dem Sichtbaren noch erkennbar? Was verbirgt sich hinter der Banalität des Alltags? Altman wählt hingegen einen Erzählstil, der wie der Fotorealismus durch Überfülle und Detailreichtum geprägt ist und nichts verbergen will. Bei ihm stellt sich die Frage: Wie ist das Sichtbare kodiert; welche Funktionen kann es im Netzwerk narrativer Bezüge annehmen? Carver gewinnt demnach seinen Reiz aus dem Unsichtbaren und Versteckten. Altman wählt die Transparenz, um mit der Konventionsgebundenheit visueller Motive und Szenen *spielerisch* umgehen zu können.

Zur Erzählstruktur von *Short Cuts*

Short Cuts verlegt Carvers Schauplätze vom Nordwesten der USA nach Südkalifornien und löst die Figuren weitgehend aus dem Milieu einer proletarischen, unteren Mittelschicht heraus. Der wichtigste Unterschied ist jedoch eine komplexe Mosaikstruktur. Während Raymond Carvers Kurzgeschichten sich Einzelschicksalen widmen und als diskrete Einheiten fungieren, wählt Altman ein Strukturmuster, das mannigfaltige Erzählstränge integriert und die Grenzen zwischen den Einheiten aufbricht. Wie in einem Musikstück fließen Szenen und Schauplätze ineinander, treffen Figuren zusammen, die bei Carver unverbunden bleiben. Leitmotive wie Wasser oder allgegenwärtige Fernsehsendungen signalisieren einen endlosen Zeitstrom; Straßen und Orte werden zu einem labyrinthischen Stadtraum verknüpft.

In dieser Mosaikstruktur liegt sicherlich die wichtigste Entscheidung für eine Reorganisation der Prätexte: Setzt sich bei Carver das Bild einer entfremdeten Gesellschaft aus vielfältigen, aber diskreten Einzelschicksalen zusammen, so entsteht es bei Altman aus dem Erzählprinzip der Kontiguität. Die kontinuierliche ›Berührung‹ der Einzelschicksale verbindet die individuellen Erlebnisse und hebt auf diese Weise die strukturellen Analogien zwischen den Lebensläufen hervor (vgl. Giles). Das virtuose Verfahren hat allerdings seinen Preis: Damit die Querbezüge im Film nicht zu verwirrend oder undurchsichtig erscheinen, muss die Mehrdimensionalität der einzelnen Prätexte auf Kernelemente reduziert werden. Was bei Carver als vordergründiges Geschehen gedacht ist, wird bei Altman in vielen Fällen zum dramatischen Endzweck. Ein Beispiel: Carvers Geschichte *Jerry and Molly and Sam* erzählt von einem Hund, in dem sich die chaotischen Lebensverhältnisse der Hauptfigur zu verdichten scheinen und der aus diesem Grund ausgesetzt wird. Carver umrahmt den vordergründigen Blick auf diese Aktion jedoch mit Kindheitserinnerungen der Hauptfigur und verdeutlicht damit, dass der Hund letztlich nur zum Ausgangspunkt für weitergehende Reflexionen und Einsichten wird – hier die Fantasie der Hauptfigur, die Mutter nicht verlassen zu müssen, ein Kind bleiben zu können. Voller Emphase heißt es: »He wished he could keep driving and driving tonight until he was driving onto the old bricked main street of Toppenish, turning left at the first light, then left again,

stopping when he came to where his mother lived, and never, never, for any reason ever, ever leave again« (Carver, *Short Cuts* 128).

Diese höhere Ebene spielt in *Short Cuts* keine Rolle. Hier wird jedes Ereignis durch andere, parallel stattfindende gebrochen und in seiner dramatischen Bedeutung relativiert. Ein enthierarchisierter Handlungsraum entsteht, der die Überhöhung von Einzelschicksalen nicht mehr zulässt. Am Schluss des Films bricht ein Erdbeben aus, von dem einige Figuren überzeugt sind, es sei *The Big One* – ein apokalyptischer und dramatischer Höhepunkt. Doch es geht ebenso schnell vorüber, wie es ausgebrochen ist.

Altman setzt sich demnach auch auf einer zweiten Ebene von den Prätexten ab. Carver richtet seine Geschichten auf herausgehobene Ereignisse aus, die zum Katalysator für individuelle Entwicklungen – zu einer strukturbildenden Zäsur – werden können. Altman navigiert hingegen durch ein Panorama von Lebensläufen, in dem Ereignishaftigkeit den Charakter eines dramatischen Augenblicks einbüßt und moralisch oder emotional folgenlos bleibt. An die Stelle einer pathetischen Selbstwahrnehmung tritt ironische Distanz.

Divergierende Funktionsbestimmungen des Kunstwerks

Short Cuts präsentiert einen krisenhaften Alltag, in dem Kommunikationsschwierigkeiten und der Eindruck einer emotionalen Leere dominieren. Unter der Oberfläche ritualisierter Umgangsformen lauern Konflikte und Frustrationen oder die Gefahr eruptiver Gewaltausbrüche. Diese Ereignisse treten zufällig und willkürlich auf, oder sie entwickeln sich aus dem Inneren einer Gesellschaft, die zivilisatorisch zu zerfallen scheint. Plötzliche Unglücke repräsentieren einen von außen einbrechenden Schrecken; Affekthandlungen jene im gesellschaftlichen Binnenraum wirkende Gewalt, die einen Riss im sozialen Gefüge signalisiert.

Auch auf dieser dritten Ebene wählt Altman jedoch eine Perspektive, die von Carvers Prätexten abweicht. Was bei Carver in der Verarbeitung von Schicksalsschlägen ins Affektive oder Pathetische gewendet wird, verbleibt bei Altman auf der Ebene einer existentiellen Unverstehbarkeit oder der Ironie. Der Tod ist auch bei ihm eine spürbare Zäsur, doch Schmerzen oder Trauer werden weitgehend ausgespart. Altman klam-

mert damit tröstliche Funktionen von Kunst aus, während Carver ein sinnstiftendes Potential von Sprache wiederzuentdecken versucht. Häufig handelt es sich dabei nur um ein Ringen nach Ausdruck, eine unablässige Suche nach Erklärungen oder Bedeutungen. Doch auch wenn diese selten kohärent oder eindeutig sind, können sich neue kommunikative Möglichkeiten eröffnen, die anhand von Gefühlen der Empathie auch ein moralisches Handeln erlauben.

Als die Mutter von *A Small, Good Thing* das Krankenhaus verlässt, in dem ihr Sohn gerade gestorben ist, gehen ihr Worte durch den Kopf, die sie als klischierte Phrasen aus Fernsehserien wiedererkennt. Ihre Klage darüber schließt bei Carver mit der Aussage: »She wanted her words to be her own« (Carver, *Short Cuts* 114). Damit formuliert der Text ein Begehren nach authentischem Ausdruck, das als Motto für Carvers Projekt verstanden werden könnte, auf eine sprachlich vermittelbare Intersubjektivität hinzuarbeiten. Während Carver an der Offenbarungsidee des Ereignisses festhält, gibt Altman sie auf.

Der Alltag und die Serialisierung der Katastrophen

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Robert Altman in *Short Cuts* genau jene Aspekte konsequent verweigert, die für Carvers Neo-Realismus als innovativ bezeichnet worden sind: zum einen die fantasieanregende Dichte, die aus gekonnter stilistischer Reduktion resultiert; zum anderen ein neues Kommunikationspotential von Sprache. Altman entscheidet sich für einen Darstellungsstil, der spielerisch mit einer Überfülle visueller Motive umgeht; und für eine Form der Ironie, die das Einfühlen in Charaktere oder das Geschehen weitgehend ausschließt. Gerade weil Altman aber die Anlehnung an Carver so wichtig zu sein schien, stellt sich abschließend die Frage, warum er die Reorganisation des Materials der Transposition vorzieht.

Um dies beantworten zu können, muss man sich in Erinnerung rufen, dass Altman seinen Inszenierungsstil in den 1960er Jahren herausbildet, indem er die Linearität der klassischen Hollywood-Erzählung und ihren Bezug auf heroische Hauptfiguren radikal aufbricht – ein Verfahren, das auch die zeitgleich mit *Short Cuts* entstehende Hollywood-Satire *The Player* verdeutlicht. Ein erster Grund für die erzählerische Eigenständigkeit von *Short Cuts* lässt sich hier erkennen: Um

Carvers neo-realistischem Ansatz im Sinn der Werktreue gerecht zu werden, müsste Altman Erzählkonventionen des Hollywood-Kinos – etwa Formen der Psychologisierung oder des Melodramas – zumindest partiell übernehmen. Aufgrund seines spezifischen Inszenierungsstils ist dies jedoch unmöglich. Oder mit Pierre Bourdieu gesprochen: Was im literarischen Feld des neo-realistischen Schreibens als besonders wertvoll und innovativ gilt, stellt sich für Altmans Adaption als schwierig dar, weil es seine kritische Distanz innerhalb des filmischen Feldes bedrohen würde. Er wendet sich ebenso gegen einen naiven Hollywood-Realismus wie gegen jenen neuen Pakt mit dem Publikum, der für die neo-realistische Literatur hervorgehoben wird (Herzinger).

Ein zweiter Grund ist der Versuch, die kritische Zeitdiagnose von Carvers Material mit einer neuen Wendung zu versehen. Die Mosaikstruktur von *Short Cuts* trägt – wie erwähnt – dazu bei, dass herausragende Augenblicke relativiert werden und somit ihre Ereignishaftigkeit verlieren. Was zunächst wie eine Form der Nivellierung erscheinen mag, stellt sich bei näherem Hinsehen jedoch als schizophrene, neue Alltagserfahrung dar: als Übermacht des Schreckens bei einer gleichzeitigen Serialisierung der Katastrophen.

Short Cuts erweist sich damit als Adaption, die mit Genette (534) gesprochen ein unvorhersehbares Gemisch aus Ernst und Spiel, aus Scharfsinn und Spieltrieb darstellt. Mit dem Verfahren der *Carver Soup* wählt Altman eine ästhetische Strategie, die die Reorganisation des Materials zum dominierenden Adaptionsprinzip erhebt. Zum einen wird mit ihr deutlich, dass die ironische Bezugnahme auf die Prätexte in der Tat als Teil eines subversiven Inszenierungsstils zu verstehen ist. Zum anderen trägt sie zu einer enthierarchisierten Erzählweise bei, mit der Altmans Kritik an einer Kunst des Gewöhnlichen erkennbar wird: Angesichts der Serialisierung des Schreckens scheint ein kohärentes moralisches Handeln, das seine Normen aus dem Alltag beziehen könnte, unmöglich zu werden.

Damit eröffnet die *Carver Soup* schließlich – im Sinn der transtextuellen Betrachtungsweise – auch eine neue Perspektive auf Carvers Prätexte. Denn obwohl dort ein sinnlich und emotional verarmter Alltag entfaltet wird, setzt Carver im Unterschied zu Altman den programmatischen Anspruch der Moderne fort. Er hält an den Möglichkeiten einer

Selbsterfahrung fest, die aus dem Kontakt mit der konkreten Dingwelt hervorgeht, und er wählt eine Erzählweise, die diesen Erkenntnisgewinn möglichst unmittelbar darzustellen versucht (vgl. Decker).

Literatur

- Altman, Robert. »Corroborating with Carver.« *Short Cuts*. London: Harvill Press, 1993. 7–10.
- Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford, New York: Oxford UP, 1984.
- Barth, John. »A Few Words About Minimalism.« *The New York Times Book Review*. 28 December 1986, 1, 2, 25.
- Bluestone, George. *Novels into Film*. Berkeley: U of California P, 1957.
- Boddy, Kasia. »Short Cuts and Long Shots: Raymond Carver's Stories and Robert Altman's Film.« *Journal of American Studies* 34.1 (2000): 1–22.
- Bourdieu, Pierre. »Über einige Eigenschaften von Feldern.« *Soziologische Fragen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993. 107–114.
- Boxer, David und Cassandra Phillips. »Will You Please Be Quiet, Please?: Voyeurism, Dissociation, and the Art of Raymond Carver.« *Iowa Review* 10.3 (Summer 1979): 75–90.
- Bradbury, Malcolm. »Neorealist Fiction.« *The Columbia Literary History of the United States*. Hg. Emory Elliott. New York: Columbia UP, 1988. 1126–1141.
- . »Writing Fiction in the 90s.« *Neo-Realism in Contemporary American Fiction*. Hg. Versluys, Kristiaan. Amsterdam: Rodopi, 1992. 13–25.
- Carver, Raymond. »On Writing.« *Raymond Carver: A Study of the Short Fiction*. Hg. Ewing Campbell. New York: Twayne Publishers, 1992. 93–97.
- . *Short Cuts*. With an Introduction by Robert Altman. London: The Harvill Press, 1993.
- Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, London: Cornell UP, 1990.
- Decker, Christof. »Faces in the Mirror: Raymond Carver and the Intricacies of Looking.« *Amerikastudien/American Studies* 49.1 (2004): 35–49.
- Facknitz, Mark A. »Raymond Carver and the Menace of Minimalism.« *Raymond Carver: A Study of the Short Fiction*. Hg. Ewing Campbell. New York: Twayne Publishers, 1992. 130–143.

- Fluck, Winfried. »Surface Knowledge and ›Deep‹ Knowledge: The New Realism in American Fiction.« *Neo-Realism in Contemporary American Fiction*. Hg. Kristiaan Versluys. Amsterdam: Rodopi, 1992. 65–85.
- French, Warren. »Fiction vs. Film, 1960–1985.« *Contemporary American Fiction*. Hg. Malcolm Bradbury, Sigmund Ro. London: Arnold, 1987. 106–121.
- Gage, John T. *In the Arresting Eye: The Rhetoric of Imagism*. Baton Rouge, London: Louisiana State UP 1981.
- Gearheart, Michael W. »Breaking the Ties that Bind: Inarticulation in the Fiction of Raymond Carver.« *Studies in Short Fiction* 26 (1989): 439–446.
- Genette, Gérard. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993.
- Giles, Paul. »The Cinema of Catholicism: John Ford and Robert Altman.« *Unspeakable Images. Ethnicity and the American Cinema*. Hg. Lester D. Friedman. Urbana, Chicago: U of Illinois P, 1991. 140–166.
- Herzinger, Kim A. »Introduction: On the New Fiction.« *Mississippi Review* 40–41 (Winter 1985): 7–22.
- Ikckstadt, Heinz. »Die amerikanische Moderne.« *Amerikanische Literaturgeschichte*. 3. Auflage. Hg. Hubert Zapf. Stuttgart: Metzler, 2010. 217–281.
- Keyssar, Helene. *Robert Altman's America*. New York, Oxford: Oxford UP, 1991.
- Kolker, Robert Phillip. *A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. New York, Oxford: Oxford UP, 1988.
- Leitch, Thomas M. *The History of American Literature on Film*. New York et al.: Bloomsbury Academic, 2019.
- Leyboldt, Günter. *Casual Silences: The Poetics of Minimal Realism from Raymond Carver and the New Yorker School to Bret Easton Ellis*. Trier: WVT, 2001.
- Marling, William. »The Dynamics of Vision in William Carlos Williams and Charles Sheeler.« *Self, Sign, and Symbol*. Hg. Mark Neuman, Michael Payne. Lewisburg: Bucknell UP, 1987. 130–143.
- McFarlane, Brian. *Novel To Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

- McGilligan, Patrick. *Robert Altman: Jumping Off the Cliff*. New York: St. Martin's Press, 1989.
- Naremore, James, Hg. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers UP, 2000.
- . »Introduction: Film and the Reign of Adaptation.« *Film Adaptation*. Hg. James Naremore. New Brunswick: Rutgers UP, 2000. 1–16.
- Nesset, Kirk. *The Stories of Raymond Carver: A Critical Study*. Athens: Ohio UP, 1995.
- Person, Jutta. »Less Is More«. *Minimalismus in der Kurzprosa Raymond Carvers, Frederick Barthelmes und Mary Robisons*. Trier: WVT, 1999.
- Plecki, Gerard. *Robert Altman*. Boston: Twayne Publishers, 1985.
- Saltzman, Arthur M. *Understanding Raymond Carver*. Columbia, S.C.: U of South Carolina P, 1988.
- Scofield, Martin. »Closer to Home: Carver versus Altman.« *Studies in Short Fiction* 33.3 (Summer 1996): 387–399.
- Self, Robert T. *Robert Altman's Subliminal Reality*. Minneapolis, London: U of Minnesota P, 2002.
- Shute, Kathleen Westfall. »Finding the Words: The Struggle for Salvation in the Fiction of Raymond Carver.« *Raymond Carver: A Study of the Short Fiction*. Hg. Ewing Campbell. New York: Twayne Publishers, 1992. 119–130.
- Slethaug, Gordon E. *Adaptation Theory and Criticism: Postmodern Literature and Cinema in the USA*. New York, NY: Bloomsbury, 2014.
- Stam, Robert. »Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation.« *Film Adaptation*. Hg. James Naremore. New Brunswick: Rutgers UP, 2000. 54–76.
- Sterritt, David, Hg. *Robert Altman Interviews*. Jackson: UP of Mississippi, 2000.
- Stewart, Robert. »Reimagining Raymond Carver on Film: A Talk With Robert Altman and Tess Gallagher.« *The New York Times Book Review*. 12 September 1993, 3, 41, 42.
- Stull, William L. »Beyond Hopelessville: Another Side of Raymond Carver.« *Philological Quarterly* 64.1 (Winter 1985): 1–15.

5 Reflexivität im New Hollywood Cinema

Die Darstellung von Kunst und Künstlerfiguren hat in der Filmgeschichte häufig fast unweigerlich zu einer Reflexion auf das grundsätzliche Verhältnis des Kinos zu anderen Künsten geführt. Denn obwohl der Film in seiner Frühzeit zunächst nicht viel mehr als eine Jahrmarkt-Attraktion darstellte, entwickelte er sich bald zu einer populären Ausdrucksform, die für die künstlerische Avantgarde der frühen Moderne zum Inbegriff des Neuen wurde und als technisch basiertes Medium zu einer Neubewertung der alten Künste beitrug. In seinem berühmten Aufsatz zum Wandel des Kunstverständnisses schreibt Walter Benjamin (475) über dieses Verhältnis von Technik und Kunst:

Um neunzehnhundert hatte die technische Reproduktion einen Standard erreicht, auf dem sie nicht nur die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt zu machen und deren Wirkung den tiefsten Veränderungen zu unterwerfen begann, sondern sich einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfahrensweisen eroberte.

Der Film stellte für Benjamin die wichtigste Kunstform dar, die auf den Prinzipien der technischen Reproduzierbarkeit beruhte, und bis auf den heutigen Tag sind beide Aspekte, die Benjamin erwähnt, bedeutsam. Wenn in Filmen Künstlerfiguren repräsentiert werden, dann geht es zum einen darum, die Mittel und Wirkungen der älteren Künste zum »Objekt« einer filmischen Darstellung zu machen. Zum anderen ist es aber auch nach wie vor relevant, welchen Platz sich der Film unter den Kunstformen »erobert« hat, wie Benjamin es formulierte. Beide Aspekte – die Frage nach ästhetischen Wechselwirkungen zwischen Kunstformen und der Kampf um ihre kulturelle Anerkennung – führen zu einer erhöhten Reflexivität jener filmischen Darstellungen, die sich die Kunst zum Thema nehmen.

Diese Reflexivität kann die Bedingungen von Kreativität oder die künstlerischen Ausdrucksmittel betreffen, aber auch das kulturelle und gesellschaftliche Ansehen der jeweiligen Kunstform. Werden Künstler

in Filmen dargestellt – etwa Komponisten, Schauspielerinnen, Musiker, Schriftstellerinnen oder Maler –, dann geht es um Fragen der Inspiration, die Arbeit am Material, Krisen oder Durchbrüche im Schaffensprozess – also alles, was mit Kreativität einhergeht. Und diese Aspekte werden häufig sowohl für die dargestellte Kunstform als auch für das Filmmedium selbst, in dem diese Kunstform zum Objekt gemacht wird, reflektiert.

Darüber hinaus findet eine erhöhte Reflexivität auf der Ebene der ästhetischen Mittel statt. Die im Film dargestellte Kunstform kann sich auf einen Bereich beziehen, der auch für den Film von Belang ist – beispielsweise das Schreiben. Oder die Kunstform ist ästhetisch so unmittelbar mit dem Filmmedium verbunden, dass die Grenzen zwischen der Kunst im Film und der Kunst des Films verwischt werden. So gilt für die Darstellung von Musik oder Malerei, dass der Film sich ihrem Modus der ästhetischen Erfahrung annähern kann, dass es ihm darüber hinaus aber auch möglich ist, sie in ein neues, häufig komplexeres Objekt zu integrieren, das ihre jeweilige Spezifik partiell untergräbt. Auf jeden Fall erlaubt die filmische Repräsentation künstlerischer Mittel auch den reflexiven Bezug auf die Frage, welche Bedeutung diese Mittel für das Filmmedium selbst besitzen.

Schließlich bezieht sich Reflexivität auf den kulturellen Status der jeweiligen Kunstformen. Seit das Kino im späten 19. Jahrhundert auf dem Jahrmarkt als neue Attraktion bewundert werden konnte, muss es sich gegenüber den altehrwürdigen, etablierten Künsten als genuine und eigenständige Kunstform behaupten. Als problematisch gelten die Anfänge des frühen Films in der sogenannten niederen Kultur von Vaudeville oder Music Hall und der daraus resultierende Hang zum Sensationellen. In späteren Zeiten stört seine Kritiker der hochgradig industrielle und kommerzielle Charakter der Produktionsweisen sowie seine Abhängigkeit von einem technischen Apparat, der die Maschine an die Stelle des Künstlers treten lässt (vgl. Maltby 33–73).

Kurz, zu etablierten Kunstformen wie dem Theater oder der Literatur, der Oper oder der Malerei steht das Kino von Anbeginn in einem ambivalenten Verhältnis, das es implizit thematisiert, wenn eine der älteren Künste filmisch dargestellt wird. Es ist in vielerlei Hinsicht ein Konkurrenzverhältnis, ein Kampf um kulturelles Prestige und die Auf-

merksamkeit des Publikums, eine Auseinandersetzung um den Platz des Leitmediums, das kulturell, aber auch ökonomisch und gesellschaftspolitisch den stärksten Einfluss ausübt. Um die filmische Darstellung von Kunst angemessen untersuchen zu können, sollte daher die kulturelle Selbstwahrnehmung und Selbstbehauptung des Kinos in ihrem jeweiligen historischen Kontext berücksichtigt werden. Anders ausgedrückt: Die Reflexivität der Kunstdarstellung muss kulturhistorisch eingeordnet werden, weil sie immer einen bestimmten Entwicklungsstand des Kinos thematisiert. Dies soll im Folgenden anhand des US-amerikanischen Kinos, insbesondere am sogenannten New Hollywood Cinema veranschaulicht werden, das es zunächst begrifflich zu präzisieren gilt.

Reflexivität im New Hollywood Cinema

Unter dem New Hollywood Cinema wird eine Periode der US-amerikanischen Filmgeschichte verstanden, in der junge Filmschaffende neue Themen und Darstellungsweisen, neue Geschichten, Figuren und Erzählformen auf die Leinwand brachten. Es war beeinflusst durch das europäische Autorenkino, den *Underground*-Film, die *exploitation movies* sowie die Gegenkultur der 1960er Jahre. Vor dem Hintergrund der Krise des alten Hollywood-Kinos erschienen Filme wie *The Graduate* (Mike Nichols, 1967), *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969) oder *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) in ästhetischer und kultureller Hinsicht wie eine kleine Revolution. Als Ausdruck eines in dieser Form tatsächlich neuen Autorenfilms hielt sie bis in die späten 1970er Jahre an. Dann jedoch wurde sie von den wieder erstarkten Studios und einem finanziell ungleich erfolgreicherem Blockbuster-Kino in traditionelle Bahnen gelenkt.¹

Auf diese Zeit wird aus heutiger Sicht sehr unterschiedlich zurückgeblickt: für die einen ist es jene Periode, in der das US-amerikani-

1 Einen guten Überblick zum New Hollywood Cinema bietet Thomas Elsaesser. Der von ihm und Alexander Howarth herausgegebene Sammelband enthält zahlreiche weitere lesenswerte Aufsätze, vgl. Keathley, Horwarth, McDonagh. Den Autorenbegriff haben David Cook und Timothy Corrigan problematisiert, während Jim Hillier untersucht, wie das New Hollywood Cinema mit dem *exploitation*-Bereich verbunden war. Zur deutschsprachigen Forschung vgl. Rebhandl. Einen Blick auf transatlantische Relationen wirft Louis Menand.

sche Kino künstlerisch anspruchsvoller und komplexer wird, um dann jedoch angesichts der alten Dominanz des Kommerziellen wieder an Einfluss zu verlieren. Für die anderen ist es eine bedeutsame, aber kurze Erschütterung in der stetigen Weiterentwicklung einer globalen, auf Publikums- und Einkommensmaximierung ausgerichteten Filmkultur.² Für den vorliegenden Zusammenhang ist dieser komplexe historiografische Diskurs jedoch weniger interessant als die Frage, wie im kreativen Umfeld des New Hollywood Cinema Künstlerfiguren dargestellt werden. Obwohl für viele der neuen Regisseure wie Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Robert Altman, Dennis Hopper oder Arthur Penn der Kunstanspruch ihrer Arbeit ein zentrales Anliegen darstellt, gibt es überraschenderweise fast keine Künstlerbiografien aus dieser Zeit, die im Stil der älteren Biopics herausragende Künstlerpersönlichkeiten porträtieren würden.³ Was es hingegen in unzähligen Variationen gibt, ist eine Auseinandersetzung des New Hollywood Cinema mit dem alten Hollywood-Kino der 1930er bis 1950er Jahre, von dem es sich absetzen möchte, mit dem es jedoch auf vielen Ebenen noch immer fast symbiotisch verbunden ist. Das neue US-amerikanische Kino der späten 1960er Jahre versucht demnach, zu einer eigenständigen Form und kulturellen Position zu kommen, indem es sich an den scheinbar übermächtigen Vorbildern des klassischen Hollywood-Kinos abarbeitet. Wenn es Künstlerfiguren zeigt – und es gibt durchaus zahlreiche Figuren, die künstlerisch tätig sind –, dann werden diese Figuren unmittelbar durch den Grundkonflikt zwischen dem Alten und dem Neuen definiert, der häufig ein Generationenkonflikt ist.

2 Thomas Schatz (»The New Hollywood«) versteht unter dem neuen Hollywood weniger das Kino der Gegenkultur als das kommerziell erfolgreiche Blockbuster-Kino von Steven Spielberg oder George Lucas. Unterstützt wird diese industrieorientierte Interpretation von Autoren wie Bordwell, *The Way Hollywood Tells It* 1–18; Widerspruch findet sich bei Elsaesser sowie Ryan und Kellner; vgl. auch King.

3 In den Biopics der 1930er und 1940er Jahre sind Künstler eine signifikante, aber keinesfalls dominierende Gruppe. Ebenso bedeutsam sind berühmte Erfinder, Wissenschaftler, Politiker, Militärs, aber auch die Kategorien *outlaw* und vor allem *entertainer*. Die numerische Bedeutung dieser letzten Kategorie veranschaulicht, dass Reflexivität auf Vorläufer der Unterhaltungsindustrie (beispielsweise Florenz Ziegfeld in *The Great Ziegfeld* von Robert Z. Leonard, 1936) und ihr jeweiliges Verständnis von populärer Unterhaltung bereits für das klassische Hollywood-Kino gilt und zu seiner kulturellen Selbstdefinition beiträgt; vgl. die Darstellung der Kategorien bei Custen 235–257.

Dieses Verhältnis zwischen dem Alten und dem Neuen wird im New Hollywood Cinema als krisenhaft und ambivalent dargestellt: Zum einen dient das alte Hollywood-Kino als schier endloses Verweissystem, auf das mit Zitaten und Anspielungen Bezug genommen werden kann.⁴ Zum anderen gilt es jedoch auch, seine Mythen zu dekonstruieren und sich in Akten der Selbstbefreiung, die häufig gewaltsam und aggressiv ablaufen, von ihm zu lösen. Die Darstellung von Kunst – so meine zentrale These – lässt sich im New Hollywood Cinema demnach fast immer auch oder sogar überwiegend als Auseinandersetzung mit einer älteren *Filmkunst* verstehen.

Zum Beleg dieser These sollen im Folgenden zwei Bereiche herausgegriffen werden: einerseits Filme, die am Schauplatz der Unterhaltungsindustrie spielen und damit unmittelbar die dortigen Bedingungen thematisieren; andererseits Filme, deren Hauptfiguren sich in einem intertextuellen Netz von Verweisen, Anspielungen und Rückbezügen auf das klassische Hollywood-Kino bewegen und daher – auch wenn sie nicht explizit als Künstler auftreten – in einem allegorischen Sinn als Künstlerfiguren verstanden werden können.

Filme im Film: *The Day of the Locust*

Das erste Beispiel ist *The Day of the Locust*, ein Film, bei dem John Schlesinger Regie führt und der im Jahr 1975 in die Kinos kommt. Er basiert auf dem 1939 veröffentlichten gleichnamigen Roman von Nathanael West. Darin erzählt West die Geschichte von Tod Hackett, einem Maler, der von der Ostküste an die Westküste übersiedelt, um im Studio von Paramount als Zeichner und Szenenillustrator zu arbeiten. Alle

4 In einem frühen Beitrag untersucht Noël Carroll die vielfältigen Anspielungen des US-amerikanischen Kinos der 1970er Jahre auf das alte Hollywood-Kino. Er postuliert einen Zusammenhang zwischen Verfahren der Anspielung («allusionism») und dem utopischen Versprechen der 1960er und 1970er Jahre, eine gemeinschaftsstiftende neue Kunst zu schaffen: »Hollywood was touted as a twentieth-century creative counterpart to the golden ages of the past. Allusionism, at least initially, was an expression of this utopian urgency, this desire on the part of many members of the generation that grew up in the fifties to establish a new community, with film history supplying its legends, myths, and vocabulary« (Carroll 79). Schatz bewertet die Reflexivität der 1970er Jahre am Beispiel von Woody Allen als Ausdruck eines modernistischen Kunstverständnisses; vgl. Schatz, »*Annie Hall* and the Issue of Modernism«.

Personen, die er trifft, sind vom Virus der Traumfabrik infiziert und streben nach dem glamourösen Leben der Stars. Doch die Wirklichkeit steht in krassem Gegensatz zu diesen Träumen. Am Ende schlägt die Faszination der Filmfans in Frustration und schließlich in eine apokalyptische Gewaltorgie um. Auch die vielen Kleinkünstler, die auf den Durchbruch im Filmgeschäft hoffen, schaffen es nur, kleinere Rollen als Statisten zu übernehmen. Die weibliche Hauptfigur des Romans, Faye, endet als Prostituierte und veranschaulicht damit einen häufigen Topos der Hollywood-Literatur: Geld regiert über Körper, und wer sich durchsetzen möchte, muss bereit sein, diesen Körper zu verkaufen.



Abb. 5.1: *The Day of the Locust* (John Schlesinger, Kamera: Conrad L. Hall, Paramount Pictures, 1975)

Für den Zeichner Tod Hackett wird die Arbeit im Studio ebenfalls kein Erfolg. Aber das Leben und die Widersprüche Hollywoods inspirieren ihn bei der Arbeit an einem übergroßen Gemälde, das den Titel *The Burning of Los Angeles* trägt. Innerhalb der Studios bleibt Hackett eine Randfigur, aber er macht Hollywood selbst zum kreativen Mate-

rial, das im konkurrierenden Medium der Malerei zum Ausdruck drängt. Als Prophet der Zerstörung verfolgt ihn die Vision eines gewaltvollen Massenaufstands der Frustrierten und Enttäuschten, die den Untergang von Hollywood herbeisehnen, was dann am Ende auch tatsächlich eintritt (Abb. 5.1).

Kurz nachdem Nathanael West seinen Roman veröffentlichte, kam er bei einem Autounfall ums Leben. Sein Werk blieb daher zu Lebzeiten schmal und wenig beachtet. Doch in den 1960er und 1970er Jahren wird er als eine der ersten ernstzunehmenden literarischen Thematisierungen von Hollywood wiederentdeckt (vgl. Randall). John Schlesinger, der den Stoff 1975 inszeniert, siedelt die Handlung ohne Aktualisierungen in den 1930er Jahren an. Er wählt eine retrospektive Sicht, die zwei gegenläufige Elemente hervorhebt: zum einen die kritische Einschätzung des neuen gegenüber dem alten Hollywood-Kino, das als Ort der Lüge und Oberflächlichkeit, der falschen Versprechungen und der Anti-Kunst porträtiert wird. Zum anderen aber auch eine nostalgische Perspektive, die das alte Hollywood als verlorenes Objekt einer vergangenen Epoche betrauert.

The Day of the Locust legt nahe, dass Kreativität im alten Hollywood-Kino weniger durch herausragende Individuen entsteht als durch ein handwerklich auf hohem Niveau arbeitendes, arbeitsteiliges System. Berühmte Schriftsteller wie F. Scott Fitzgerald, die als Drehbuchautoren an die Westküste kamen, litten unter dem Zwang, sich dem Willen der Produzenten fügen und die Kontrolle über die von ihnen geschaffenen ästhetischen Objekte aufgeben zu müssen. Aber es ist unbestreitbar, dass mit dem Aufkommen des Studiosystems und des Studiostils in den 1910er und 1920er Jahren die Produktionsbedingungen von Kunst innerhalb der Populärkultur im allgemeinen und für das Kino im besonderen auf eine neue Grundlage gestellt werden (vgl. Schatz, *Genius of the System*).

Max Horkheimer und Theodor W. Adorno betonen in ihrer im Exil der 1940er Jahre verfassten *Dialektik der Aufklärung*, dass es nicht mehr um Kunst im traditionellen Sinn gehe, sondern um eine Kulturindustrie. Diese schaffe nichts Neues, sondern reproduziere bestehende Muster, die zur Verdoppelung und Verstärkung gängiger ästhetischer Formen und gesellschaftlicher Verhältnisse beitragen. Für Horkheimer und Adorno wird aus Kunst Zerstreung, und der Film ist für sie der deutlichste Ausdruck jenes neuen Kunstverständnisses, das aus der Idee den Effekt macht und auf diese Weise von Werbung oder Reklame kaum mehr zu unterscheiden ist:

Der Montagecharakter der Kulturindustrie, die synthetische, dirigierte Herstellungsweise ihrer Produkte, fabrikmäßig nicht bloß im Filmstudio [sic] sondern virtuell auch bei der Kompilation der billigen Biographien, Reportageromane und Schlager, schickt sich vorweg zur Reklame: indem das Einzelmoment ablösbar, fungibel wird, jedem Sinnzusammenhang auch technisch entfremdet, gibt es sich zu Zwecken außerhalb des Werkes her. (Horkheimer und Adorno 172)

Ganz im Sinn dieser fundamentalen Kritik problematisiert *The Day of the Locust* im Rückblick auf das klassische Hollywood-Kino der 1930er Jahre die Figur des Künstlers als Individuum. Dem genialischen Schöpfer wird die Dominanz, aber auch die eigentümliche Kreativität eines kollektiven Produktionssystems entgegengestellt, das den kreativen

Akt in einzelne Arbeitsschritte zerlegt und das Kunstwerk aus dem Zusammenspiel zahlreicher Spezialisten entstehen lässt. Schlesinger übernimmt von West den Impuls der Mythendestruktion und wendet ihn gegen das alte Hollywood. Künstlerische Kreativität ist für Tod Hackett nicht innerhalb des Systems der Filmindustrie möglich – dort herrschen die Gesetze der Profitmaximierung und des Banalen –, sondern nur, indem er sich die Mythen und Abgründe von Hollywood als neuem Lebensraum selbst zum Objekt macht. Der Film kulminiert in einem Massenaufstand, der die Frustration der vermeintlichen kleinen Leute mit apokalyptischen Visionen des Künstlers zusammenführt. Diese Lust an der Zerstörung – und nicht das Kino selbst – wird zum faszinierenden Spektakel.

Für die Darstellung von Künstlerfiguren im New Hollywood Cinema ergibt sich damit aus *The Day of the Locust* eine zentrale Problematik: Wird der arbeitsteilige Charakter des Films im Sinn der Frankfurter Schule als dirigierte Herstellungsweise einer Kulturindustrie verstanden? Oder liegt darin, wie mit Bezug auf André Bazin häufig behauptet wird, die geniale Kreativität eines Systems, das nicht mehr auf Individuen zurückführbar ist, sondern einen Gruppenstil repräsentiert?⁵ Anders ausgedrückt: Liegt die Sprengkraft des Kinos, das sich im Sinn von Benjamin die älteren Künste zum Objekt gemacht hat, in einer radikalen Auflösung der Idee des Künstlers als schöpferisches Individuum? Ohne Zweifel erzählt das New Hollywood Cinema den Konflikt zwischen dem Alten und dem Neuen in diesem Aufeinanderprall von System und Individuum, von Gruppe und Einzelperson oder von Studiostil und individueller Handschrift. Doch die Auflösung des Konflikts bleibt häufig ambivalent: Das Neue arbeitet in der Tat auf eine Individualisierung von Filmkunst hin, aber es speist sich aus dem Imaginären einer systemisch und kollektiv angelegten Filmkultur.

5 Die These eines ›genialen‹ Systems, in dem weniger Regisseure als herausragende Produzenten als bestimmende kreative Kraft gesehen werden sollten, vertritt Schatz, *Genius of the System*. Die Argumentation eines normgesteuerten Gruppenstils entwickelt das erste Kapitel bei Bordwell, Staiger und Thompson.

Allegorien des Künstlers: *The Long Goodbye*

Der zweite Bereich, der das Argument einer vorherrschenden Reflexion auf *Filmkunst* stützen soll, betrifft Figuren, die nicht explizit als Künstler auftreten, die jedoch in einem allegorischen Sinn als Künstlerfiguren verstanden werden können, da sie sich in einem Netz von Anspielungen und Rückbezügen auf das klassische Hollywood-Kino bewegen. Diese Figuren, für die der Privatdetektiv Philip Marlowe aus *The Long Goodbye* (1973) und der Vietnamveteran Travis Bickle aus *Taxi Driver* (1976) herangezogen werden sollen, besitzen in den Filmerzählungen eine Doppelfunktion: Zum einen agieren sie als Protagonisten und Akteure innerhalb der Textrealität. Zum anderen bauen sie durch die intertextuellen Verweise ein Verhältnis zwischen dem Alten und dem Neuen auf. Indem sie subversiv oder aggressiv, spielerisch oder ironisierend, zwanghaft oder kreativ mit Bezügen auf das alte Hollywood-Kino umgehen, können sie auf dieser zweiten Ebene mit David James (3–28) als allegorische Figuren bezeichnet werden.

The Long Goodbye geht auf einen Roman von Raymond Chandler zurück und wird von Robert Altman inszeniert. Altman befindet sich zu diesem Zeitpunkt in einer Phase der Genrerevision, für die dieser Film ein herausragendes Beispiel darstellt (vgl. Decker). Die Adaption des Romans wird durch Leigh Brackett vorgenommen – eine Drehbuchautorin, die auch die Vorlage für *The Big Sleep* aus dem Jahr 1946 (Howard Hawks, 1946) mit Humphrey Bogart in der Hauptrolle anfertigt. *The Long Goodbye* wird jedoch zu einer bissigen Dekonstruktion und Perisiflage des Detektivgenres im allgemeinen und der Mythologie des Privatdetektivs im Stil von Humphrey Bogart im besonderen. Aus einer Figur der Rationalität, Ordnung und Kontrolle wird ein stammelnder, grotesk und deplaziert wirkender Akteur aus einer überkommenen und vergangenen Filmfiktion (Kolker). Für Altmans Marlowe-Figur ist das Verbrechen und seine Aufklärung nebensächlich. Er verkörpert vielmehr einen performativen Umgang mit den Mythen des alten Hollywood, die im Film der 1970er Jahre ironisch gebrochen werden.

Der reflexive Umgang mit Filmkunst findet dabei auf unterschiedlichen Ebenen statt. Es gibt eine kunstvolle Titelmusik von John Williams, die in unzähligen Variationen zu hören ist – zum Beispiel als Jazzmusik, im Supermarkt, bei einem Begräbnis in Mexiko oder als Türklingel –

und die auf diese Weise das Prinzip des *theme song*, also eines musikalischen Leitmotivs, ad absurdum führt.⁶ Des weiteren hat sich eine Figur – der Wachmann eines zentralen Schauplatzes, der »Malibu Colony« – auf Imitationen berühmter Filmstars spezialisiert und präsentiert sich als James Stewart, Barbara Stanwyck, Walter Brennan oder Cary Grant. Marlowe selbst – gespielt von Elliot Gould – bezeichnet sich als Mann, der aus der Vergangenheit stammt, und präsentiert sich in einem Verhör als der jüdische Sänger Al Jolson aus dem frühen Tonfilm *The Jazz Singer*. Im Amerika der 1970er Jahre fährt er ein Auto der Marke Lincoln aus den späten 1940er Jahren. Und von einer anderen wichtigen Figur des Films, einem Schriftsteller, wird er nicht als Marlowe, sondern immer wieder als Marlboro-Man bezeichnet (Ferncase). Vor allem jedoch ist sich die Detektivfigur bei Altman in jeder Szene bewusst, dass sie eine Genrefigur ist, von der man bestimmte Verhaltensweisen erwartet.



Abb. 5.2: *The Long Goodbye* (Robert Altman, Kamera: Vilmos Zsigmond, Lion's Gate Films, 1973)

Immer wieder kommentiert Marlowe, wie Szenen ablaufen oder Figuren sich verhalten sollten. Indem *The Long Goodbye* auf diese Weise mit den Erzählkonventionen des Detektivgenres bricht, dekonstruiert der Film partiell auch jenes System, das diese Konventionen hervorgebracht hatte (Abb. 5.2).

Mit seiner intertextuell angelegten Detektivfigur ergründet Robert Altman als Repräsentant des New Hollywood Cinema daher auf zweierlei Weise ein neues Verständnis von Filmkunst: Zum einen gewinnt er durch die Darstellung einer grotesken und gescheiterten Figur Kreativität aus der Dekonstruktion und Ironisierung des klassischen Hollywood-Stils mitsamt der damit verbundenen Populärmythologie: »Altman debunks not only the myth of the private eye, but the Hollywood myth machinery itself« (Ferncase 89). Zum anderen gelingt es ihm aber auch, über die schlichte Ironisierung des Alten hinauszugehen, indem er einen Erzählstil wählt, der durch Sichtblockaden, Spiegelungen und

⁶ Die Dominanz eines Leitmotivs in der gängigen Filmmusik kritisieren Adorno und Eisler bereits in den 1940er Jahren (19–37). Dass durch den Einzug des Pop in die Filmmusik der *theme song* weiter an Bedeutung gewinnt, untersucht Lack (213–223).

eine permanent in Bewegung befindliche Kamera die Qualität des Opaken – des Undurchsichtigen und Undurchdringlichen – betont (vgl. Kolker 363–373). Der Bruch mit Konventionen wird zur Voraussetzung einer neuen, komplexeren und eigenständigen Perspektive.

Die ›Blutmalerei‹ in *Taxi Driver*

Das zweite Beispiel ist *Taxi Driver* aus dem Jahr 1976, zu dem Paul Schrader das Drehbuch schreibt und bei dem Martin Scorsese Regie führt. Auch für diesen Film soll argumentiert werden, dass die Hauptfigur eine allegorische Künstlerfigur darstellt, die das reflexive Verhältnis zwischen dem neuen und dem alten Hollywood-Kino verkörpert. Auf der Ebene der Textrealität ist Travis Bickle – gespielt von Robert De Niro – ein einfacher Taxifahrer und Vietnamveteran, der sich zunehmend in einen rassistischen Wahn steigert und am Ende ein Blutbad anrichtet. Auf der Ebene des intertextuellen Verweissystems repräsentiert *Taxi Driver* hingegen eine Reflexion auf das Selbstverständnis des New Hollywood Cinema. Während Robert Altman die Kreativität des Neuen mit Ironie und Dekonstruktion verbindet, thematisiert Martin Scorsese das Verhältnis von Kreativität und Aggression. Die Gewalt des ›Künstlers‹ Travis Bickle ist auf der einen Seite ein aggressiver, moralisch verwerflicher Akt der Zerstörung. Auf der anderen Seite stellt sie aber auch einen befreienden, selbst-konstituierenden Akt dar. Anders ausgedrückt: die Inszenierung und Ästhetisierung des Verbrechens von Travis Bickle erscheint auf der Ebene intertextueller Reflexivität als ›kreativer Durchbruch‹.⁷

Wie Tod Hackett ist Travis Bickle ein aufmerksamer und geduldiger Beobachter des Lebens in der Stadt, die zu seiner kreativen Fläche werden wird. Bei seinen schier endlos scheinenden Fahrten in der Nacht schaffen Farbe, Bewegung und Musik ein dichtes Bild von New York City, das ähnlich wie Los Angeles als Raum der Sünde und des Lasters gezeichnet wird. Komponist der Musik ist Bernard Herrmann, der eine

⁷ Das Phantasma von Gewalt als Akt der Regeneration und Selbstkonstitution untersucht Richard Slotkin in den 1970er Jahren als Konstante der US-amerikanischen Kulturgeschichte. Allerdings ist die zeitgenössische Rezeption des Films gespalten. Für Michael Dempsey beispielsweise lässt sich das exzessive Ende weder künstlerisch noch moralisch schlüssig erklären.

der direktesten Linien zum anspruchsvollen alten Hollywood-Kino darstellt. Travis Bickle bekommt die Funktion einer Künstlerfigur durch ein Tagebuch, das er führt und das ihn als Erzähler der Geschichte ausweist. Besondere Intensität erhält der Film, wenn seine kruden Beobachtungen und Fantasien mit der Musik von Herrmann auf der Tonspur verschmelzen und deutlich wird, dass uns die Filmerzählung in eine pathologische Subjektivität hineinzuversetzen versucht (Abb. 5.3).



Abb. 5.3: *Taxi Driver* (Martin Scorsese, Kamera: Michael Chapman, Columbia Pictures, 1976)

Die Einträge in das Tagebuch haben einen bekenntnishaften Charakter und erlauben uns, den Entwicklungsprozess der Figur unmittelbar zu verfolgen. Im weiteren Verlauf des Films stilisiert sich Bickle immer stärker zum Verfechter ›rassischer Reinheit‹, die er im Kampf um ein junges weißes Mädchen zu verteidigen oder wieder herzustellen bemüht

ist. Kontinuierlich wird die Spannung zwischen Rassismus und Gewaltfantasien gesteigert, bis sie sich schließlich am Ende eruptiv entlädt. Diese Steigerung hängt zum einen mit einer Kultur des Obszönen zusammen, die Bickle in der Großstadt erlebt. Immer wieder geht er ins Kino, um sich pornografische Filme anzusehen, und ähnlich wie sein zunehmender Waffenfetischismus steht auch die Hardcore-Pornografie – die parallel zum New Hollywood Cinema gegen Ende der 1960er Jahre in die Kinos gelangt – für eine Kultur, die nach immer stärkeren Reizen verlangt und dem Autorenfilm eine Logik des Extremen naheulegen scheint.⁸

Zum anderen liegt in dem Rassismuskurs aber auch der Rückbezug auf einen für das New Hollywood Cinema besonders einflussreichen Film: *The Searchers* aus dem Jahr 1956, inszeniert von John Ford, mit John Wayne in der Hauptrolle. Obwohl es sich dabei um einen Western handelt, gibt es zahlreiche Querbezüge zwischen *Taxi Driver* und *The Searchers*: Auch dort ist die Hauptfigur Ethan Edwards

⁸ Zur Veränderung der Zensurpraxis im US-amerikanischen Kino – von der Kontrolle des Inhalts auf der Produktionsseite zu einer Kontrolle des Zugangs bei der Aufführung – und der damit einhergehenden Öffnung für bislang tabuisierte Darstellungen vgl. Monaco 56–66.

unverhohlen rassistisch, und sie kämpft mit den Mitteln der Gewalt für ihren Reinheitswahn.⁹ Debbie Edwards, die bei John Ford von ›Indianern‹ gefangen genommen und verschleppt wird, übersetzen Schrader und Scorsese in die junge Prostituierte Iris. Und das hoch dramatische Zusammentreffen zwischen Ethan Edwards und dem Häuptling Scar transponiert der Film in die Straßen New Yorks, als Travis Bickle den Zuhälter von Iris aufsucht und dieser ihm den Spitznamen »Cowboy« gibt. Schließlich korrespondiert auch der Gewalthöhepunkt in *Taxi Driver* mit dem Massaker an den Indigenen in *The Searchers*.

Der intertextuelle Rückbezug auf John Ford ist demnach einerseits eine Hommage, die das Mythenstiftende der Persona von John Wayne oder die Mythologie des US-amerikanischen Westens bekräftigt. Andererseits setzt Travis Bickle sich aber auch aggressiv von den Mythen des alten Hollywood-Kinos ab. Er führt die rassistische Logik des Alten an ihr konsequentes Ende: eine kathartische, identitätsstiftende Gewaltorgie. Aber er legitimiert sie nicht mit einer Ideologie familiärer Ordnung oder Harmonie. Im Zeitalter von Vietnam ist der Gewaltakt bei Travis Bickle Ausdruck von Pathologie und Sinnlosigkeit, nicht mehr – wie bei John Ford – die Fantasie einer nationalen Rettung. Trotz dieser ironischen Brechung praktiziert Scorsese im Unterschied zu Altman aber auch die Fortführung eines kulturellen Programms, das in Gewaltakten eine regenerierende, zum kreativen Durchbruch verhelfende – und das würde bedeuten: eine künstlerisch produktive – Kraft sieht.

Dies kann anhand der ›Blutmalerei‹ am Schluss des Films gezeigt werden: Nachdem Travis Bickle drei Menschen erschossen hat und blutüberströmt im Zimmer von Iris sitzt, nachdem er keine Kugel mehr hat, um sich selbst zu erschießen, setzt die sphärisch-drängende Musik von Bernard Herrmann wieder ein, und die Kamera verlässt den Ort des Geschehens. Langsame Kranfahrten und Überblendungen führen uns entlang der Spur der Verwüstung, die Treppe hinab, bis wir wieder auf der Straße im Freien ankommen (Abb. 5.4).

Wiederum liegt in dieser Szene ein wichtiger, bislang jedoch kaum beachteter intertextueller Bezug, der *Taxi Driver* in eine historische

⁹ Zur Bedeutung von *The Searchers* für das New Hollywood Cinema im allgemeinen vgl. Carroll; für *Taxi Driver* im besonderen Kolker 227–241.



Abb. 5.4: *Taxi Driver* (Martin Scorsese, Kamera: Michael Chapman, Columbia Pictures, 1976)

Reihe stellt und zugleich über das große Vorbild hinauszugehen bemüht ist. Die Rede ist von der Anfangsszene in *Citizen Kane* aus dem Jahr 1941, bei dem Orson Welles Regie führte. Zu der minimalistischen und bedrohlich drängelnden Musik von Bernard Herrmann, der auch damals als Komponist tätig war, bahnt sich die Kamera mit vielen

Überblendungen den Weg aufwärts in ein verrästeltes Märchenschloss, in dem die Hauptfigur Charles Foster Kane im Sterben liegt. *Taxi Driver* dreht die Bewegungsrichtung dieser Szene durch die Abwärtsfahrt zwar um, aber auch hier gleitet die Kamera über verräselte Spuren, die den gezeigten Raum als erweiterten Innenraum der Hauptfigur markieren. Die Rätselhaftigkeit des Todes und die vergebliche Suche nach Motiven oder Motivationen verbindet beide Filme. Aber *Taxi Driver* setzt das Sterben als hysterische abstrakte Malerei mit Blutbahnen und grotesk verwinkelten Körpern in Szene.

Der Bezug auf John Ford kann als thematische Intertextualität bezeichnet werden, die den Grundkonflikt mitsamt seiner narrativen Entfaltung prägt. Der Bezug auf Orson Welles dient hingegen eher einer atmosphärischen Intertextualität, die den kryptisch-unheimlichen Charakter der Ereignisse betont. Als Metareflexion auf Filmkunst gibt *Taxi Driver* sich damit als Erzählung zu erkennen, die das Alte zitiert, aktualisiert und in einen neuen Zeitbezug integriert. Gleichzeitig bringt der Film in beiden Fällen auch die ästhetische Logik des New Hollywood Cinema zum Ausdruck. Denn die Inszenierung der Gewalttat in *Taxi Driver* ist unmittelbarer als in *The Searchers*: expliziter, exzessiver und exzentrischer. Die Filmkunst von Scorsese folgt demnach zunächst ihren Vorbildern und verdeutlicht dann eine Logik der Steigerung und des Überbietens, die für das New Hollywood Cinema insgesamt gelten kann.

Zusammenfassend lässt sich damit erkennen, dass die Repräsentation von Kunst im US-amerikanischen Autorenkino der 1960er und 1970er Jahre zwei zentrale Funktionen besitzt: Sie dient zum einen der Kritik und Dekonstruktion des alten Hollywood-Kinos mit sei-

nen nicht mehr zeitgemäßen Figuren, Genres und Mythen. Zum anderen verdeutlicht sie aber auch, dass der Kampf um den Kunstanspruch des Neuen tatsächlich eine ästhetisch komplexere Filmkunst hervorzubringen vermag. Reflexivität ist demnach nicht Ausdruck eines selbstgefälligen, oberflächlichen Spiels. Sie thematisiert vielmehr den grundsätzlichen Konflikt zwischen der dirigierte Herstellungweise der Kulturindustrie und dem Streben nach einer individuellen Handschrift der Filmkünstler, das in den späten 1960er Jahren im US-amerikanischen Kino zu einer Freisetzung neuer kreativer Energien beiträgt.

Literatur

- Adorno, Theodor W. und Hanns Eisler. *Komposition für den Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Benjamin, Walter. »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.« Abhandlungen. Gesammelte Schriften. Band I.2. Hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1974. 471–508.
- Bordwell, David, Janet Staiger und Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1988.
- Bordwell, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 2006.
- Carrol, Noël. »The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond).« *October* 20 (Spring 1982): 51–81.
- Cook, David A. »Auteur Cinema and the ›Film Generation‹ in 1970s Hollywood.« *The New American Cinema*. Hg. Jon Lewis. Durham, London: Duke UP, 1998. 11–37.
- Corrigan, Timothy. »Auteurs and the New Hollywood.« *The New American Cinema*. Hg. Jon Lewis. Durham, London: Duke UP, 1998. 38–63.
- Custen, George F. *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick: Rutgers UP, 1992.
- Decker, Christof. »›Irony is a Cheap Shot‹: Robert Altman, Luis Buñuel, and the Maneuvers of Comic Deconstruction.« *Amerikastudien/ American Studies* 52.1 (2007): 63–79.
- Dempsey, Michael. »Reviews: Taxi Driver.« *Film Quarterly* 29.4 (Summer 1976): 37–41.

- Elsaesser, Thomas. »American Auteur Cinema: The Last – or First – Picture Show?« *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Hg. Thomas Elsaesser, Alexander Horwarth, Noel King. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004. 37–69.
- Ferncase, Richard K. »Robert Altman's *The Long Goodbye*: Marlowe in the Me Decade.« *Journal of Popular Culture* 25.2 (Fall 1991): 87–90.
- Hillier, Jim. *The New Hollywood*. New York: Continuum, 1992.
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno. *Die Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt: Fischer, 1988.
- Horwarth, Alexander. »A Walking Contradiction (Partly Truth and Partly Fiction).« *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Hg. Thomas Elsaesser, Alexander Horwarth, Noel King. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004. 83–105.
- Keathley, Christian. »Trapped in the Affection Image: Hollywood's Post-traumatic Cycle (1970–1976).« *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Hg. Thomas Elsaesser, Alexander Horwarth, Noel King. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004. 293–308.
- James, David E. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton UP, 1989.
- King, Geoff. *New Hollywood Cinema: An Introduction*. New York: Columbia UP, 2002.
- Kolker, Robert Phillip. *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Third edition. New York: Oxford UP, 2000.
- Lack, Russell. *Twenty Four Frames Under: a Buried History of Film Music*. London: Quartet Books, 1997.
- Maltby, Richard. *Hollywood Cinema*. Second edition. Malden, Oxford: Blackwell, 2003.
- McDonagh, Maitland. »The Exploitation Generation. Or: How Marginal Movies Came in from the Cold.« *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Hg. Thomas Elsaesser, Alexander Horwarth, Noel King. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004. 107–130.
- Menand, Louis. »Paris, Texas: How Hollywood brought the cinema back from France.« *The New Yorker* (17, 24 February 2003): 169–177.

- Monaco, Paul. *The Sixties: 1960–1969*. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 2001.
- Rebhandl, Bert. »Verlorene Illusionen.« *New Hollywood 1967–1976. Trouble in Wonderland*. Hg. Hans Helmut Prinzler, Gabriele Jatho. Berlin: Bertz, 2004. 33–44.
- Reid, Randall. *The Fiction of Nathanael West: No Redeemer, No Promised Land*. Chicago, London: U of Chicago P, 1967.
- Ryan, Michael und Douglas Kellner. *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington: Indiana UP, 1988.
- Schatz, Thomas. *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York: Pantheon Books, 1988.
- . »Annie Hall and the Issue of Modernism.« *Literature/Film Quarterly* 10.3 (1982): 180–187.
- . »The New Hollywood.« *Film Theory Goes to the Movies*. Hg. Jim Collins, Hilary Radner, Ava Preacher Collins. New York, London: Routledge, 1993. 8–17; 265–268.
- Slotkin, Richard. *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600–1860*. Hanover: Wesleyan UP, 1973.

6 Spielformen in Robert Altmans *The Player* (1992)

Robert Altmans *The Player* aus dem Jahr 1992 gehört einer Gruppe von Filmen an, die das Filmemachen in Hollywood thematisieren, dabei hinter die Kulissen der US-amerikanischen Traumfabrik schauen und gleichermaßen aus derselben stammen. Im Unterschied zu radikalen Formen von Reflexivität, wie sie aus dem Experimental- und Dokumentarfilm bekannt sind, geht es bei diesen Spielfilmen noch immer darum, Geschichten zu erzählen: Bedingungen und Grenzen des filmischen Erzählens werden ausgelotet, aber eine Absage an das Fiktionale schlechthin findet nicht statt. Entscheidend für das Reflexivitätsniveau ist vielmehr, ob das Filmemachen zum thematischen Hintergrund wird, oder ob es den eigentlichen, auf der formalen Ebene reflexiv gebrochenen Gegenstand des Films ausmacht. Anders ausgedrückt: ob es bei einem Film aus Hollywood darum geht, dass eine (genrespezifisch) längst etablierte Geschichte sich des Schauplatzes Hollywood bedient oder die formalen und thematischen Elemente des klassischen Hollywoodfilms in den Vordergrund rücken und somit kenntlich werden können. Im Rückgriff auf neuere Erzähltheorien soll die folgende Analyse zeigen, dass Robert Altman eine Verbindung europäischer und US-amerikanischer Traditionen filmischer Reflexivität vornimmt, ohne die Spannung der beiden eindeutig aufzulösen. Vielmehr gelingt ihm eine Form der Selbstbetrachtung, die zum Primat des Unterhaltsamen wie auch zum Pathos des authentischen Kunstanspruchs eine kritische Distanz bewahrt.

Die Filmindustrie am Schauplatz Hollywood ist in der Filmgeschichte häufig behandelt worden, etwa in *Sullivan's Travels* (1941) von Preston Sturges, *Sunset Boulevard* (1950) von Billy Wilder, *The Last Tycoon* (1976) von Elia Kazan oder *The Day of the Locust* (1975) von John Schlesinger – letztere in Anlehnung an berühmte Romanvorlagen von F. Scott Fitzgerald und Nathanael West (siehe Kapitel 5). Reflexionen Hollywoods über seinen Status als Traumfabrik kündigten oftmals ein grundsätzlicheres Krisenbewusstsein innerhalb der US-amerikanischen Gesellschaft an, das als Geschichte des Scheiterns erzählt wurde. Seit die

Filmstudios in den 1910er Jahren an die Westküste des Landes umsiedelten, besitzt Hollywood eine metaphorische Funktion für die Kultur. Erfolg, Luxus, Schönheit, Jugendlichkeit oder ein sorgenfreies Leben – viele Aspekte des amerikanischen Traums wurden anhand der Filmindustrie modernisiert und in das Umfeld einer positiv besetzten Konsumkultur verlagert (May, Sklar). Die Selbstthematizierungen Hollywoods konfrontieren diese idealisierten Vorstellungen häufig mit ihrer Kehrseite: dem Bröckeln hinter der Fassade der Stars und des Erfolgs, der Macht des Geldes oder der Übermacht einer großen bürokratischen Organisation, die Kreativität verhindert.

Der Hollywood-Film im Film trägt insofern fast schon die Züge eines eigenständigen Genres, das die Prinzipien der klassischen Erzählung nicht aufgibt, sondern die Verlockungen Hollywoods zum Ausgangspunkt einer spezifischen Krisenerfahrung macht. Geschichten von Drehbuchschreibern und alternden Divas, von den letzten Genies der Branche oder von gescheiterten Existenzen im Umfeld der Filmstudios greifen Topoi auf, die zum Fundus der kulturellen Selbstverständigung in Amerika gehören, den eigenen Modus der Informationsvermittlung jedoch eher selten einschließen. Interessanter stellen sich demgegenüber jene Selbstthematizierungen Hollywoods dar, die – wie *The Player* – Selbstreferentialität mit filmischer Reflexion verbinden und in diesem Sinn immer auf zwei Ebenen betrachtet werden müssen. Sie bearbeiten den Mythos Hollywood, und sie reflektieren die dort ausgebildeten Erzählstrategien, deren Rückbezug auf den mythischen Gehalt zur Prämisse ihrer Reflexionen wird. Nicht die Krisenerfahrung einer kohärenten psychologischen Figur steht im Vordergrund, sondern eben jenes Verhältnis zwischen kulturellen Wunschfantasien und ihrer technisch-narrativen Vermittlung.

Robert Altman greift zur Auseinandersetzung mit diesem Verhältnis auf Erzählkonventionen des europäischen Autorenfilms wie auch des Hollywood-Kinos zurück und gewinnt aus diesem Zusammenprall eine spezifische Spannung, die sein gesamtes Œuvre durchzieht. Wird filmisches Erzählen im Sinn der neoformalistischen Schule als permanenter Austausch zwischen stilistischen Merkmalen, Plot-Informationen und Hypothesen der Zuschauer zum weiteren Verlauf der Geschichte angesetzt, so kommt den historisch gewachsenen Formen des Erzählens

eine Schlüsselrolle zu (Bordwell). Spezifischen Normen folgend, prägen sie das Vorwissen der Zuschauerinnen und den Rahmen der jeweiligen Reflexionspraxis. Das Hollywood-Paradigma umfasst dabei klar nachvollziehbare Handlungsverläufe, in denen psychologisch motivierte Figuren auf Konfliktsituationen reagieren müssen. Zeit- und Raumstrukturen sowie Kausalitäten von Aktion und Motivation werden von einem Plot vermittelt, der möglichst reibungslos Informationen weitergibt, um die Konzentration auf individuelle Helden nicht zu stören. Auch wenn Informationen, etwa um Spannung zu erzeugen, zurückgehalten werden, findet am Schluss eine Auflösung von Unklarheiten statt. Die Erzählweise des Autorenfilms – David Bordwell hat sie als *art-cinema narration* charakterisiert – weicht dagegen in wesentlichen Punkten von diesem klassischen Paradigma ab. An die Stelle von Kausalität und Kohärenz treten Brüche und Lücken der Erzählung, zum Beispiel episodische Formen, die nicht mehr linear einem zentralen Handlungsverlauf folgen und Aktionen nicht in ein Ursache-Wirkungs-Schema einfügen. Ein alternatives Modell von Realität entsteht, für das nicht die Geschlossenheit der Relationen entscheidend ist, sondern ihre Offenheit und Unbestimmtheit. Zwei weitere Erzählstrategien weichen darüber hinaus vom Hollywood-Paradigma ab: zum einen der Versuch, neben die Objektivität einer fragmentierten Welt auch die Subjektivität einzelner Figuren zu stellen, d.h. mit Hilfe stilistischer Mittel eine subjektive Sichtweise zu evozieren und so die Innerlichkeit von Personen zum Thema zu machen, zum anderen die Selbstbezüglichkeit der Erzählweise. Gegen die Transparenz Hollywoods steht eine Erzählform, die ihre Gemachtheit betont; in Anlehnung an die literarische Moderne rückt sie eine fragmentierte Welt, subjektiv-individuelle Wahrnehmungen und die Selbstbezüglichkeit der Erzählung in den Vordergrund.

Der im Jahr 1925 geborene Robert Altman, dessen Filmkarriere nach vielen Jahren in der Fernsehproduktion am Ende der 1960er Jahre (mit *M*A*S*H*, 1970) relativ spät in Gang kommt, nimmt für Formen der filmischen Selbstthematization eine interessante Zwischenposition ein. Gleichermäßen geprägt durch das klassische Paradigma der Studioära wie durch Impulse der *Nouvelle Vague* und des europäischen Autorenfilms, schlägt er einen eigenständigen Weg ein, der zwischen dem reflektierten Kunstfilm und dem klassischen Hollywood-Kino

navigiert, satirischen Biss mit einer auf mehreren Spuren verlaufenden Erzählweise verbindet. *Nashville* (1975), *Three Women* (1977), *A Wedding* (1978) oder *Quintet* (1979) sind in dieser Hinsicht seine vielleicht interessantesten Filme, bleiben allerdings finanziell gesehen fast alle ohne größeren Erfolg. Seine Reputation als schwer umgänglicher Filmregisseur – manchmal wird er als Rebell bezeichnet, dessen Vorbild Orson Welles sei – und die ausbleibenden kommerziellen Erfolge lassen seine Karriere zu Beginn der 1980er Jahre fast zum Stillstand kommen. Er geht nach Europa, arbeitet dort für das Fernsehen und hat erst 1992 mit *The Player* ein Comeback in Amerika (O'Brien, McGilligan, Walker). Der Film wird auch in Europa begeistert aufgenommen, obwohl die Filmkritik zwischen den Einschätzungen oszilliert, Altman präsentiere seine Abrechnung mit Hollywood, oder er sei mittlerweile zahm geworden, habe seinen kritischen Biss verloren (Donner, Fischer). Erscheint er einerseits unvermindert als Rebell, so hat er für andere seinen Frieden mit der Filmindustrie gemacht – ironischerweise erhält die vermeintliche Abrechnung eine Oscar-Nominierung für die beste Regie. *The Player* besticht vor allem durch den Versuch, das traditionsreiche Hollywood-Genre durch das Mittel der Reflexivität von innen heraus aufzubrechen; drei Beobachtungen sollen diese Strategie erläutern.¹

1. Die Reflexivität in *The Player* findet im permanenten Wechselspiel von formalen und inhaltlichen Elementen ihren Ausdruck. Sie versucht, die Konventionen des kommerziellen Films immanent zu dekonstruieren.

Wird das Filmemachen zum Gegenstand der Handlung, so lassen sich ganz allgemein zwei Ebenen der Reflexivität unterscheiden. Die erste bezieht sich auf Aspekte des Handwerks: Arbeitsprozesse des Filmemachens, Probleme der Technik und deren Apparate wie Kamera, Kran oder Mikrofon werden – teils als Quellen der Frustration im Team, häufiger jedoch, um die Professionalität der Beteiligten zu dokumentieren – zum Stoff des Films. Die zweite, abstraktere Ebene umfasst Fragen des Geschichtenerzählens. Innerhalb der Erzählung

¹ Ausführliche Analysen und Interviews zu *The Player* finden sich bei Wilmington, Smith und Jameson, Sawhill, Keogh und O'Brien 112–116. Die Forschung zu Altman's Filmen der 1970er Jahre, aber auch zu seinem Gesamtwerk wurde in den letzten Jahren wieder verstärkt aufgegriffen; vgl. Danks, Decker, Magee, Minett.

kann thematisiert werden, was das Verhältnis zwischen Fiktion und Leben, Kulisse und Realität ausmacht, oder – grundsätzlicher – was überhaupt als Geschichte erzählt zu werden verdient. In *The Player* umfasst die Ebene des Handwerks insbesondere die Drehbuchautoren, Schauspieler und die Abnahme der ersten Muster. Griffin Mill (Tim Robbins), die Hauptperson des Films, ist ein Produzent, der Filmideen entwickeln lässt und eng mit Drehbuchautoren zusammenarbeitet (Abb. 6.1). Viele Szenen spielen in verschiedenen Büros, aber auch in Projektionsräumen, auf geschäftlich bedeutsamen Parties oder dem Gelände des Studios. Dabei werden in einer technologisch durch Fax, Telefon und Computer vernetzten Welt Kommunikation und Information zum Fetisch: Gespräche in den Studios drehen sich um Stars oder greifen die neuesten Gerüchte auf, und Situationen des Alltags werden beständig auf Muster aus bekannten Filmen bezogen. So entsteht eine Atmosphäre des *name-dropping*, die den permanenten intertextuellen Bezug auf andere Filme zur Zwangshandlung einer Industrie macht, die nur sich selbst zu kennen scheint.



Abb. 6.1: *The Player* (Robert Altman, Kamera: Jean Lépine, Avenue Pictures/Fine Line Features, 1992)

In der langen Kranfahrt zu Beginn des Films, die alle wichtigen Figuren und Konstellationen im Studio einführt, wird beim *pitching* – der atemlosen Présentation von Filmideen – ein absurdes Projekt an das nächste gereiht: *Pretty Woman* meets *Out of Africa* oder *The Graduate Part 2*. Was hier als hektische Atmosphère einer kommerziell angetriebenen Kreativität auf der inhaltlichen Ebene geschildert wird, ist programmatisch auf die Bedingungen des Filmmachens in Hollywood zu beziehen. Bewährte Formeln werden aufgewärmt und Drehbücher an Starfiguren angepasst, ohne die ein Projekt nicht denkbar ist. Auch *The Player*, gefangen in Spielregeln, die er aufdecken möchte und ohne die er doch nicht entstehen kann, unterwirft sich diesen Gesetzen: er wärmt alte Muster von *suspense* und Sex auf, und er treibt die Ansammlung von Stars auf die Spitze – Stars, die sich selbst spielen oder auch in kurzen Rollen als fiktive Personen auftreten. Kaum ein Kommentar zum Stand des Films in Hollywood, der vordergründig nur die nar-

rative Logik von *The Player* vorantreibt, lässt sich nicht auch auf den Film selbst beziehen. So wird der Hinweis des Studio-Sicherheitschefs, die heutigen Filme seien im Unterschied zu *Touch of Evil* von Orson Welles im Stil von MTV geschnitten, in die lange Kranfahrt an den Anfang gesetzt: einerseits um in einer ironischen Wendung zu beweisen, dass mit diesen ungeschnittenen Einstellungen sehr wohl noch Filme beginnen können. Andererseits aber auch, um zu verdeutlichen, dass die mitschwingende Nostalgie rettungslos anachronistisch geworden ist. Auch wenn Filme auf diese Weise einsetzen, können sie den Wandel der Filmästhetik und der Produktionsbedingungen innerhalb der Industrie nicht verbergen.²

Die inhaltliche Reflexivität ist demnach immer gedoppelt: sie stellt eine Meinung der Filmfiguren dar und bringt damit die Film erzählung voran, und sie kommentiert den fragilen Ort, den *The Player* in jenem Umfeld von Hollywood einnehmen muss, das er als Film selbst zu hinterfragen versucht. Nicht immer sind diese Kommentare eindeutig. Klar ist, dass die Drehbuchideen am Anfang des Films absurd sein und die Einfallslosigkeit der Kreativen entlarven sollen. Weniger klar erscheint eine Szene, in der Griffin Mill im Museum von Los Angeles eine Laudatio auf den Film als Kunstform hält und 25 Klassiker des Schwarz-Weiß-Films an das Museum übergibt. Stellvertretend führt er aus, dass viele Menschen den Film nur als Unterhaltung betrachten, die Studios jedoch eine besondere Verantwortung gegenüber der Öffentlichkeit hätten; sie müssten das Kino als Kunst aufrechterhalten. Angesichts der vorangegangenen Schilderung kann diese Position nur als beißende Ironie oder als Realsatire betrachtet werden, die in einer weiteren Facette die heuchlerischen Fassade der Hauptperson entlarvt. Aber möchte Altman mit dieser reflexiven Wendung implizieren, dass Filmkunst in Hollywood schlechthin eine Unmöglichkeit darstellt?

Oftmals bleibt die Reflexivität im Film demnach so verschachtelt, dass sie sich eines eindeutigen Kommentars entzieht, was (wie später noch gezeigt werden soll) für Altman Programm ist. Auf jeden Fall

2 Allerdings betrachtet Altman diese Entwicklung in Interviews eher ambivalent. Dass Kreativität unter den früheren Produktionsbedingungen stärker zur Entfaltung kam, deutet er im Gespräch mit Smith und Jameson an.

betont *The Player* das Handwerk des Filmmachens (Drehbuch und Produktion) und Fragen des Geschichtenerzählens: etwa welche Elemente einen Film erfolgreich machen könnten oder welche Bedeutung ein Happy End habe. Alle Diskussionen zu diesen Themen schließen seine Filmerzählung ein, und weil er viele Äußerungen der Figuren exemplarisch durchspielt, lässt sich seine episodische Struktur mit den kleinen Exkursen und den mitunter absurden Rollen der beteiligten Personen am besten als Farce beschreiben. Diese über weite Strecken sarkastische Farce wird jedoch – und hier trifft das erste Kriterium von Bordwells *art-cinema narration* zu – als eine Form des Erzählens vorgestellt, die gerade durch ihre Reflektiertheit einen spezifischen Wahrheitsanspruch aufrechterhält. *The Player* ist demnach kein realistischer Film im Sinn des klassischen Hollywood-Paradigmas, sondern im Sinn des reflektierten, modernen Kunstfilms. An die Stelle eines Weltentwurfs mit realistisch motivierten Individuen tritt ein Universum, das sich durch eine grundsätzliche Zirkularität und die Kontingenz vieler Aktionen auszeichnet.

Zugegebenermaßen ist *The Player* wesentlich linearer als Altman's Filme der 1970er Jahre; insbesondere *Nashville* löst die Erzählformen Hollywoods weitgehend auf. Aber zum einen führt das Ende des Films – die Drehbuchidee, die den eben gesehenen Film zum Thema hat – zu einer Endlosschleife der immergleichen Erzählung: es stellt einen Spiegel an den Schluss, der kein Entrinnen aus dem eben gezeigten absurden Universum erlaubt. Zum anderen scheinen die einzelnen, in sich geschlossenen Sequenzen nur als Demonstrationsobjekte für unterschiedliche stilistische Konventionen zu dienen, sodass auch die formale Ebene zur Reflexivität des Films beiträgt. Durch die stilistischen Versatzstücke, die in jeder Situation ein neues Set von Konventionen (der Kameraeinstellungen, des Schnitts, der Musik) aufrufen, hebt die Filmerzählung ihren Konstruktionscharakter hervor. Sie betont aufgrund vieler Signale genau jene Selbstthematization der Erzählung, die Bordwell mit der *art-cinema narration* verbindet. Kommentare auf den Filmstil finden sich besonders am Anfang und Ende der einzelnen Sequenzen sowie an ihren Übergängen. Alte Filmposter nehmen Entwicklungen vorweg oder lenken die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf ironisch eingestreute Details, die Versatzstücke der Filmgeschichte

zitieren: das Poster zum Remake von Fritz Langs *M* korrespondiert mit dem Decknamen »M«, den Griffin Mill für seinen Ausflug mit June Gudmundsdottir (Greta Scacchi) wählt. Neben den Szenenübergängen verdeutlichen auch stark betonte Konventionen des Schnitts oder der Musik, dass die Erzählung ihre Bauformen kommentiert: etwa in der Polizeistation, als eine kurze Montage verdeutlichen soll, dass Griffin Mill umzingelt wird und unter Druck gerät. Andere Szenen sind im Stil des Werbeclips, der Fernsehshow *Entertainment Tonight* oder nach bekannten Mustern der *suspense*-Montage im Sinn Hitchcocks geschnitten (O'Brien 112–116, Wilmington 12). Die Farce findet ihr angemessenes Ende auch folgerichtig in einer Umkehrung von Genrekonventionen. Im Unterschied zum üblichen Muster zahlt sich das Verbrechen für Griffin Mill aus, und auch die übrige Gesellschaft scheint am erfolgreichsten zu sein, wenn sie sich möglichst unmoralisch verhält.

Die Reflexivität in *The Player* geht demnach über das Maß der bekannten Selbstthematisierungen Hollywoods hinaus. Einerseits will der Film (wie die früheren auch) als Kommentar auf den imaginären Ort Hollywood verstanden werden, indem er den Zynismus des dort angesiedelten Systems herausstellt und den Schauplatz Hollywood heranzieht, um eine Charakterisierung der Gesellschaft insgesamt vorzunehmen. Ganz im Stil der 1980er Jahre, aus denen das Drehbuch stammt, wird Hollywood zur Metapher des Geschäftslebens in Amerika, das durch neue Strategien des Managements und die feindselige Übernahme von Unternehmen geprägt ist. Andererseits wählt Altman eine Erzählform, die ihre Strategien bewusst macht und damit ihren normativen Rahmen umreißt. Indem der Film etwa diegetische Charaktere mit Personen mischt, die in der Rolle von Starfiguren auftreten, nimmt er eine spezifische Drehung des Spiels mit Fiktionen vor. Denn die außerfilmische Referenz der Stars – das Wissen, dass es diese Personen jenseits des Films leibhaftig gibt – bezieht sich auf ein Phänomen, das seinerseits von starken fiktionalen Anteilen durchsetzt ist. In einer medial vermittelten Welt lösen sich Kriterien der Referentialität offensichtlich auf, richtet sich der ›reale‹ Bezug des Stars Burt Reynolds vor allem auf eine imaginäre Starpersona.

Eine ähnliche Doppelbödigkeit lässt sich anhand der Figur von June Gudmundsdottir erkennen. Auf der inhaltlichen Ebene ist sie die

Freundin von David Kahane, dem Drehbuchautor, der durch Griffin Mill ermordet wird. Wichtiger als diese Funktion ist jedoch ihre implizite Referenz auf die Kinoerfahrung selbst. In der ersten Szene zwischen ihr und Griffin, als sie sich bei einem Telefongespräch kennenlernen, schleicht dieser (ohne dass sie es weiß) mit seinem mobilen Telefon um ihr Haus. Aus dem Schutz der Dunkelheit betrachtet er sie in einem lichtdurchfluteten Raum bei der Arbeit an der Staffelei, und sie wird zu einem Objekt seines Blicks, das zunehmend an Faszination gewinnt. Für Altman deutet sich in diesem Szenenaufbau die erotische Spannung zwischen den beiden, aber auch der Voyeurismus an, den der unbemerkte Blick Griffin Mills mit dem der Zuschauer im Kino teilt. Er bemerkt über June, dass sie eigentlich nicht wirklich existiere, sondern eine Halluzination sei; eine Figur, die Griffin sich für den Helden eines seiner Filme ausdenken würde (Smith und Jameson 26). In Altmans Darstellung wird sie demnach nicht realistisch motiviert, sondern zu einer Allegorie des Kinos: seiner voyeuristischen Wahrnehmungssituation und seiner Kraft, Projektionen oder imaginäre Welten zu erzeugen.

2. Das Spiel, das dem Film zugrundeliegt, heißt Manipulation um des Erfolgs willen und schließt seine Erzählform ein.

Zwei Grundfragen in *The Player* sind für Altmans Filme typisch: erstens, was sind die Spielregeln der Figuren in der Fiktion? Und zweitens, was sind die Regeln der Fiktion selbst? Die damit angesprochene, vielleicht abstrakteste Ebene der Selbstreflexion bezieht sich auf eine Allgegenwart von Tauschverhältnissen, in denen Objekte mit einem symbolischen Wert – Bilder, Geschichten, Liebe, Geld – getauscht werden. Insbesondere das Verhältnis von Liebe und Film wird zur Metapher von Tauschverhältnissen, die durch Formen der Hingabe, aber auch der Abhängigkeit und Obsession gesteuert werden. Auf dieser Ebene findet der unmittelbarste Rückbezug zum Zuschauer statt, denn die Ökonomie der Erzählung führt zu einem Tauschverhältnis zwischen dem Zuschauerwissen und der Preisgabe von Informationen durch die Filmerzählung. Der reflexive Film spielt mit dem Informationsaustausch, der in der Rezeptionssituation stattfindet, und er macht den Zuschauern mehr oder weniger deutlich, welche Rollen sie übernehmen können und welche ihnen verwehrt bleiben.

Dabei wird für die vielfältigen Variationen des Spiels in *The Player*, aber auch für die Erzählweise Altmans eine wichtige Abweichung von Bordwells Modell der *art-cinema narration* deutlich. Der Versuch, mit Hilfe stilistischer Mittel einen subjektiven Realismus oder eine subjektive Wahrnehmungsform von Personen auszudrücken, fehlt bei Altman fast vollständig. Ihm geht es nicht um die Innerlichkeit von Personen, um ihre Gefühle und subjektiven Zustände, sofern diese nicht durch äußere Beobachtung manifest werden könnten. Stattdessen werden die Personen in variierenden Situationsdefinitionen gezeigt, die ihnen einen Kontext für Verhaltensformen vorgeben. Dies könnte als typisch amerikanische Abweichung von der europäischen *art-cinema narration* bezeichnet werden. Altman übernimmt die Vorliebe für Lücken, Zirkularität, segmenthaftes Erzählen und für die ironische Selbstthematizierung der Erzählung. Aber um Fragen der Innerlichkeit kümmert er sich nicht: Die Oberfläche wird zu seinem Spielfeld und die Manipulation des *image* zum zentralen Anliegen. In der narrativen Logik haben die Figuren zwar nachvollziehbare Motivationen für ihre Handlungen, aber der Film konzentriert sich letztlich auf eine *systemische* Ebene, auf der alle Charaktere in ein Spiel geworfen sind, bei dem sie sich möglichst erfolgreich zu ihrem eigenen Vorteil verhalten. Der Erfolgswunsch wird zum Leitmotiv von Handlungen, die in jeder neuen Situation entsprechend angepasst werden.

Dabei liegt das Regelwerk des Spiels jenseits individueller Gestaltungsmöglichkeiten, sodass die Motivationen und Aktionen der Figuren immer durch den Kontext definiert werden. Entsprechend agieren sie nach typisierten Mustern, und der Film verweigert den Blick auf eine Innerlichkeit, die sich mit den Bedingungen des Kontextes auseinandersetzen würde. Zwischen Klischee und Rätsel gibt es keinen psychologisch motivierten Zwischenbereich. Altman formuliert damit – wie in vielen seiner früheren Filme – kein individualistisches, sondern ein relationales Modell von Gesellschaft und Interaktion. Nicht der einsame Held der klassischen Hollywood-Erzählung steht im Vordergrund, sondern die systemischen Abhängigkeiten und Querbezüge innerhalb der Gruppe. Wichtiger als kausale Akte autonomer Individuen werden kontingente Ereignisse, die für die Beteiligten eine unausweichliche Handlungslogik entfalten und vorschreiben.

Prototypisch für dieses Muster ist Griffin Mill. Zwei von außen auf ihn einwirkende Bedrohungen – der anonyme Drehbuchautor und die Gerüchte über seinen Konkurrenten Larry Levy (Peter Gallagher) – zwingen ihn zu Handlungen, mit denen er immer neue Problemsituationen provoziert. Ab einem bestimmten Zeitpunkt behauptet er gegenüber der Polizei, seiner Freundin oder den Drehbuchautoren immer das Gegenteil von dem, was er eigentlich denkt. Damit wird er oberflächlich betrachtet zum Inbegriff eines unmoralischen Menschen. Im systemischen Kontext von Altman's Filmen erscheint er jedoch nicht als unmoralisch, sondern er repräsentiert die ultimative Spielfigur. Altman vernachlässigt Fragen der Moral zugunsten der Frage, was die Regeln des Spiels sind und wie sich die Figuren zu ihnen verhalten. In diesem Sinn lässt sich bei ihm von einer Apotheose des Klischees sprechen; wo die strukturellen Ähnlichkeiten in Verhalten und Persönlichkeit im Vordergrund stehen, treten Visionen des individuellen Genies zurück. Stärker als in *The Player* ließe sich dies in den Filmen der 1970er Jahre als Kino der Gleichheit verstehen: die Filmfiguren sind nahezu alle gleich bedeutsam, als Charaktere werden sie dabei allerdings auch individualisiert. Lediglich Bonnie Sherow (Cynthia Stevenson), Griffin Mills Freundin, bildet hierzu eine signifikante Ausnahme. Entgegen der Spielregeln hält sie nicht nur an einer ehrlichen Beziehung, sondern auch an ihren künstlerischen Ansprüchen fest – aber sie scheitert.

Die Tauschverhältnisse verdeutlichen auf jeden Fall die Parallelstrukturen innerhalb der Gruppe. Filmideen zirkulieren als zukünftiges kulturelles Kapital und verleihen dem *pitching* – dem Versuch, sie den Entscheidungsträgern zu verkaufen – eine zentrale Funktion.³ So entsteht eine zwanghafte Atmosphäre des *pitching*, die alles zu umfassen scheint und schließlich auch die Regeln der Fiktion selbst erfasst. Drehbuchautoren pitchen im Büro von Griffin Mill; Larry Levy präsentiert den Pitch seinem Chef Levison (Brion James); der Sicherheitschef Stuckel (Fred Ward) erzählt Griffin Mill das Verbrechen als Pitch, und die Meldung vom Mord erscheint in der Zeitung, aus der Larry Levy

3 Das als Verb (oder substantiviert) verwendete *to pitch* hat verschiedene Bedeutungen, u.a. bezeichnet es beim Baseball die Wurfbewegung, im Geschäftsleben eine geschickte Verkaufstaktik, mit der ein Abschluss befördert werden soll, und im Filmgeschäft die suggestive Zusammenfassung einer Filmidee.

gerade die Stoffe für die zukünftigen Filmideen entnimmt. Ebenen der Fiktionalität werden auf immer neuen Niveaus eingerichtet und gespiegelt, aber sie alle unterstützen das Gefühl, dass die Zirkulation von Ideen und ihre Transformation in symbolische Formen wie Macht und Geld die Energie des Spiels darstellt (vgl. Wilmington 14). Dieses Spiel betreibt letztlich – wenn auch als reflexiv gebrochene Farce – *The Player* selbst. Wie aus dem Lehrbuch führt der Film jene Elemente vor, die Griffin Mill für einen erfolgreichen Film postuliert und dem Werben der Filmindustrie um die Aufmerksamkeit der Zuschauer ihre Logik geben: Spannung, Gewalt, Hoffnung, Komik, Sex und ein Happy End. Spannung resultiert aus dem Mord, anonymen Postkarten und dubios-rätselhaften Nebenfiguren; Aktion aus Konkurrenzverhältnissen; Sex aus der Beziehung zwischen Griffin und June; Komik schließlich aus dem Film im Film *Habeas Corpus*. Das Ende bestätigt und dekonstruiert zugleich die Erwartung, dass eine moralische Lektion zu lernen sei und alle Unklarheiten des Plot verschwinden müssten: Griffin hat dem sozialkritischen Film ein Happy End sowie Stars verpasst und dadurch den Chef Levison abgelöst, June ist seine Frau geworden, und der Postkartenschreiber, der sich ironisch als *King of Suspense* bezeichnet, bietet ihm die Geschichte des Films *The Player* an. Die Zirkularität der Farce, die an diesem Punkt von vorne beginnen müsste, kennt kein Ende, sondern nur einen fiktiven Endpunkt, der die Regeln der Fiktion um so deutlicher hervortreten lässt. Für Altman, der die Idee des Happy End ablehnt, ist der Tod das einzige Ende. Ein Film, so sagt er im Gespräch mit Peter Keogh (13), ende nicht, er habe einen Punkt, an dem er schlicht aufhöre: »See, death is the only ending I know. A movie doesn't end; it has a stopping place«.

Die Differenz zwischen Realität und Fiktion, der Altman trotz reflexiver Verve mit postmoderner Skepsis begegnet, wird innerfilmisch – wenn auch sehr verhalten – Griffin Mills Kriterien eines erfolgreichen Films entgegengehalten. Ob gesellschaftliche Realität nicht eng mit Filmen zusammenhinge, wendet June ein, und später richtet Bonnie Sherrow die gleiche Frage an den englischen Drehbuchautor von *Habeas Corpus*. Dieser führt zwei unterschiedliche Bedeutungen von Realität ein, deren Diskrepanz in *The Player* letztlich nicht versöhnt wird. Zunächst formuliert er einen pathetischen Begriff des authentischen

Kunstwerks; sein Drehbuch dürfe kein Happy End haben, weil das die Wirklichkeit sei: die Unschuldigen würden in dieser Welt sterben. Nach der Vorführung der veränderten Fassung verweist er auf eine ernüchternde Rezeptionsrealität; bei der Probevorführung hätten die Zuschauer den deprimierenden Schluss gehasst, jetzt, mit dem Happy End, seien sie von dem Film begeistert. Das Buhlen Hollywoods um die Aufmerksamkeit der Zuschauer, das anhand dieses Sinneswandels und der grotesken letzten Szene von *Habeas Corpus* entlarvt wird, vertraut demnach auf die Zuschauer und die Künstler als konstitutive Bestandteile des Spiels. Ohne ihre Partizipation an den Tauschprozessen wäre sein Fortbestand nicht möglich. Das Vergnügen an *The Player* sowie Griffin Mills Elemente eines erfolgreichen Films werden zu Merkmalen eines kulturellen Feldes, in dem es keine moralisch eindeutigen Positionen gibt. Mit der Formelhaftigkeit Hollywoods und seiner symbolischen Macht geht ein Begehren auf seiten des Publikums einher, das die Vision einer unausweichlichen Korruptierbarkeit zum Fixpunkt von Altmans Reflexionspraxis werden lässt. Nicht nur die Studiobosse und Drehbuchautoren legen Köder aus, die ihre Position im Spiel verbessern sollen, auch die Zuschauer lassen sich auf imaginäre Glücksversprechen und klischierte Oberflächen ein, denen sie zugleich misstrauen.⁴

Konsequent verweigert der Film jede Implikation, die auf einer höheren Ebene eine eindeutige moralische Wertung zuließe. In Altmans Entwurf gibt es niemanden mehr, der im Hintergrund die Fäden ziehen würde; das Zimmer der Mächtigen, die verführen könnten, ist leer. Übrig bleiben *Spielregeln*, denen sich alle Mitspieler unterwerfen und durch die sie korruptiert werden. Wo diese Regeln herkommen oder wer sie zu verantworten hätte, weiß bei Altman niemand. Es existiert zwar ein vereinigendes Prinzip, ein strukturelles Zentrum, auf das die Personen bezogen sind. Aber dieses Zentrum ist – wie eine Analyse von Paul Giles zum Katholizismus Altmans zeigt – nicht mehr Gott, wie vielleicht zu vermuten wäre, sondern das Nichts; in der Negation einer sinnstiftenden Instanz muss es unbestimmt bleiben.

4 Dennoch hat Altman sich nicht als Hollywood-Rebell gesehen: »I'm not ›angry with Hollywood.‹ I'm not ›a maverick.‹ I fiddle on the corner where they throw the coins. Where I can get my work done« (Smith und Jameson 29).

3. Die Reflexivität von *The Player* ist weniger kritisch als spielerisch angelegt: Jenseits der Klischees und Konventionen gibt es keinen authentischen Raum der Kunst.

Wenn *The Player*, wie es die Filmkritik behauptet, Altman's Abrechnung mit Hollywood wäre, dann müsste in dem Film eine Utopie des besseren Filmemachens erkennbar werden. Unter der Oberfläche, die in dem Film reflexiv herausgestellt wird, ist jedoch nicht viel zu entdecken. Altman radikalisiert vielmehr – wie anhand von *Prêt-à-Porter* (1994) noch deutlicher wird – den von ihm schon früher gewählten Ansatz, die in der Gesellschaft vorhandenen Verdoppelungen von fiktiven Szenarien ihrerseits zu spiegeln. Gegen den Sog des Imaginären in Mode, Film oder Musik kann auch Reflexivität keine als authentischer erachtete Alternative aufzeigen, leitet die Farce ein unabgeschlossenes Spiel mit Selbstbildern ein. Altman's Verhältnis zu Amerika ist dabei gleichermaßen verächtlich wie sympathisierend, die skizzierten Menschen erscheinen lächerlich, aber auch mitleiderregend. Obwohl die Filmfabrik Hollywood als exemplarisch für die in der Kulturindustrie geschäftsmäßig betriebene Produktion von Kunst verstanden wird, ist diese Ebene der politischen Kritik blasser als vergleichbare Argumente der 1970er Jahre. Die Reflexivität in *The Player* geht daher durch die Mittel der Dekonstruktion und Entlarvung über frühere Filme des Hollywood-Genres hinaus, bleibt aber ohne einen Gegenentwurf, der den Maßstab der Kritik konkretisieren würde, primär spielerisch. Altman postuliert kein authentisches Außen, das durch den Bruch der Konventionen als ›wahre Kunst‹ erkennbar würde, er wählt die radikalere (oder fatalistischere) These, dass der Rückbezug des Films auf sich selbst jene Konventionen der Wahrnehmung und Klischees des Verhaltens deutlich macht, hinter denen nur weitere Variationen dieser Klischees zu erkennen sind.

Im Unterschied zur Logik der Befreiung, die im europäischen Autorenfilm der 1960er Jahre Reflexion als Kritik versteht und eine bessere Kunst zu umreißen versucht, setzt Altman den Schwerpunkt auf die Wiederkehr-des-Immergleichen: Reflexion ist nur als Spiel möglich, das zwar Konventionen immanent dekonstruieren kann, aber nicht mehr zu fundamentalen Brüchen führt. Die zirkuläre Struktur, die der *The Player* mit *M*A*S*H* teilt (bei der das Filmende als Filmanfang des-

selben Films fungiert) hat ihre Entsprechung in einer Handlungslogik, die den Personen eine Gestaltungsmöglichkeit der Spielregeln entzieht. Die Beschwörung einer außerfilmischen Wirklichkeit, die das europäische Autorenkino noch kennzeichnet, verliert ihre Basis, da diese Wirklichkeit von immer neuen, ökonomisch motivierten Fiktionen geprägt wird. Alles, was von Gesellschaft übrigbleibt, ist eine Ansammlung von Motiven, die das Leben repräsentieren sollen, aber keinen Einfluss mehr auf den Gang der Welt besitzen. Andererseits aktiviert die Farce auch eine kritische Kraft des Komischen, die zu einem Lachen führt, das präventöse Ansprüche – auch im Sinn überhöhter Erwartungen an Kunst – dekonstruiert: Kahane, der Drehbuchautor, wird nach seinem Tod heroisch zum Opfer des Systems stilisiert, obwohl er völlig untalentierte war. Und der Pitch für *Habeas Corpus*, bei dem der englische Autor auf Stars und ein Happy End verzichten möchte, endet mit seiner pathetischen Feststellung: Wenn er es sich recht überlege, passe eine derartig aufrichtige Idee weniger zum amerikanischen (als wohl eher zum europäischen) Kino. Indem er diese Pose durch seine spätere Käuflichkeit disqualifiziert, zeigt sich zuletzt, dass Altmans Hollywood zwar ganz traditionell zum Inbegriff korrupter Kommerzialität erhoben wird, dass es aber gleichermaßen gegen ein überzogenes, kraftlos gewordenes Ideal des europäischen Kunstfilms abgesetzt wird.

Die Reflexionspraxis von Robert Altman navigiert damit zwischen unterschiedlichen Erzähltraditionen und kann mitunter in beiden Bezugspfeln heimatlos wirken. Stärker der Farce als der Satire zugewandt, fehlen explizite Verweise auf eine Form des Erzählens, die über die Zirkularität einer absurden Alltagserfahrung hinausweisen könnte, arbeitet sich der Regisseur an dem Versuch ab, konventionelle Muster der Filmunterhaltung im Stil des klassischen Hollywood-Kinos zu verweigern, ohne den Anspruch, unterhaltsam zu sein, aufgeben zu müssen. Die Paradoxien dieses Unterfangens führen zur eigentümlichen kreativen Spannung seiner Filme, in denen Improvisation zum Leitbild eines Verhaltens wird, das sich übermächtigen Vorprägungen entziehen möchte und die Mittel dafür nur im performativen Akt selbst hervortreiben kann. Gerade in dieser radikalen Unbestimmtheit liegt aber auch die besondere Stärke von Altmans Erzählweise. Denn zum einen wird Reflexion innerhalb des fiktionalen Textes als kontinuierli-

cher, unabgeschlossener Prozess der Entdeckung und Begegnung etabliert, zum anderen findet sie in einem Rahmen statt, der sich durch einen besonderen Grad der Offenheit auszeichnet und die Aktivität des Publikums einlädt. Weder eine genrebedingte *closure* noch ein utopischer Gegenentwurf zum kommerziellen Kino stehen am Ende von *The Player*, sondern ein ironischer Schluss, der Paradoxien und Selbstwidersprüche einer bestimmten kulturellen Formation herausstellt, ohne sie voreilig aufzuheben.

Literatur

- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge, 1985.
- Danks, Adrian, Hg. *A Companion to Robert Altman*. Malden: Wiley-Blackwell, 2015.
- Decker, Christof. »Practices of Unmixing: Film Aesthetics, Sound, and the New Hollywood Cinema.« *The Acoustics of the Social on Page and Screen*. Hg. Nathalie Aghoro. New York, London, Oxford: Bloomsbury Academic, 2021. 44–57.
- Donner, Wolf. »*The Player*.« *TIP Filmjahrbuch 8. Daten, Berichte, Kritiken*. Berlin: Klaus Stemmler, 1992. 159–161.
- Fischer, Robert. »*The Player*.« *epd Film 7* (1992): 31.
- Giles, Paul. »The Cinema of Catholicism: John Ford and Robert Altman.« *Unspeakable Images. Ethnicity and the American Cinema*. Hg. Lester D. Friedman. Urbana, Chicago: U of Illinois P, 1991. 140–166.
- Keogh, Peter. »Death and Hollywood.« *Sight and Sound 2.2* (1992): 12, 13.
- Magee, Gayle Sherwood. *Robert Altman's Soundtracks: Film, Music, and Sound from M*A*S*H to A Prairie Home Companion*. New York: Oxford UP, 2014.
- May, Lary. *Screening Out the Past. The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*. Chicago, London: U of Chicago P, 1980.
- McGilligan, Patrick. *Robert Altman. Jumping Off the Cliff. A Biography of the Great American Director*. New York: St. Martin's Press, 1989.
- Minett, Mark. *Robert Altman and the Elaboration of Hollywood Storytelling*. Oxford: Oxford UP, 2021.
- O'Brien, Daniel. *Robert Altman. Hollywood Survivor*. London: Batsford Ltd., 1995.
- Sawhill, Ray. »The Player.« *Film Quarterly 46.2* (Winter 1992–93): 47–50.

- Sklar, Robert. *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*. New York: Vintage Books, 1994.
- Smith, Gary und Richard T. Jameson. »The movie you saw is the movie we're going to make.« *Film Comment* 28.3 (May/June 1992): 22–30.
- Walker, Beverly. »Altman '91.« *Film Comment* 27.1 (January/February 1991): 5–10.
- Wilmington, Michael. »Laughing and Killing.« *Sight and Sound* 2.2 (1992): 10–15.

7 Das Subjekt im autobiografischen Dokumentarfilm

Der autobiografische Dokumentarfilm ist ein vergleichsweise spätes Phänomen, das sich in den USA aus unterschiedlichen Filmströmungen der 1960er Jahre entwickelt. Versuche einer möglichst subjektiven filmischen Ausdrucksweise, die die Identität von wahrnehmender und berichtender Instanz anstreben und für die Christine N. Brinckmann den Begriff des »Ichfilms« vorgeschlagen hat, sind jedoch älter: In der experimentellen Avantgarde von Stan Brakhage und Jonas Mekas entstehen sie in den 1950er Jahren. Im Spielfilm werden Ichfiguren ab den späten 1930er Jahren verstärkt eingesetzt und ihre Fokalisierungen vor allem durch subjektive Kamera oder Voice-over ausgedrückt (vgl. Brinckmann 95–112). Die berühmten und häufig genannten Beispiele des Film Noir (etwa *Double Indemnity* oder *The Postman Always Rings Twice*) gehen zumeist auf fiktionale Texte zurück, aus denen sie ihre beklemmende Perspektive eines fragilen Ich adaptieren. Aber sie sind keine Autobiografien, die als faktualer Erzähltypus – anders als die lange Tradition biografischer Porträts – für Hollywood keine Bedeutung haben. Das Genre des Biopic lässt sich mühelos in dominierende Erzählformen integrieren und wird dabei häufig mehr oder weniger stark fiktionalisiert. Eine Autobiografie hingegen, die sich an klassischen Modellen orientiert, ist im arbeitsteiligen Studiosystem des kommerziellen Spielfilms kaum vorstellbar. Tatsächlich repräsentiert der Dokumentarfilm als nicht-fiktionale Gattung jenen Bereich filmischen Erzählens, in dem der autobiografische Impuls am unmittelbarsten zur Geltung kommen kann. Aber erst in den 1960er Jahren, als neue Geräte lippensynchrone Aufnahmen in alltäglichen Situationen ermöglichen, entstehen erste größer angelegte Projekte.

Von diesen Projekten habe ich für die folgenden Ausführungen Filme ausgewählt, die tagebuchartig aufgebaut sind, aufgrund ihres retrospektiven Charakters jedoch einen größeren autobiografischen Bogen zu schlagen versuchen: *David Holzman's Diary* (Jim McBride, 1967), *Diaries: 1971–1976* (Ed Pinucs, 1980), *Sherman's March* (Ross McElwee, 1986) und *Silverlake Life: The View From Here* (Tom Joslin,

Peter Friedman 1993).¹ Ihr Reiz und ihr verstörendes Potential liegen dabei, so mein Argument, in ihrer vielschichtigen Auseinandersetzung mit der autobiografischen Tradition: Sie schaffen eine multiperspektivische Subjektivität, die für Filmautobiografien als besonderes, für die Autobiografie insgesamt aber eher als disruptives Kennzeichen gilt. Gleichzeitig konstruieren sie ein Selbst, das durch seinen vorbildhaften Charakter traditionelle Züge autobiografischer Texte trägt. Dieses Oszillieren zwischen formsprengenden und formerhaltenden Elementen entsteht, wie ich zeigen möchte, in der Konfrontation des Subjekts mit einer technischen Apparatur, die es zugleich spaltet und erweitert, sodass die veränderte Technik der Selbstbetrachtung auch einen neuen Subjektbegriff entstehen lässt. Das Ich der Filmautobiografie ist weniger kohärent und dominant als das der Literatur und kann folglich die Eigendynamik des Textes weniger umfassend kontrollieren. Die Erkundung des Subjekts wird damit durchlässiger: für sein Verhältnis zu den Instrumenten der Selbstbetrachtung, für seine Körperlichkeit sowie für den geografischen und metaphorischen Raum, in dem es sich einzuordnen versucht. Die folgenden Ausführungen setzen mit dem Verhältnis zwischen Film und autobiografischer Form an und problematisieren die zentralen Kategorien der Zeitlichkeit und Autorschaft. Anschließend führe ich anhand der genannten Beispiele aus, wie sich der autobiografische Impuls im Bereich des Dokumentarfilms zu einer eigenständigen und einflussreichen Form intimer Erzählungen entwickelt.

Zum Verhältnis von Dokumentarfilm und Autobiografie

Anders als in der literarischen Autobiografie bekommen die Aufzeichnungsgeräte in Film- und Video-Projekten eine unmittelbar prägende Kraft für die Einschreibung des Subjekts in das textliche ›Material‹. Was heute angesichts der Allgegenwart digitaler Speichermedien zur Selbstverständlichkeit geworden ist, die lippensynchrone Aufzeichnung von Ton und Bild, entwickelt sich im nicht-fiktionalen Film erst in den 1960er Jahren und im Video weitere zehn Jahre später. Das Subjekt, das

¹ Mit dieser Auswahl decke ich einen kleinen Teil von autobiografisch angelegten Dokumentarfilmen ab. Zu anderen Formen und Perioden, etwa Porträtfilmen oder feministisch angelegten Projekten vgl. Lane und Decker, *Macht* 201–241.

sich in seiner gesamten Gestalt filmisch darstellen möchte, das also sowohl in Bewegung als auch hörbar sein will, kann dies – soweit es sich jenseits der kommerziellen Filmindustrie bewegt – erst ab den 1960er Jahren tun.

Tatsächlich tragen in dieser Dekade verschiedene Ausdrucksbedürfnisse zur Herausbildung des autobiografischen Dokumentarfilms bei. Die Filmavantgarde hat seit den 1940er Jahren das Ideal des Filmkünstlers ausgebildet, der alle Arbeitsschritte ausführt und somit anders als die arbeitsteilige Filmindustrie einen emphatischen Autorenbegriff nahelegt. Im *Underground Film* wird mit Formen der exzentrischen und exhibitionistischen Selbstdarstellung experimentiert, die den eigenen Körper und das eigene Selbst zum zentralen Thema erhebt. Das europäische Autorenkino zeichnet sich durch hohe Reflexivität auf die Gemachtheit filmischer Illusionen aus, und schließlich hat es in einem der vorherrschenden Dokumentarfilmstile der Zeit, dem *Direct Cinema*, einen Wandel vom Prinzip der strikten, unvoreingenommenen Beobachtung zu einer stärkeren Interaktion und Partizipation zwischen Filmemachern und Filmsubjekten gegeben. Zu Beginn der 1960er Jahre folgt das *Direct Cinema* zunächst einer zurückgenommenen Beobachtung, die mit dem Ideal einer unvoreingenommenen Heransgehensweise korrespondiert. In der Praxis wird das Aufnahmeteam möglichst klein gehalten; Drehbuch, Interviews oder Anweisungen eines Regisseurs werden abgelehnt. Empfindliches Filmmaterial ermöglicht den Verzicht auf künstliches Licht, wie überhaupt die technische Ausrüstung unauffällig und nicht störend sein soll. Die 16mm-Kamera wird häufig in der Hand oder auf der Schulter getragen. In der Montage sollen die Aufnahmen so weit wie möglich chronologisch geschnitten werden. Weder ein erläuternder Kommentar noch eine musikalische Begleitung wird den Bildern und Tönen im Idealfall beigelegt. Tatsächlich wird dieser Katalog jedoch nur in wenigen Fällen streng durchgehalten, und es kommen – je nach Produktionskontext und individuellem Stil – interaktive oder expositorische Elemente hinzu.²

2 Vgl. Pincus, Barsam, Nichols, Beyerle und Brinckmann, Lane 11–32, Beattie, Decker, »Leacock«. Zur Filmpraxis der 1960er Jahre vgl. Sitney, James.

Wie üblich in filmischen Randbereichen folgen diese Phänomene keinem klar erkennbaren Entwicklungsmuster. Sie existieren häufig im Zustand antagonistischer Spannungen, tragen aber dennoch dazu bei, dass ein am literarischen Modell orientierter autobiografischer Impuls sich filmisch entwickeln kann: Sie lassen ein Subjekt entstehen, das als Filmautorin alle Ausdrucksmöglichkeiten durchdringt, den Einfluss der technischen Apparate zu reflektieren versteht und den performativen Raum des Profilmischen für die eigene Person nutzt. Erst in dieser Kombination kann der Ichfilm zu dem werden, was im Medium der Schrift als autodiegetische Narration gilt. Und mit Philippe Lejeune lässt sich argumentieren, dass ein genuin *autobiografischer* Film nur im Rahmen eines dokumentarischen Kontrakts zustande kommen kann. Nur für eine faktuale Erzählung gilt die Identität zwischen Autor und Erzähler, und anders als die Filmavantgarde hält der Dokumentarfilm als realistische Erzählweise an dem Versprechen fest, etwas Wirklichkeitsnahes zu repräsentieren. Das bedeutet nicht, dass fiktionale Autobiografien oder autobiografisch angelegte Experimentalfilme keine aufschlussreichen oder kreativen Formen der Selbstbetrachtung des Subjekts böten, ganz im Gegenteil, sondern lediglich, dass Definitionsversuche im Sinn Lejeunes für Filmautobiografien nur hinsichtlich der faktualen Erzählungen des Dokumentarischen sinnvoll erscheinen (vgl. Lejeune 13–51).

Zu einem autobiografischen Film-Pakt kann es demgemäß nur kommen, wenn die Identität zwischen Autorin, Erzählerin sowie Protagonistin behauptet oder metatextuell markiert wird, und wenn sie für die Zuschauerinnen verifizierbar bleibt. Alle Filme, die sich um diese faktuale Kodierung bemühen, legen in Vor- und Abspann, aber auch durch die direkte Ansprache des Publikums auf der Tonspur zumeist einen großen Wert darauf, dass über diese Identität keinerlei Zweifel entstehen. Wie die literarischen Versuche, dem eigenen Selbst im Privaten und Intimen eine Form zu geben, sind auch die filmischen durch eine besondere Ernsthaftigkeit gekennzeichnet: Sie haben ihren Ausgangspunkt fast immer in einer persönlichen Krise, die das Subjekt zu sich selbst führt und in der es sich eine Gestalt geben möchte (vgl. Lane 11–32). Für autobiografische Filmtagebücher ist damit die Behauptung wesentlich, dass der Wirklichkeitsbezug verbürgt ist: Auf dieses Leiden lassen wir uns als Zuschauer ein, weil es ein echtes ist.

Diese Vertragsbedingungen der (dokumentarischen) Textsorte weisen die Filme als faktuale Erzählungen aus, die einen autobiografischen Pakt im Sinn Lejeunes erlauben. Es ist also zunächst nicht zwingend, an der grundsätzlichen Möglichkeit filmischer Autobiografien zu zweifeln, wie Elizabeth Bruss es in ihrem einflussreichen Aufsatz impliziert (ich komme darauf zurück). Aber substantielle Unterschiede zwischen den schriftlichen und audiovisuellen Formen gilt es dennoch anzuerkennen. Sie beziehen sich im wesentlichen auf zwei Aspekte: Zeitlichkeit und Autorschaft.

Die klassische autobiografische Zeitstruktur – etwa Benjamin Franklins Rückblick auf seinen Lebensweg, den er im fortgeschrittenen Alter verfasst – ist für das Filmmedium eher unüblich. Das hat zunächst praktische Gründe: Ohne audiovisuelle Dokumente, die sich über viele Jahrzehnte erstrecken, ist dieser Typus der Autobiografie für einen Film nicht durchführbar (ein Umstand, der sich erst mit den weiter verbreiteten Videoaufzeichnungen verändert). Daraus erklärt sich die Beliebtheit des Film- oder Videotagebuchs: es erfordert eine zeitlich konzentrierte kontinuierliche Filmarbeit im Alltag, aber kein lebenslanges Begleiten. Die Subjekte sind daher häufig noch verhältnismäßig jung, und sie müssen versiert sein im Umgang mit den Film- oder Videoapparaten; sie sind zumeist professionelle Filmemacher oder fortgeschrittene Amateure.

Ein weiterer Grund für die unterentwickelte diachrone Dimension ist eher medienbedingt. Dem Film- und Videomaterial haftet, wie Brinkmann (90–91) ausführt, die Qualität des Präsentischen an:

Was solche Filme im Gegensatz zu schriftlichen Selbstzeugnissen auszeichnet, ist die starke Betonung des Augenblicks, des gegenwärtigen Bewußtseinszustands oder der persönlichen Wahrnehmung. Selbst wenn die Filmemacher – etwa anhand von Fotoalben – auf die Vergangenheit zurückschauen, geht es ihnen um diese augenblickliche Beschäftigung mehr als um das Vergangene: Ihre Autodokumente sind überwiegend präsentisch, meditativ, narzißtisch.

Diese Ästhetik des Präsentischen und des Konkreten ist ohne Zweifel ein wesentlicher Reiz audiovisueller Autobiografien. Kein Schrifttext

kann die historische Gestalt von Orten und Personen oder Stimmen und Sprechweisen mit einer ähnlichen Plastizität evozieren. Doch es geht in der Dominanz des Präsentischen auch etwas verloren: Es fehlen Einsichten, die aus der Distanz zwischen Alter und Jugend entstehen könnten; und Entwicklungsmuster, die das Subjekt in seiner Selbstbetrachtung zu entdecken meint, überspannen einen kürzeren Zeitraum. Denn obwohl die Filme oder Videos sich häufig als tagebuchartig ausgeben, darf man sich nicht täuschen lassen: Sie sind fast immer rückblickend montiert (sodass etwa ein Voice-over zeitliche Differenz zur Aufnahme anzeigt) und legen damit ein jeweils spezifisches Entwicklungsmodell zugrunde. Anders ausgedrückt: Das Film- oder Videotagebuch wird von einem späteren Zeitpunkt aus in eine Abfolge und Ordnung gebracht, aus der sich die Entwicklung und Identität des Subjekts langsam herauszuschälen beginnt. Es stellt eine retrospektive Synthese von Momentaufnahmen dar, die es überhaupt erst erlaubt, mit Lejeune von einer autobiografischen Form zu sprechen, die die Geschichte einer Persönlichkeitsentwicklung erzählt (vgl. Lejeune 14, Gusdorf 38).

Eine zweite Differenz zur Schriftform, gravierender als Fragen der Zeitlichkeit, betrifft den Status der Autorschaft. Wenn zum autobiografischen Pakt die Einheit zwischen Autor, Erzähler und Protagonist gehört, so scheint diese Einheit für den audiovisuellen Text, der sein Zustandekommen technischen Aufzeichnungsgeräten verdankt, fragiler zu sein; nach Bruss (297) ist an diesem Punkt sogar das Fundament des autobiografischen Pakts gefährdet:

The unity of subjectivity and subject matter—the implied identity of author, narrator, and protagonist on which classical autobiography depends—seems to be shattered by film; the autobiographical self decomposes, schisms, into almost mutually exclusive elements of the person filmed (entirely visible; recorded and projected) and the person filming (entirely hidden; behind the camera eye).

Die Spaltung des autobiografischen *Films*subjekts in eine filmende und eine gefilmte Person, die nicht gleichzeitig vom Bewusstsein des filmenden Ich wahrgenommen werden kann, ist für Bruss das zentrale Dilemma der Form. Während das Personalpronomen »Ich« gleichzeitig

das Subjekt des Sprechaktes anzeigen und auf sich selbst verweisen kann, treten diese beiden Dimensionen in der Arbeit mit der Kamera stärker auseinander (vgl. Bruss 300). Woher kommt der Blick *auf* das Ich bzw. Subjekt im autobiografischen Film? Wessen Perspektive oder Bewusstsein dient als Filter, wenn das Subjekt *vor* der Kamera zu sehen ist?

Tatsächlich umreißt Bruss mit diesem Dilemma einen Umstand, an dem sich alle Filme in der einen oder anderen Form abarbeiten – häufig, indem sie zeigen, in welchem hohem Maß die technischen Apparate in den Alltag integriert sind, um ihnen den Charakter eines Eindringlings zu nehmen. Bruss argumentiert, dass das Filmmedium gegen drei zentrale Parameter der Autobiografie verstoße: den Wahrheitscharakter (*truth-value*), den Handlungscharakter (*act-value*) und den Identitätscharakter (*identity-value*), aber nur ihr letzter Punkt trifft tatsächlich zu (Bruss 299–300). Der Wahrheitscharakter (dass sich die Autobiografie durch andere Quellen und Materialien verifizieren lässt) und der Handlungscharakter (dass sie als performativer Akt auf eine Agentur rückbezogen wird) sind für autobiografische Dokumentarfilme, die Bruss nicht berücksichtigt, unstrittig (vgl. Lane 11–32).³ Doch der Identitätswert, jenes Bewusstsein, dass Autorin, Erzählerin und Protagonistin in einem Individuum vereinigt sind, wird durch die Spaltung in ein filmendes und ein gefilmtes Selbst in seiner Kohärenz unterminiert. Eine neue Art des Selbst-Bewusstseins entsteht, die sich nicht mehr auf ein einheitliches Subjekt zurückführen lässt, sondern in einzelne Wahrnehmungsweisen und Aktivitäten zerfällt.

Für Bruss kann die filmische Autobiografie aufgrund dieser Spaltung zur schlichten Biografie werden, dem unpersönlichen Blick von außen auf eine Person (297). Diese Gefahr ist für viele der Film- und Videotagebücher allerdings eher gering; ihr meditativ-narzisstischer Charakter weist sie untrüglich als eine Form der Selbstbetrachtung aus. Gravierender ist hingegen eine andere Verunsicherung, die in der Frage steckt, woher der Blick und die Wahrnehmung *auf* das autobiografische Subjekt kommt. Denn für diese Frage gibt es schon aus praktischen Gründen nur zwei Antworten: Entweder die Kamera wurde einer

³ Einige der autobiografischen Dokumentarfilme sind zum Zeitpunkt ihres Aufsatzes noch nicht erschienen.

anderen Person übergeben, um das Auto-Subjekt zu filmen, dann ist es keine Selbst-Wahrnehmung mehr.⁴ Oder die Kamera wurde auf ein Stativ montiert und das Auto-Subjekt stellt sich in den Bildkader wie vor einen Spiegel. Dann muss es aber gerade jene Qualität des Subjektiven aufgeben, die zuvor mit großer Mühe als Ausdruck seiner Individualität gelten sollte: die tastenden Bewegungen des subjektiven Kamera-Auges, das sich die Welt ästhetisch erschließt (vgl. Bruss 305–306, Brinckmann 94). Der spezifische, bewegte Einsatz der Aufzeichnungsgeräte, die zu Extensionen des Körpers geworden sind, wird stillgestellt, sobald die Kamera auf ein Stativ geschraubt ist. Dann ist sie nur noch (oder wieder) die Maschine, die auch unabhängig von einer Metaphorik des Subjektiven funktioniert (vgl. Decker, *Macht* 201–227).

Die Spaltung des autobiografischen Filmsubjekts in ein Selbst *hinter* und *vor* der Kamera kann also zunächst als Verlust beschrieben werden; Verlust einer imaginären Einheit, die im Medium der Schrift durch das Pronomen »Ich« stärker gewährleistet zu sein scheint. Ohne ein wahrnehmendes Subjekt, ohne Einheit zwischen Erzähler und Protagonist wird aber jener Identitätscharakter in Frage gestellt, der bislang für Autobiografien zu gelten hatte. Doch schon bei Bruss deutet sich die Möglichkeit an, dass die Spaltung nicht nur Verlust sein muss. In vielen Filmen tauchen immer wieder Szenen auf, in denen sich die Filmemacherinnen im Spiegel aufnehmen, damit sie gleichzeitig wahrnehmend und wahrgenommen sein können. Kurzfristig lässt sich eine imaginäre Einheit herstellen, die den technischen Apparat »als scheinbare Erweiterung des Körpers notwendig mit einschließt« (Decker, *Macht* 239). Aber noch wichtiger ist ein Subjektbegriff, der das autobiografische Selbst als interaktions- und situationsbedingtes entstehen lässt (vgl.

4 In dieser Formulierung wird der Kamerablick mit einem subjektiven *point-of-view* gleichgesetzt. Es ist allerdings durchaus denkbar, dass Szenen, in denen das Auto-Subjekt zu sehen ist, die also von einer anderen Person aufgenommen wurden, als eine erweiterte Art der Selbstbetrachtung verstanden und somit doch wieder in seinen oder ihren Wahrnehmungszusammenhang integriert werden. Auch in literarischen Autobiografien werden Zeugnisse oder Dokumente eingefügt, die eine Fremdwahrnehmung auf das Subjekt repräsentieren, ohne dass die autodiegetische Fokalisierung in Frage gestellt würde. Für Film und Video ist entscheidend, wie umfassend diese Fremdwahrnehmungen eingesetzt werden: Je länger das autobiografische Subjekt im Bild zu sehen ist, desto stärker löst sich die Identität zwischen Protagonistin und Erzählerin/Autorin auf.

Bruss 317, Lane 30–32). Nicht die imaginäre (und auch in der Literatur fiktive) Einheit des Subjekts wird betont, sondern ein beständiger Perspektivwechsel, der auch (kurzfristig) den Blick von außen auf das Auto-Subjekt erlaubt: Das Ich der Filmautobiografie ist weniger kohärent als das der Literatur, damit auch weniger dominant und präventios.

Zudem bekommt, wie Bruss ausführt, der Körper eine andere Bedeutung. In der subjektlosen Wahrnehmung wird er für sie zu einem »locus of identity rather than its mask«; mit den kollektiven Formen filmischer Selbstbetrachtung hofft sie auf »a fresh construction of elements never before juxtaposed where voice may stray away from body, the whole diffuse and fuse again into yet other configurations« (Bruss 319). Unweigerlich verschiebt sich damit der Schwerpunkt vom isolierten, rückblickenden Ich zu einem Subjekt, das mit seiner Kamera Situationen definiert (oder provoziert) und seine Identität aus interpersonellen Kontakten und Interaktion gewinnt. Die retrospektive Gedankenrede kann die Tagebucheinträge begleiten und umrahmen, aber sie ist weniger prominent als in der literarischen Form und nur ein Stilelement unter vielen: die expressive Kamera des filmenden Subjekts, die Performanz und Körperlichkeit vor der Kamera, die Montage von Ton, Bild und retrospektivem Voice-over sowie die Entwicklungsdynamik, die ihr zugrundeliegt – all diese Elemente ergeben zusammen ein komplexes und multiperspektivisches Geflecht, das das autobiografische Subjekt als Effekt konkreter Begegnungen und Situationen entstehen lässt.

Fiktionale Anfänge: *David Holzman's Diary* (1967)

Als Initialzündung für jene Filme, deren Struktur Jim Lane als *journal entry approach* bezeichnet hat, gilt im allgemeinen *David Holzman's Diary* aus dem Jahr 1967. Der Film wurde von Jim McBride konzipiert und breitet neun Tage im Leben eines jungen Mannes aus, der mit Hilfe seines Filmtagebuchs zu neuer Selbsterkenntnis kommen möchte. Strukturell, aber auch thematisch gibt er tatsächlich viele Elemente späterer Projekte vor: den starken, fast obsessiven Bezug auf Filmapparate, die Sexualisierung des Kamerablicks, das Begehren, sich in der Umwelt gespiegelt zu sehen, oder die retrospektive Kommentierung des Geschehens, die sich als präsentisch (dem Hier und Jetzt der Auf-

nahme verpflichtet) maskiert.⁵ Doch für Autoren wie Jim Lane ist *David Holzman's Diary* ein ambivalenter Beitrag, da David Holzman eine fiktive Figur ist (dargestellt von Kit Carson) und es sich demnach um ein fiktionales Filmtagebuch handelt. Lane problematisiert, inwiefern eine faktuale Erzähltradition aus einem fiktionalen Vorbild entstehen kann, aber es wäre zu monokausal gedacht, wenn das autobiografische Filmtagebuch tatsächlich nur auf McBrides Film zurückgeführt würde. Die Erkundung des Privaten ist, wie erwähnt, ein Aspekt, der sowohl für die Filmavantgarde als auch für den beobachtenden Dokumentarfilm der frühen 1960er Jahre relevant ist – im *Direct Cinema* zunächst vor allem im Rahmen von Porträts öffentlicher Personen, die in ihrem Zuhause begleitet werden.

Jim McBrides gelungene und gekonnte Imitation dokumentarischer Konventionen verdeutlicht vielmehr, wie bindend deren Vertragsregeln tatsächlich sind. Denn sobald am Ende klar geworden ist, dass zwischen Autor, Erzähler und Protagonist keine Identität besteht, verlieren die Zuschauer das Interesse an einer vermeintlich echten persönlichen Krise der Hauptfigur; der autobiografische Pakt ist gebrochen. Ob David sich mit seiner Freundin verträgt oder unter der Trennung leidet, wie es in seinem *neighborhood* aussieht und was aus den anderen Figuren im Film wird, all das verliert an referentiellem Gewicht und wird nicht mehr empathisch rezipiert. Stattdessen wächst das Interesse an den metafiktionalen Ebenen, die aufgerufen werden. *David Holzman's Diary* arbeitet gegen den Authentizitätsbegriff des Dokumentarfilms der 1960er Jahre, indem er die Frage aufwirft, wie Wirklichkeit durch die Anwesenheit einer laufenden Kamera beeinflusst wird. Dass Holzman am Ende mit dem Versuch scheitert, Sinn und Bedeutung in seinem Leben zu entdecken und alle, die ihm wohlgesonnen waren, vertrieben hat, ist ein deutliches Plädoyer gegen den Glauben an ein dokumentarisches Wahrheitsversprechen.

Aber bedeutsamer als diese Kritik an der dokumentarischen Ästhetik ist die insistierende Auseinandersetzung des Films mit der Frage, welche Art der Selbstdarstellung das Laufen der Kamera provozieren

5 Analysen des Films finden sich bei Brinckmann, James 286–289, Decker, *Macht* 228–241 und Lane 33–47.

kann. Hier, in der wiederholten, spielerisch-selbstverliebten Ansprache der Kamera, entfaltet sich Davids ganzes narzisstisches Begehren. Die Integration von Maschinen in den Alltag, über die ein Bedürfnis nach Kommunikation und Selbstvergewisserung ausgetragen wird – und die seitdem stetig zugenommen hat –, nimmt der Film weitsichtig vorweg. Brinckmann sieht ihn als gelungenes Beispiel des Ichfilms, aber gerade in der wiederholten direkten Wendung an die Kamera oder das Nagra-Tonband zeigen sich fließende Übergänge von der Ich- zur Du-Form: ein schillerndes Du, das die Maschinen adressiert, vermittelt durch sie aber auch das Publikum und nicht zuletzt auch das Ich von David selbst, der mit den Apparaten zu verschmelzen droht. Bereits hier ist also eine Multiperspektivik angelegt, die aus dem ambivalenten Status der Geräte, ihrer anthropomorphischen Besetzung oder subjektlosen Qualität, resultiert.

Obwohl in *David Holzman's Diary* die Mise en Scène in Davids Wohnung und die Aufnahmen in der Straße (verfremdet durch Zeitlupe oder ein starkes Weitwinkelobjektiv) den visuellen Gestaltungswillen betonen, kommt dem Ton – wie in allen folgenden Tagebuchfilmen – eine mindestens ebenbürtige Bedeutung zu. Leise sind im Hintergrund die Radioberichte zu hören, in denen von *race riots* und den Kampfhandlungen in Vietnam berichtet wird. Diese bedrohlichen Außenwelten lassen Davids Obsession mit der Filmtechnik zu einer Verschiebung werden, die auf den Eindruck der Leere und der Angst reagiert, ohne wirklich hinter diese Gefühle dringen zu wollen. Die Selbstbefragung im Privaten (ausgelöst durch eine neue Einstufung der Armee, die ihn möglicherweise einberufen wird) dient nicht wirklich der Selbstaufklärung, sondern eher der Angstabwehr. Als David mit seiner Kamera durch die Straßen streift und in ein Gespräch verwickelt wird, das im Sinn des *Direct Cinema* eine interessante (weil ungeplant-spontane) Begegnung werden könnte, bricht er es nach kurzer Zeit ab. Nur in der Abgeschlossenheit seiner Wohnung vermag David alles soweit zu kontrollieren, dass ihm das Filmemachen Autorität und Stabilität verleihen kann – das Tagebuch endet, als Fremde in den Raum eindringen und die Ausrüstung mitnehmen.

Mit der variationsreichen Thematisierung, ob und wie technische Geräte in den Alltag integrierbar sind, die der Selbstverständigung

des Subjekts dienen sollen, gibt *David Holzman's Diary* einen zentralen Topos des autobiografischen Tagebuchfilms vor. Doch es existieren auch Unterschiede zu den späteren faktualen Erzählungen: *David Holzman's Diary* wählt einen kurzen Zeitraum von nur neun Tagen, der auch auf der Tonspur nicht überschritten wird (sodass der Film streng genommen nicht als autobiografisch bezeichnet werden sollte); und das modellhafte autobiografische Subjekt ist kein Vorbild. Davids Versuche, seine persönliche Krise zu bewältigen, scheitern; je mehr er unternimmt, umso stärker isoliert er sich, um schließlich ohne Ausrüstung und ohne gesteigerte Selbsterkenntnis das Projekt aufzugeben. Beide Unterschiede sind instruktiv: Auch wenn die späteren faktualen Tagebuchfilme einen (relativ) eng begrenzten zeitlichen Rahmen abdecken, versuchen sie ihn durch Bezüge auf die Vergangenheit auszudehnen, um auf diese Weise eine größere historische Plastizität zu erhalten. Und sie stellen sich in die (amerikanische) autobiografische Tradition, ein Subjekt zu präsentieren, das Schwierigkeiten oder Krisen gemeistert hat, um der Gemeinschaft als Vorbild dienen zu können (vgl. Sayre, GUSDORF 39).

Fragile männliche Subjekte: *Diaries: 1971–1976* (1980) und *Sherman's March* (1986)

In *David Holzman's Diary* richtet sich Davids obsessive Kameraarbeit vor allem auf seine Freundin Penny sowie eine Nachbarin. In diesem geschlechtsspezifisch kodierten Verhältnis eines männlich-voyeuristischen Blicks, der ein passives weibliches Objekt betrachtet, liegt ein ambivalentes Muster, das die beiden groß angelegten Tagebuchfilme

von Ed Pincus und Ross McElwee in vielen ähnlichen Situationen reproduzieren. Das autobiografische Subjekt hinter der Kamera ist ein männliches, und da in beiden Filmen die Interaktion mit Frauen im Vordergrund steht, wird auch das Verhältnis zwischen Kamera und profilmischen Subjekten unweigerlich geschlechtlich kodiert. *Diaries* beginnt mit Szenen, in denen Jane Pin-



Abb. 7.1: *Diaries: 1971–1976* (Ed Pincus, 1980)

cus (Eds Ehefrau) sich an die Präsenz der Kamera zu gewöhnen versucht oder sie offen ablehnt, aber über den verhältnismäßig langen Zeitraum, den der Film mit fünf Jahren abdeckt, relativiert sich diese Scheu (Abb. 7.1). Je weiter die Kamera in den Alltag integrierbar zu sein scheint, desto stärker öffnet sich auch das Subjekt dahinter für die Wahrnehmung durch andere. Immer wieder ist Ed Pincus selbst zu sehen, sei es gefilmt durch seine Frau oder andere Freunde, die den Kamerablick von der Erzählerinstanz temporär abziehen.

Im Unterschied zu *David Holzman's Diary* nehmen *Diaries* und *Sherman's March* damit Szenen auf, die nicht nur die männliche Kodierung der Kamera, sondern das autobiografische Projekt an und für sich hinterfragen (vgl. Lane 48–93).⁶ Ed Pincus filmt bei der Hochzeit eines Verwandten, Ross McElwee, als er eine junge Frau kennenlernt, die ihm von einer Bekannten als mögliche Partnerin vorgestellt wird. In solchen Situationen wird der autobiografische Filmemacher zu einer Außenseiterfigur, die filmen muss, wenn andere unmittelbar und direkt kommunizieren wollen. Die Bekannte von McElwee fordert ihn mehrfach auf, die Kamera abzustellen, aber er folgt ihr nicht. Bis zum Schluss thematisiert *Sherman's March*, dass sich mit der Kameraarbeit eine echte Teilnahme am Leben aufschieben und vermeiden lässt, um zuletzt jedoch eine Abkehr von dieser Ersatzhandlung anzudeuten. Auch das Ende von *Diaries* lässt erahnen, dass eine größere Distanz zur Kamera und ihrem technischen Regime entstanden ist: eine Totale zeigt Ed Pincus auf dem Rasen sitzend zusammen mit seiner Frau, die ihm die Haare schneidet, und seinem Sohn – im Hintergrund die dichtbewaldeten Hügel von Vermont. Pincus und McElwee problematisieren auf diese und andere Weise die Integration der Filmapparate in den Alltag und lösen sie partiell aus einer hierarchischen, sadistisch-voyeuristischen Besetzung als männliches Machtinstrument heraus.

Dennoch ist sexuelle Identität und Differenz für beide Filmtagebücher ein Schlüsselphänomen; Pincus, dessen Familienchronik die Jahre 1971 bis 1976 abdeckt, beschreibt diese Zeit als kontinuierliche

⁶ Auch in *David Holzman's Diary* gibt es allerdings prominente Stimmen, die gegen das Tagebuchprojekt sprechen; etwa ein Freund, der dazu rät, lieber ein gutes Drehbuch zu schreiben.

Auseinandersetzung über die Möglichkeiten und Grenzen einer offenen, auf Monogamie verzichtenden Ehe. McElwee, der etwa zehn Jahre später, Mitte der 1980er Jahre, eine Reise in die Südstaaten vornimmt, um dort ein Filmprojekt über General Sherman zu realisieren, berichtet von seinen Begegnungen mit unterschiedlichen Frauen, die ihm als gute Partie vorgestellt werden, oder für die er sich aus eigenen Stücken interessiert. Während Pincus mit seiner Frau (und seinen Freundinnen) die gegenseitigen Ansprüche und Erwartungen dialogisch auszuhandeln versucht (begleitet vom langsamen Heranwachsen ihrer beiden kleinen Kinder), ist McElwees Suche nach einer passenden Partnerin eher selbstreflexiv angelegt. Als seine Freundin ihn verlässt, setzt eine »personal crisis structure« (Lane 71) ein, die ihn zu seiner Familie in den Süden und damit in ein vermeintlich stabiles, aber letztlich inadäquates Wertesystem führt. McElwee konstruiert ein ironisierendes autobiografisches Subjekt, das – durchaus ernst gemeint – die Angst vor Nähe in interpersonalen Beziehungen immer wieder mit den Ängsten vor einem Nuklearkrieg verbindet (der Untertitel lautet »A Meditation on the Possibility Of Romantic Love in the South During An Era of Nuclear Weapons Proliferation«).



Abb. 7.2: *Sherman's March* (Ross McElwee, 1986)

Beide Filme beschreiben eine Krise männlicher Identität; das Schlüsselwort in *Diaries* ist »space« – jener Raum, der in Beziehungen beansprucht und gewährt wird, der angesichts des Versuchs, eine größere Offenheit zu leben, aber keine klaren Grenzen hat und in immer neuen Suchbewegungen definiert werden muss. In *Sherman's March* dominiert hingegen die Selbstwahrnehmung McElwees als »failure«; weder als

Partner noch als Filmemacher oder Familienmitglied ist er jenen kraftstrotzenden Rollenvorbildern ebenbürtig, die er manisch verfolgt (etwa Burt Reynolds). Mit General Sherman verbindet ihn das Gefühl, ausgestoßen und unverstanden zu sein (Abb. 7.2). Auch wenn die Kamera in beiden Filmen zunächst als männlich kodiert erscheinen mag, kann sie daher in der Selbstwahrnehmung der Subjekte weder patriarchale

Autorität herstellen noch wiedergewinnen (vgl. Beattie 105–124). Sie definiert und provoziert Situationen, mit denen das Selbst hinter der Kamera zu neuen Einsichten gelangen will, aber diese sind von jener Unberechenbarkeit gekennzeichnet, die in *David Holzman's Diary* gerade vermieden wurde.

Sowohl *Diaries* als auch *Sherman's March* stehen damit noch fest in der Tradition des *Direct Cinema*, das sie um reflexive und interaktive Elemente zu ergänzen bemüht sind. Ed Pincus wählt eine Montage, die Brüche und harte Übergänge nicht scheut und damit das Fragmentarische des Tagebuchs erhält. Er vertraut auf lange Einstellungen – häufig im Inneren von Autos und mit starker Konzentration auf das bildfüllend gezeigte menschliche Gesicht –, in denen sich die Gedanken und Empfindungen der Personen langsam und dialogisch entwickeln können. Gegen Ende des Films wird es kurzatmiger, bis im letzten Teil für einen Monat jeden Tag kurze Szenen zu sehen sind. Der Film wird im Jahr 1980, vier Jahre nach den letzten Aufnahmen fertiggestellt, und aus dieser retrospektiven Perspektive kommen kurze, zumeist illustrative Kommentare hinzu, die das Material begleiten.

Pincus legt mit dieser Struktur – ganz im Sinn des *Direct Cinema* – den Schwerpunkt auf die Eigendynamik der (ästhetisch überformten) Realitätspartikel, die für sich stehen sollen (vgl. Decker, *Macht* 201–227, Lane 52–62). McElwee hingegen verbindet seine Aufnahmen mit einem sehr dominanten Voice-over, das die Szenen und Erlebnisse retrospektiv kommentiert (wobei dieser retrospektive Charakter häufig maskiert wird). Aus dieser kontinuierlichen Gedankenrede entstehen nicht nur komische Effekte, sie veranschaulicht auch, dass *Sherman's March* sich eine deutlichere Selbststilisierung verleiht. Das autobiografische Subjekt tritt stärker als bei Pincus als Rolle auf, die es durch performative Virtuosität zu füllen gilt. Zu einem Maskenball geht McElwee als General Sherman verkleidet, und als er später die Kamera direkt anspricht, um sie ins Vertrauen zu ziehen, geht der Film kurzzeitig in die Du-Form über, die bereits für David Holzman eine besondere Möglichkeit der Selbstdarstellung geboten hatte.

Ross McElwee kann damit als ein wichtiger Wegbereiter des performativen Dokumentarfilms gelten, der den Dokumentaristen als Spielfigur innerhalb der repräsentierten sozialen Realität kultiviert (vgl. Beat-

tie 105–124).⁷ Er präsentiert sich als sympathischer, wenn auch etwas penetranter Verlierertypus, der auf der Tonspur in ironische Distanz zu sich selbst und seinen Erlebnissen tritt. Doch obwohl dies bei ihm ein Scheitern der autobiografischen Selbstbefragung nahelegen könnte, steht am Ende von *Sherman's March* und von *Diaries* eher das Vorbildliche der Selbstsuche. Bei Ed Pincus vollzieht sich eine langsame, aber stetige Verschiebung: vom angestrengten und konfliktreichen Beziehungsdiskurs zu einer stärkeren Konzentration auf die heranwachsenden Kinder, von den Verlockungen der außerehelichen Beziehungen zur Stabilität eines traditionell interpretierten Familienentwurfs. Und Ross McElwee kehrt am Ende seiner Reise durch den Süden nach Boston zurück, wo er in sein altes akademisches Milieu geht. Eine weitere Beziehung zu einer Frau deutet sich an, aber diesmal sehen wir keine gefilmten Gespräche, keine ziel- und fruchtlosen Begegnungen, sondern nur den Blick auf einen Chor, mit dem die prospektive Partnerin in Beethovens *Neunter Sinfonie* auftritt. Das mag konstruierter sein als bei Pincus, aber in beiden Fällen haben die autobiografischen Subjekte ihre Krise partiell überwunden, und dies scheint ein Resultat des Prozesses gewesen zu sein, den wir in einer weitgehend chronologischen Montage mitverfolgen konnten. Für McElwee ist das Leben wichtiger als das Filmen geworden, für Pincus die Stabilität seiner Familie.

Wenn für *Diaries* ein Schlüsselbegriff der Raum (*space*) war, so lässt sich die Bedeutung von Räumen, Orten und Regionen auf den autobiografischen Tagebuchfilm insgesamt ausweiten. Die Subjekte ordnen sich in ihrer Identitätssuche bestimmten geografischen Regionen zu, und nicht selten werden ihre Krisenerfahrungen topografisch lokalisiert: *David Holzman's Diary* kann als typische New York City-Geschichte der Isolation und Transgression verstanden werden. In *Sherman's March* sind die Südstaaten – die Heimat von McElwees Familie – ein Raum der Verunsicherung, aber auch der erotischen Verlockungen. Und in *Dia-*

7 Wenige Jahre später erscheint mit Michael Moores *Roger and Me* (1989) ein stilbildendes Beispiel dieser dokumentarischen Form; auch bei Moore kommen immer wieder autobiografische Passagen vor, die jedoch mit den Tagebuchfilmen von Pincus oder McElwee nicht viel gemein haben. Sie werden weitgehend für die rhetorische Struktur des jeweiligen Themas funktionalisiert (indem sie zum Beispiel die aufrechten Motive des Dokumentaristen etablieren sollen).

ries hängt die Stabilisierung der Familie mit dem Umzug von Boston in die Abgeschiedenheit der Berge von Vermont zusammen. Es gibt keinen idealen Raum der Konfliktfreiheit, aber das autobiografische Subjekt bei Pincus und McElwee muss jenen Ort finden, der ihm gemäß ist.

Grenzen der Filmautobiografie: *Silverlake Life*:

***The View From Here* (1993)**

Am stärksten gilt dieses Verhältnis zwischen Identität und Ort/Raum vielleicht für das letzte Beispiel, das erschütternde Videotagebuch *Silverlake Life: The View From Here* von Tom Joslin, das Peter Friedman fertigstellt, nachdem Joslin jämmerlich an Aids stirbt, und Joslins Freund Mark Massi, der in entscheidenden Szenen die Kamera führt, ebenfalls dem Tod nahe ist. Silver Lake, ein Viertel in Los Angeles, markiert den geografischen Raum des schwulen Paares, an dem es seinen *space*, seinen Ort für ein gemeinsames Leben, gefunden hat. New Hampshire, wo Joslins Familie wohnt, ist dagegen ein Raum der Intoleranz und Engstirnigkeit, ein Krisenraum für das autobiografische Subjekt, aus dem es sich mit seinem Coming-out zu befreien versucht hat.

Einen gesellschaftlichen Ort zu finden, an dem ein Leben in (relativer) Freiheit möglich ist und sich die Persönlichkeit zu dem entwickeln kann, was sie sein möchte, wird in *Silverlake Life* so wichtig, weil sich die Hauptfiguren – stärker als Pincus oder McElwee – als Außenseiter begreifen. Friedman montiert Passagen aus Joslins Film *Blackstar: An Autobiography of a Close Friend* (1978) in das Videotagebuch, die den Kampf seines Coming-out veranschaulichen – gegen die Ablehnung einer Familie, die ihn als nicht ›normal‹ verstößt. Diese Passagen und andere Filmzitate, aber vor allem die Kameraführung durch Joslins Freund Mark Massi, der den sterbenden Joslin begleitet, bis dieser tatsächlich abgemagert und verhärtet als Leiche vor ihm liegt, machen *Silverlake Life* zu einem kollektiven Projekt, das Lane als »shared autobiography« (84) bezeichnet. Während Pincus und McElwee temporär die Kamera aus der Hand geben, sie aber im übrigen als ihre subjektive Wahrnehmungsweise etablieren, kommt es in *Silverlake Life* zum Perspektivwechsel zwischen Joslin, Friedman und Massi. Joslin bleibt das autobiografische Zentrum, dessen Leben und Tod das eigentliche Thema des Films darstellt, aber seine zunehmende körperliche

Schwächung lässt ihn als Erzähler immer weiter zurücktreten, bis er nur noch Protagonist ist.⁸ Ob das Projekt damit letztlich zur Biografie wird, mag dahingestellt bleiben, denn im Unterschied zu den anderen Tagebuchfilmen geht es hier in einer radikalisierten Weise um Grenzen der Erzählbarkeit, für die die traditionelle Kohärenz des autobiografischen Subjekts kein Maßstab sein kann.

Die Krise, die Tom Joslin zum Führen des Videotagebuchs verleitet, ist eine existentiellere als in den anderen Beispielen. Angesichts des drohenden, sicheren Todes registriert er, wie sein Körper langsam nachgibt und er sich nur noch in jenem geschrumpften Raum einrichten kann, den er als »bed space« bezeichnet. Der ebenfalls an Aids erkrankte Massi scheint robuster und lebenszugewandter zu sein, während Joslin seine Medikamente nicht mehr regelmäßig einnimmt und sich aufgegeben zu haben scheint. Wie die Krankheit ihre Liebesbeziehung beeinträchtigt, ist wiederholt Thema: als Joslin im Auto auf seinen Partner warten muss, als sie bei einem Therapeuten vorsprechen, als Spannungen im Zusammenleben entstehen. Doch all diese kleineren Ereignisse werden bereits durch die Ahnung des Todes relativiert. Nachdem Joslin in die Kamera berichtet, dass er zwei Wochen lang nichts aufnehmen konnte, weil es ihm so schlecht gegangen sei, nachdem er weiter ausführte, er habe das Gefühl, den »steam of life« verloren zu haben, kippt das Tagebuch in das Begleiten eines Sterbenden; die Kamera wird von Massi übernommen.

Am Ende des Lebens von Joslin steht also weder eine Lebensbeichte noch eine resümierende Zusammenschau von Einsichten. Joslin führt aus, dass das Schwulsein ihn von der übrigen Gesellschaft getrennt habe, aber eigentlich scheint ihm nicht mehr der Sinn nach Analysen zu stehen. Die Sorge um den Körper und dann das langsame Verstummen prägen die letzten Wochen. Dennoch lässt sich auch das autobiografische Subjekt von *Silverlake Life* als vorbildhaft beschreiben. Denn trotz des sicheren Todes überwiegen bei Massi und Joslin Tapferkeit und Humor im Umgang mit ihrer Krankheit, und bei Massi Stärke, als sein

⁸ Das Videotagebuch wird durch eine Rahmenhandlung eingeführt, in der sich Friedman vorstellt und ein Interview mit Massi deutlich macht, dass Joslin bereits tot ist; eine Urne mit Asche wird gezeigt, aber erst am Ende des Films, als Massi erneut zu sehen ist, wird klar, dass es Joslins Überreste sind.

Freund gestorben ist. Die Krise, die den Ausgangspunkt des Tagebuchs bildet, kann nicht überwunden werden, aber wie sie in den Alltag einwirkt, soll durchaus modellhaft verstanden sein. Der Perspektivwechsel von Joslin auf Massi ist dabei entscheidend. Denn als sein Freund die Geräte nicht mehr bedienen kann, übernimmt er den subjektiven Blick des Kamera-Auges. Wie bei Pincus und McElwee ist Massis Stimme im Dialog zu hören, während er filmt; ein eigentümliches Sprechen hinter der Kamera, das zugleich die Konzentration auf die Aufnahme verrät.

Diese Stimme ist in der zentralen und schockierendsten Stelle des Films besonders prägnant. Als Joslin in seinem Bett gestorben ist, nimmt Massi ihn auf: Ruckartige Bewegungen der Kamera, die nicht ruhig zu halten ist, zeigen seine Erschütterung, und mit tränenreicher Stimme berichtet er, dass er seinem toten Freund ein Lied gesungen habe, von dem nochmal die ersten Zeilen anstimmt (es ist »You are the sunshine« von Jimmie Davis). Später sehen wir den abgemagerten, nackten Körper von Joslin, wie er von einem Leichenbestatter in Tücher gehüllt und in einen Plastiksack verstaut wird. Dieses Begleiten über das körperliche Ableben hinaus, ist sicherlich nicht unproblematisch: Das autobiografische Subjekt kann sich nicht dagegen wehren, dass seine Präsenz auf diese Weise verlängert wird. Aber in *Silverlake Life* erscheint es durchaus als Trauerarbeit eines Liebenden, der sich vom geliebten Objekt nicht trennen möchte, es aber muss. Auf jeden Fall ist es der verstörende Fixpunkt des Films, an dem die konkrete und präsentische Qualität der faktualen Erzählung eine mitreißende Kraft entfaltet, auf die sich alles andere bezieht. Der Körper des autobiografischen Subjekts, jene Dimension, die für Bruss vor allem im Filmmedium zur Geltung kommen kann, befindet sich in einem schillernden Schwebezustand: Das Bewusstsein ist erloschen, aber ein Abdruck der physischen Gestalt bleibt zurück.

Die Radikalität, mit der Massi diesen Moment vor Augen führt, ist ein Anzeichen dafür, dass *Silverlake Life* nicht nur ein autobiografisches Projekt ist, sondern dass es in der Tradition des radikalen Dokumentarfilms auch einen Bewusstseinsbildungsprozess anstoßen möchte: Seht her, das richtet diese Krankheit an. Doch zuletzt bleibt auch dieses Videotagebuch wie die anderen genannten Beispiele an einen sehr kon-

kreten gesellschaftlichen und geografischen Raum gebunden, für den es eine Topografie der Subjektwerdung entwirft.

Im Rahmen dieses Kapitels habe ich argumentiert, dass eine Stärke des autobiografischen Tagebuchfilms in seiner Multiperspektivik liegt. Gerade die Brüchigkeit eines Ich, das die Welt wahrnimmt und in dieser Welt wahrgenommen werden möchte, ist durch die Spaltung in das Selbst hinter und vor der Kamera deutlicher markiert als in der Literatur. Die präsentische Qualität der Film- und Videoaufzeichnungen lässt die Tagebuchform zu einer besonders geeigneten Variante des autobiografischen Impulses werden. Und die konkrete Plastizität des audiovisuellen Materials verleiht dem Raum – geografisch und metaphorisch verstanden – eine Kraft, die ihm in der Literatur nicht zukommt. Doch es gibt auch eine Begrenztheit, die am Ende nicht unerwähnt bleiben soll. Wenn Filmen wie *David Holzman's Diary* oder *Sherman's March* ihre Selbstbezüglichkeit vorgehalten wird, dann hat das auch etwas mit eben dieser Konkretetheit zu tun. Was in der Literatur angesichts der arbiträren Kodierung des Schriftmediums leichter fällt, nämlich vom geschilderten Fall zu abstrahieren und ihn als Teil des Ganzen zu begreifen, wird im Audiovisuellen durch die unhintergehbare Plastizität der Figuren und Erlebnisse konterkariert. Dies blockiert mitunter die Rückbindung des privaten Einzelfalls an Muster und Regeln der Gemeinschaft, auf die er ja letztlich beziehbar bleiben muss. Dann können die Filme etwas Narzisstisch-Selbstbezügliches, aber auch Klausrophobisches ausstrahlen, das weder historisch noch individuell transzendierbar erscheint. Ist dies ein Umstand, der sich tatsächlich vor allem aus der Mediendifferenz ergibt? Dies wäre weiter zu klären; hier soll der Hinweis genügen, dass für Filmautobiografien nicht nur das multiperspektivische Erzählen zu beachten ist, sondern auch ihre Versuche, den konkreten Einzelfall als dialogisch und dialektisch vermittelten in seinen gesellschaftlichen Horizont zu stellen.

Literatur

- Barsam, Richard M. »American Direct Cinema: The Re-Presentation of Reality.« *Persistence of Vision* 3–4 (Summer 1986): 131–156.
- Beattie, Keith. *Documentary Screens: Non-Fiction Film and Television*. Houndsmills and New York: Palgrave Macmillan, 2004.

- Beyerle, Mo und Christine N. Brinckmann, Hg. *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt, New York: Campus Verlag, 1991.
- Brinckmann, Christine N. »Ichfilm und Ichroman.« *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Hg. Mariann Lewinsky, Alexandra Schneider. Zürich: Chronos, 1997. 83–112.
- Bruss, Elizabeth W. »Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film.« *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Hg. James Olney. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1980. 298–320.
- Decker, Christof. *Die ambivalente Macht des Films. Explorationen des Privaten im amerikanischen Dokumentarfilm*. Trier: WVT, 1995.
- . »Richard Leacock and the Origins of Direct Cinema: Reassessing the Idea of an Uncontrolled Cinema.« *Memories of the Origins of Ethnographic Film*. Hg. Beate Engelbrecht. Frankfurt: Lang, 2007. 31–47.
- Gusdorf, Georges. »Conditions and Limits of Autobiography.« *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Hg. James Olney. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1980. 28–48.
- James, David E. *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton UP, 1989.
- Lane, Jim. *The Autobiographical Documentary in America*. Madison: The U of Wisconsin P, 2002.
- Lejeune, Philippe. *Der autobiographische Pakt*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt: Suhrkamp, 1994.
- Nichols, Bill. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana UP, 1991.
- Pincus, Ed. »New Possibilities in Film and the University.« *Quarterly Review of Film Studies* (May 1977): 158–178.
- Sayre, Robert F. »Autobiography and the Making of America.« *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Hg. James Olney. Princeton: Princeton UP, 1980. 146–168.
- Sitney, P. Adams. »Autobiography in Avant-Garde Film.« *Millennium Film Journal* 1.1 (Winter 1977/78): 60–105.

8 Überlegungen zur dokumentarischen Ethik

Die Erörterung der dokumentarischen Ethik soll in diesem Kapitel aus drei Perspektiven erfolgen: Zunächst skizziere ich für den angloamerikanischen Raum die historische Verschiebung von einer Ethik des Aufnahmeprozesses, die den Schutz der Filmsubjekte propagierte, zu einer Ethik der dokumentarischen Ansprache und Rhetorik. Für diese ist, wie ich im zweiten Teil zeigen möchte, ein Typus von Aufnahmen zu einer besonderen Herausforderung geworden, den ich mit Susan Sontag als »Bildtrophäen« bezeichne. Wie ein (moralisch) adäquater Umgang mit diesen Aufnahmen – etwa in kompilatorischen Formen – möglich ist, der ihre »eingebetteten« Machtverhältnisse nicht reproduziert, steht hierbei im Vordergrund. Schließlich möchte ich anhand von *Standard Operating Procedure* (Errol Morris, USA 2008), einem Film über den Abu-Ghraib-Folterskandal des Jahres 2003, vorschlagen, dass eine Praxis der doppelten Rahmung Möglichkeiten bietet, Bildtrophäen sowohl zu repräsentieren als auch kritisch zu befragen – obwohl es für den Umgang mit ihnen letztlich keine einfachen ethischen Regeln gibt.

Zur Ethikdiskussion im angloamerikanischen Raum

Eine erste umfassende und vielschichtige Diskussion zur Ethik des Dokumentarfilms fand im angloamerikanischen Umfeld ab den 1960er Jahren statt, als neue Aufnahmeverfahren und Filmstile die lange Tradition des *enactment* ablösten und fortan zu eruieren war, wie mit authentischen Filmsubjekten umgegangen werden sollte. Allen Beteiligten war bewusst, dass der unverstellte Blick hinter die Kulissen des »wahren« Lebens ins Voyeuristische gewendet werden könnte, wie Richard Leacock 1965 im Gespräch mit James Blue bemerkte: »I'm absolutely convinced that these new techniques can result in the most awful plethora of voyeurism, of peeping-tomism, of every kind of error« (Blue 18). Aber wenige ahnten, wie fundamental sich die Bedingungen für die Ethik des Dokumentarfilms – für Fragen der Aufnahme wie auch für seine Rhetorik und Vermarktung – in den folgenden Jahrzehnten ändern würden. Was mit Politikerporträts und öffentlichen Medien-

ereignissen begann und sich in autobiografischen Filmen ausdifferenzierte, war Bestandteil eines umfassenden Wandels, der mit Hilfe von audiovisuellen Aufzeichnungsmedien Kategorien des Privaten und Öffentlichen, aber auch die Selbstwahrnehmung des menschlichen Subjekts und seinen Status als ›Datenquelle‹ neu ausrichtete. Dieses neue Verhältnis von Individuum und Technologie machte die Erschließung von privaten und öffentlichen Räumen sowie die Hinwendung zu Individuen als Objekten des Wissens – und damit auch eines Diskurses der Macht – zu ethischen Anliegen der dokumentarischen Praxis.

Die wichtigste Publikation, die zentrale Positionen dieser Diskussion versammelte, erschien im Jahr 1988. Sie wurde von Larry Gross, John Stuart Katz und Jay Ruby herausgegeben und trug den Titel *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. Die Herausgeber stammten aus der Kommunikationswissenschaft, Visuellen Anthropologie und Filmwissenschaft, die aus je unterschiedlichen Perspektiven für die dokumentarische Ethik sensibilisiert waren: hinsichtlich professioneller journalistischer Standards, dem Verhältnis von Wissen und Macht sowie der Frage, wie weit die Freiheiten der Kunst gehen sollten. Die dokumentarische Ethik wurde seit den 1960er Jahren überwiegend aus der Perspektive der aufgenommenen Personen – der Filmsubjekte – formuliert, die es gegen den unerwünschten, unsensiblen oder unziemlichen Zugriff von außen zu schützen galt. Im Rückgriff auf einen wegweisenden, im Umfeld des *yellow journalism* entstandenen Aufsatz zum Thema »The Right to Privacy« aus dem Jahr 1890 führten Gross, Katz und Ruby (»Introduction«) aus, dass der Schutz der Privatsphäre darin bestand, nicht ungewollt gefilmt zu werden (»intrusion«), keine zutreffenden, aber peinlichen (nicht für die Öffentlichkeit bestimmten) Tatsachen publik zu machen (»embarrassment«), keine falschen Behauptungen zu verbreiten (»false light«), und schließlich, keine Eigentumsrechte an Namen oder Identität zu verletzen (»appropriation«). Auch Alan Rosenthal formulierte in einer einflussreichen Aufsatzsammlung die zentrale Frage nach einer dokumentarischen Ethik als Verantwortung gegenüber den Filmsubjekten: »The essence of the question is how the filmmaker should treat people in films so as to avoid exploiting them and causing them unnecessary suffering« (245).

Der Sammelband von Gross, Katz und Ruby führte mit kritischen Aufsätzen zur Opfertradition bei John Grierson (Winston) zum Mythos des »informed consent« im Direct Cinema (Anderson und Benson) und vielen anderen Themen wegweisend die komplexen Anliegen hinsichtlich einer dokumentarischen Ethik zusammen, aber er markierte auch – rückblickend betrachtet – einen Endpunkt dieser Diskussionen. Im Jahr 2003 veröffentlichten dieselben Herausgeber einen weiteren Band mit dem Titel *Image Ethics in the Digital Age*. Er enthielt keinen Aufsatz mehr, der sich exklusiv mit Fragen des Dokumentarfilms oder -fernsehens beschäftigte, vielmehr standen verschiedene Fernsehformate (etwa Nachrichten und Talkshows) sowie die hybriden neuen Formen des Internets im Mittelpunkt. Fragen einer dokumentarischen Ethik hatten zwar nicht an Relevanz und Dringlichkeit verloren – im Gegenteil, populäre Einführungsbände sahen sie nach wie vor als zentral für die Spezifik des dokumentarischen Vertrags (Nichols, *Introduction*) –, aber die Parameter der Diskussion hatten sich nach dem ersten *Image Ethics*-Band von 1988 verschoben. Diese neue Konstellation im Detail zu beschreiben ist hier nicht möglich, aber zwei Überlegungen möchte ich kurz skizzieren.

Eine der zentralen Fragen von *Image Ethics* war, wie einvernehmlich und gleichberechtigt die dokumentarischen Aufnahmen zustande gekommen waren und ob die Filmsubjekte während dieses Prozesses – aber auch danach – moralisch einwandfrei behandelt wurden. Diese Frage hatte Parallelen in der teilnehmenden Beobachtung sozialwissenschaftlicher Disziplinen und in der methodischen Praxis von Ethnografie und visueller Anthropologie. Sie war beim Dokumentarfilm jedoch primär relevant für Ansätze, die das Versprechen einer unverstellten Authentizität erhoben und Situationen oder Handlungen möglichst unbeeinflusst begleiten wollten. Diese Spielarten eines beobachtenden Dokumentarfilms hatten im Verlauf der 1980er Jahre stetig an Bedeutung verloren. Für publikumswirksame politische Filme im Stil von Michael Moore – deren wichtigster Vorläufer Emile de Antonios *Millhouse: A White Comedy* von 1971 darstellt – war die Praxis des schonenden Umgangs mit den Filmsubjekten weniger relevant, da sie viele Situationen explizit und für alle erkennbar provozierten und somit die Frage eines angemessenen Umgangs – zumindest partiell – in die Inter-

aktion *on camera* verlegten. *Image Ethics* war in diesem Sinn eine Zäsur in der Ethikdiskussion, weil die radikalpolemische, aktivistische Tradition des Dokumentarfilms das Interesse vom möglichst unverfälschten, privaten Alltag der Filmsubjekte abzog und sich verstärkt öffentlichen Personen und Institutionen zuwandte.

Ein zweiter Grund scheint mir darin zu liegen, dass die Prämissen einer geschützten Privatsphäre, die für Gross, Katz und Ruby noch unverrückbar schienen, im Zuge der Digitalisierung und Miniaturisierung der Aufnahmegeräte sowie dem Aufstieg des Internets fundamental in Frage gestellt wurden. Die konzeptionelle und häufig auch politisch konnotierte Position, aus der in den späten 1980er Jahren ethische Normen diskutiert wurden, war relativ eindeutig: *für* den Schutz der Filmsubjekte, *für* den Schutz der Privatsphäre und *gegen* eine Tradition der Viktimisierung oder Ausbeutung von Menschen, die sich nicht wehren konnten oder die Folgen ihrer Teilnahme an den Filmaufnahmen nicht verstanden. Diese Gewissheiten – einer klar identifizierbaren dokumentarischen Praxis mit professionellen Regeln und ethischen Normen – lösten sich in den 1990er Jahren auf: durch die digitale Revolution, die hybride Formate und Gegenöffentlichkeiten schuf (vgl. Aufderheide), durch das (Wieder-)Aufleben polemischer und expositorischer Formen, die sich primär im öffentlichen Raum ansiedelten, und nicht zuletzt durch neue tabubrechende mediale Formate (im Bereich des Reality Television, aber auch auf YouTube-Kanälen), die die öffentliche Wahrnehmung von Peinlichkeit, Entblößung oder das Preisgeben vormals privater Geheimnisse weniger gravierend oder folgenreich erscheinen ließ als in früheren Dekaden.

Von der Ethik des Aufnahmeprozesses (zurück) zur Ethik der dokumentarischen Rhetorik

Für die publikumswirksamsten Filme nach der Jahrtausendwende wie *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, USA 2004) oder *An Inconvenient Truth* (Davis Guggenheim, USA 2006) spielte demnach Rosenthals Frage, »how the filmmaker should treat people in films so as to avoid exploiting them« (245) – und damit *die* zentrale Problematik der Ethik in früheren Dekaden –, eine untergeordnete Rolle. Dennoch möchte ich argumentieren, dass die dieser Ethik innewohnende Frage, welche

interpersonalen Konstellationen und Verhältnisse sich in die Filmsequenz einschreiben und wie sie normativ zu bewerten sind, auch für jüngere Filme von Belang ist. Hierbei geht es jedoch weniger um den Aufnahmeprozess als um das Dilemma, existierende Aufnahmen mit moralisch fragwürdigen, schockierenden oder kriminellen Akten in eine dokumentarische Rhetorik integrieren zu können. Dieses Problem ist nicht neu, es begleitet eine spezifische Spielart des Dokumentarfilms – den Kompilationsfilm – seit seinen Anfängen. Es hat sich meines Erachtens jedoch angesichts allgegenwärtiger Praktiken von Kompilation, Mash-up oder *found footage*-Filmen zu einer zentralen Herausforderung für die dokumentarische Ethik entwickelt. Wenn Bill Nichols in seinem Kapitel zur Ethik des Dokumentarfilms hervorhebt, dass die Filme einem juristischen Argument ähneln, das Beweisstücke interpretiere – »they put the case for a particular view or interpretation of evidence before us« (4) –, dann hat genau diese Überlegung, was als Beweisstück dient, wie es präsentiert wird und wie wir es interpretieren können, eine ethische Dimension, die es für die aktuelle Diskussion einer dokumentarischen Ethik zu klären gilt.

Lässt sich für das angloamerikanische Umfeld in diesem Sinn eine Verschiebung der ethischen Problematik vom Aufnahmeprozess einer teilnehmenden Beobachtung zur rhetorischen Ansprache des Publikums konstatieren, so liegt darin, wie erwähnt, kein grundsätzlich neues Problem. Die lange Geschichte des Kompilationsfilms, in der der Beweisstatus des Bildes und seine Präsentation innerhalb einer dokumentarischen Rhetorik im Vordergrund stand – besonders in Kriegzeiten, aber auch in unterschiedlichen Formen einer audiovisuellen Erinnerungspolitik –, hat diese Konflikte immer berührt. Dennoch hat die digitale Revolution das Umfeld dieser Praktiken und damit auch den Rahmen der ethischen Diskussion signifikant verändert. Hier möchte ich mich auf einen besonders drastischen Fall beschränken: das Bild als Trophäe.

Als im Jahr 2003/04 die Folteraufnahmen des US-amerikanischen Militärpersonals aus dem irakischen Abu-Ghraib-Gefängnis publik wurden, sprach Susan Sontag in der *New York Times* von einer neuen Kultur der Schamlosigkeit. Wenige Jahre nach dem Schock des 11. September 2001 sahen viele Intellektuelle den Skandal als weiteres Indiz für

die moralische Heuchelei einer Regierung, die Folter und Entrechtung im *War on Terror* auf höchster Ebene legitimiert hatte. Sontag fasste ihre Abscheu in der Formel zusammen, dass sowohl die dargestellten, entwürdigenden Akte als auch die Tatsache, dass diese fotografiert worden waren, zum Kern des Problems gehörten: »The horror of what is shown in the photographs cannot be separated from the horror that the photographs were taken – with the perpetrators posing, gloating over their helpless captives« (Sontag, »Regarding the Torture of Others« o.S.).

Wenn es in der jüngeren (amerikanischen) Fotografiegeschichte etwas Vergleichbares gab, so Sontag weiter, dann die zahllosen Fotografien von Menschen, die durch das Verbrechen des Lynchmords ums Leben gekommen waren und in den meisten Fällen der afroamerikanischen Bevölkerung entstammten (vgl. Apel und Smith). Auch bei diesen Fotografien, die verkohlte, erhängte oder erschlagene Menschen zeigten, neben denen häufig eine hämisch grinsende weiße Menge stand, handelte es sich nach Susan Sontag um das Phänomen einer Trophäe. Im Unterschied zu den analogen Fotografien der 1880er bis 1930er Jahre unterlagen die digitalen Daten von Abu Ghraib jedoch einer Beschleunigung und globalen Zirkulation, die den rituellen Umgang mit diesen Trophäen flüchtiger, wenngleich nicht weniger problematisch machten:

The lynching photographs were in the nature of photographs as trophies – taken by a photographer in order to be collected, stored in albums, displayed. The pictures taken by American soldiers in Abu Ghraib, however, reflect a shift in the use made of pictures – less objects to be saved than messages to be disseminated, circulated. (Sontag, »Regarding the Torture of Others« o.S.)

Sontags Beitrag drückte damit eine unmittelbare, stellenweise verzweifelte Empörung angesichts der Doppelstruktur aus, Verbrechen im Namen der USA begangen und sie gleichzeitig fotografiert zu haben, aber er verwies mit der Metapher von »photographs as trophies« auch auf grundsätzlichere Implikationen für die Diskussion einer dokumentarischen Ethik, die hier von besonderem Interesse sind.

Zum Charakter der Fotografie als Trophäe gehörten drei wesentliche Aspekte: Sie wurde zum einen unmissverständlich als Zeichen visueller

Evidenz interpretiert, deren indexikalische Qualität außer Frage stand – und zwar sowohl von den Produzenten als auch dem Publikum. Mit Roland Barthes formuliert, legte sie den unverstellten Blick auf den Referenten frei, nicht auf den Zeichenstatus ihrer Repräsentation (4–7). Dadurch konnte sie gleichermaßen als Mittel des Triumphes wie als Beweisstück der Anklage dienen. Zum anderen zeigte die Fotografie als Trophäe Verbrechen, die nicht geahndet worden waren, sondern deren Durchführung – im Gegenteil und für Außenstehende schwer nachvollziehbar – Freude bereitet hatte. Diese Freude drückte sie schließlich dadurch aus, dass Szenen der Demütigung, Todesangst oder Entmenschlichung durch das Posieren der Täter im Bildraum als Geste des Triumphierens lesbar wurden. Auch wenn die Aufnahmen von Abu Ghraib primär als US-amerikanisches Problem wahrgenommen wurden, lässt sich unschwer erkennen, dass die Praxis, in Kriegszeiten Objekte und Zeichen als Beweisstücke der Zerstörung zu sammeln, ein transkulturelles Muster darstellt, das grundsätzliche Konsequenzen für die dokumentarische Rhetorik und den Evidenzstatus ihrer Bilder hat.

Die Metapher der Trophäe sollte daher allgemeiner auf all jene Bilder und Sequenzen bezogen werden, die in hierarchischen Verhältnissen entstehen und diese Verhältnisse einer Differenz als Szene oder Situation explizit kodieren, also zum Zweck einer individuellen oder institutionellen Demütigung für ein imaginäres Publikum ausstellen. Im Unterschied zu einer Ethik des Aufnahmeprozesses, bei der diese Verhältnisse gerade nicht hierarchisch, sondern gleichberechtigt gestaltet und im später montierten Film in ihrer Gleichwertigkeit auch erkennbar sein sollten, ist der Status der Bildtrophäe als Indiz der Erniedrigung und Ausbeutung des Individuums demnach unstrittig – das Bild dient als triumphaler Beweis der eigenen Größe und der Machtlosigkeit des Opfers. Fraglich wird nun jedoch, wie eine ethische Praxis im *Umgang* mit diesen visuellen (und auditiven) Trophäen beschaffen sein könnte, oder anders ausgedrückt, ob für ihre kompilatorische Integration besondere Regeln einer Ethik der dokumentarischen Rhetorik gelten sollten.

Wählt man zunächst eine bildwissenschaftliche Perspektive, liegt das Kernproblem audiovisueller Verfahren in einer grundsätzlichen Schaffung von Differenz, die hinsichtlich visueller oder diskursiver Normen

immer auch ins Negative gewendet werden kann. Wie Marita Sturken und Lisa Cartwright formulieren: »Photographs thus often function to establish difference, through which that which is defined as *other* is posited as that which is not the norm or the primary subject« (95). Die Bildtrophäen von Abu Ghraib und jene der US-amerikanischen Lynchjustiz markierten Differenz nicht nur entlang religiöser Zugehörigkeit und Hautfarbe, sie bezogen sie auch auf pornografische Formen der Körperpräsentation und auf die grundsätzliche Frage, welche Subjekte überhaupt als menschliche Wesen anerkannt werden sollten. Das Phänomen der Schamlosigkeit und die Akte der Folter, die Sontag für Abu Ghraib als Bestandteil einer langen, deprimierenden Tradition anprangerte, gingen insbesondere auf dieses (Differenz-)Verständnis einer vermeintlichen Minderwertigkeit zurück, das heißt auf die Überzeugung »that the people they are torturing belong to an inferior race or religion« (Sontag, »Regarding the Torture of Others« o.S.; zu früheren Perioden Sontag, *Regarding the Pain*). Gleichzeitig ging von den Aufnahmen eine eigentümliche Faszination aus, die Sontag bereits in einem früheren Werk für die Begegnung mit Bildern aus deutschen Konzentrationslagern beschrieben hatte: »Once one has seen such images, one has started down the road of seeing more – and more. Images transfix. Images anesthetize« (*On Photography* 20).

Zwar liegt in dieser Mischung aus Faszination und Abscheu – einer Abscheu, die sich auch gegen die eigene Faszination richtet – eine gängige Umschreibung für Ambivalenzen der ästhetischen Erfahrung, die der Fotografiehistoriker Miles Orvell »the destructive sublime« genannt hat, aber die ethischen Implikationen der Bildtrophäen sind damit nur teilweise erfasst. Für die Frage, wie der Umgang mit ihnen in einer dokumentarischen Rhetorik beschaffen sein sollte, besteht ein grundsätzlicheres Problem: Es liegt in der Position, die die rhetorische Ansprache des Bildes oder der Bildsequenz für die Zuschauer schafft. Diese Position ließe sich nun im Sinn unterschiedlicher Theorien als (komplexes) Dispositiv beschreiben. Hier soll jedoch eine konkrete Überlegung im Vordergrund stehen: ob sie die grundsätzliche Möglichkeit bieten kann, Muster einer diskriminierenden Differenz nicht reproduzieren zu müssen, oder wie Sturken und Cartwright es formulieren: »how to understand difference in terms that do not repli-

cate concepts of dominance and superiority« (104). Das zentrale ethische Dilemma des Umgangs mit Bildtrophäen liegt daher in der Frage, inwiefern dem triumphalen Gestus der Differenz, den sie ausstellen, widerstanden werden kann. Anders ausgedrückt, wie können Bildtrophäen eingesetzt werden, ohne die Machthierarchien zu reproduzieren, aus denen sie hervorgegangen sind und die sich als Konstellationen der Demütigung und Verletzung in sie eingeschrieben haben? Oder noch anders: Gibt es eine ästhetische und ethische Praxis, die es erlauben würde, moralisch kontaminierte – normverletzende – Bilder und Bildsequenzen ästhetisch zu erfahren, ohne erneut und dauerhaft in ihre Wahrnehmungsmuster einer hierarchisch kodierten kulturellen Differenz eingeübt zu werden?

Aspekte einer Praxis der doppelten Rahmung

Die Tragweite dieser ethischen Problematik, die den argumentativen Umgang mit visueller Evidenz ebenso berührt wie Formen der dokumentarischen Ansprache, wird deutlich angesichts der Überlegung, dass bildgebende Verfahren in gewissem Sinn immer dazu beigetragen haben und weiterhin beitragen werden, Muster kultureller Differenz zu produzieren. Sie wirft, wie ich an anderer Stelle zu zeigen versucht habe (Decker 301–308), grundsätzliche ethische Fragen zur Einordnung und Verwendung von Material auf, das in Archiven zu finden ist oder unter dem irreführenden Terminus des *found footage* zusammengefasst wird. Die Diskussion soll hier jedoch vordringlich auf den Umgang mit den Bildtrophäen von Abu Ghraib bezogen werden.

In einem substanziellen Beitrag widmete Judith Butler sich der Frage, wie das Leiden anderer in Kriegszeiten den Zuschauern präsentiert wird. Sontags Beobachtung, die Gefolterten von Abu Ghraib seien dargestellt worden, als gehörten sie zu einer »inferior race«, weitete Butler zu der umfassenderen Überlegung aus, wie Normen des Menschlichen durch visuelle und narrative Rahmungen eingerichtet würden. Wessen ausgelöschtes Leben öffentlich als »grievable« – als zu betrauern – galt, war nach Butler nicht abzulösen von der Frage, wie Normen des Menschseins in visuellen Repräsentationen »gerahmt« wurden und wie diese Rahmungen zu einer Sensibilität für das Leiden anderer beitrugen. Ihre zentrale Frage lautete:

How do the norms that govern which lives will be regarded as human enter into the frames through which discourse and visual representation proceed, and how do these in turn delimit or orchestrate our ethical responsiveness to suffering? (77)

Zum einen verdeutlichte Butler mit dieser Formulierung, dass Bildtrophäen, die in diesem Fall als Resultat von Folter entstanden waren, als besonders problematisch wahrgenommen wurden, weil sie Normen des Menschseins in schlimmster Form verletzen. Zum anderen beschrieb sie mit dem Wirkungspotenzial der »ethical responsiveness to suffering« – die sowohl eine ethisch konnotierte Empfänglichkeit für Darstellungen des Leidens als auch ein daraus resultierendes Handlungsmoment zu enthalten schien –, jenes zentrale Dilemma einer dokumentarischen Ethik hinsichtlich des kompilatorischen Umgangs mit Bildtrophäen. Würde dieser Umgang die »ethical responsiveness« unterstützen oder im Gegenteil zur Stärkung eines Differenzdiskurses beitragen, der die Opfer im Sinn der triumphalen Geste als nicht-menschlich präsentiert hatte?

Butler argumentierte in ihrem Aufsatz, dass der »embedded journalism« des Irakkriegs, aber auch die Aufnahmen des Militärpersonals von Abu Ghraib eine Kriegsperspektive darstellten, die – im Unterschied zu Sontags Argumentation, dass Fotografien immer der Auslegung bedürften – bereits eine Interpretation beinhalteten. Ihr Vorschlag, Machtverhältnisse als im Rahmen eingebettet zu verstehen und zu eruieren, »what forms of social and state power are »embedded« in the frame« (Butler 72), sollte eine Möglichkeit eröffnen, den Konflikt zwischen Normen des Menschlichen und den visuellen oder narrativen Rahmungen ihrer Präsentation zu präzisieren. Im Gefängnis von Abu Ghraib hatte offensichtlich ein Verstoß gegen Normen stattgefunden, aber der Rahmen für ihre öffentliche Diskussion wurde durch Fotografien gesetzt, die einer einseitigen Perspektive militärischer Macht entsprachen.

Um der Enge und Begrenztheit dieser Perspektive zu entgehen, schlug Butler den Begriff der »Szene« vor. Darunter verstand sie nicht nur das Geschehen, das zu sehen war, sondern den gesamten technologischen und sozialen Diskurs, in den die Fotografien eingebunden waren: »The scene becomes not just the spatial location and social sce-

nario in the prison itself, but the entire social sphere in which the photograph is shown, seen, censored, publicized, discussed, and debated« (80). In diesem Sinn zeigten sich drei besondere Herausforderungen für einen ethisch angemessenen Umgang mit den Bildtrophäen von Abu Ghraib: zum einen die Frage, welche Normverletzungen vorlagen und am gravierendsten erschienen; zum anderen, welche Machtverhältnisse in den visuellen und narrativen Rahmen der Aufnahmen »eingebettet« waren; und schließlich, welche Möglichkeit bestand, die Aufnahmen auf ihre – mit Butler umfassend verstandene – »Szene« zurückzuführen.

Diese ethisch signifikanten Dimensionen der Bildtrophäen von Abu Ghraib – dargestellte Normverletzung, im Rahmen eingebettete oder eingeschriebene Machtverhältnisse, Rückführung auf ihre Szene – können als grundlegende Herausforderungen für eine Kompilationsästhetik gelten, die sich auch auf andere historische Schauplätze übertragen ließen. Im Fall von Abu Ghraib nahm sich Errol Morris mit *Standard Operating Procedure* (USA 2008) der Problematik auf eine komplexe Weise an, die ich als doppelte Rahmung bezeichnen möchte und die zweierlei versuchte: Distanz zu schaffen und eine Wahrnehmung des historischen Materials nur in gebrochen-verfremdeter oder eben »umrahmter« Form zu erlauben. Ein sehr ähnlich gelagertes Projekt, *Ghosts of Abu Ghraib* (USA 2007) von Rory Kennedy, hatte ein Jahr zuvor ebenfalls Aussagen des beteiligten Militärpersonals mit den Aufnahmen kontrastiert, ohne sie jedoch in einer ähnlich vielschichtigen Form wie Morris zu umrahmen – ich komme am Ende darauf zurück.

Bei seiner forensischen Analyse der Abu-Ghraib-Fotografien wählt Errol Morris eine Präsentation, die den Rahmen ihres Bildraums nicht nur hervorhebt, sondern verdoppelt, vervielfältigt und grafisch verändert. Und ganz im Sinn von Butlers Konzept der Szene nimmt *Standard Operating Procedure* eine Rekonstruktion vor, in der sich nach und nach ein komplexes Umfeld der Bildtrophäen entfaltet, das die Aufnahmen kontextualisiert und die »Einbettungen« militärischer und sozialer Macht nachzeichnet. Die Arbeit am visuellen Material wird dabei flankiert oder kontrastiert durch Interviews mit einigen Beteiligten sowie Reenactments von Folderszenen, auf die ich am Schluss kurz zurückkommen möchte (vgl. Diekmann).

Zu einem ethisch reflektierten Umgang mit den Bildtrophäen von Abu Ghraib trägt *Standard Operating Procedure* durch zwei zentrale Strategien der doppelten Rahmung bei. Zum einen widmet Morris sich der Frage, wo, wie, wann und durch wen die Aufnahmen gemacht wurden. Durch Auswertung der Metadaten der digitalen Dateien war es Army Special Agent-Ermittler Brent Pack gelungen, die Fotografien auf drei Kameras oder Personen zurückzuführen und in eine zeitliche Abfolge zu bringen, die durch weitere Informationen – beispielsweise Einsatzpläne oder Verhörprotokolle – bestätigt wurde. Morris wählt zur Erläuterung dieses Vorgehens eine Anordnung der Aufnahmen im Bildkader, die ihre Serialität sowie ihre Multiperspektivik betont. Durch einen Zeitstrahl, der unterschiedliche Aufnahmen der identischen Situation an den Zeitmarkierungen ihrer Metadaten ausrichtet, wird die Aufmerksamkeit von den Akten der Folter partiell auf die Akte ihrer audiovisuellen Dokumentation durch ein Kollektiv umgelenkt – »the horror that the photographs were taken« (Sontag, »Regarding the Torture of Others« o.S.).

Dieses Kollektiv hatte sich mitunter auch gegenseitig fotografiert, beispielsweise bei einer der drastischen sexuellen Demütigungen mit aufgeschichteten nackten Körpern (der sogenannten »human pyramid«), die Morris als Indiz visueller Evidenz – einer Beweisführung, die die Bildtrophäe gegen die Täter wendet – ebenfalls innerhalb eines Bildkaders zusammenführt. Durch diese erste Strategie der doppelten Rahmung entsteht ein verfeinertes Verständnis der Multiperspektivik, die innerhalb der Szene von Abu Ghraib eingenommen werden konnte und sich in den Interviews auf die individuelle Wahrnehmung der Beteiligten ausweitet. Die Demütigungen von Gefangenen und die Praxis des Fotografierens werden zwar als gemeinschaftliche, ritualisierte Akte einer militärischen Subkultur verübt, aber die Distanz ihrer doppelten Rahmung bei Morris macht es möglich, diesen Umstand als Problem militärischer Kollektive und Verhörpraktiken einer historischen Analyse zugänglich zu machen.

Die zweite Strategie bei Morris hebt den Umstand hervor, dass die Beteiligten von Abu Ghraib ihrerseits bereits aktiv in die Rahmungen der Geschehnisse eingegriffen hatten. Am Beispiel von Lynndie England, die durch das Beschneiden einer Aufnahme (und das daraus

resultierende Verschwinden der zweiten Person, Megan Ambuhl Granger) als einzige Beteiligte im Bildraum zu sehen ist, verdeutlicht *Standard Operating Procedure* den Inszenierungscharakter einiger Bildtrophäen. Indem Morris beide Aufnahmen – die ursprüngliche sowie die beschnittene – mit verschachtelten weißen Rahmen kontrastiert, zeigt er, dass der Charakter des Posierens, den das Bild von England mit dem irakischen Gefangenen hatte, in der ursprünglichen Version eine andere Wirkung bekam – eben jene einer Inszenierung, die deutlicher als Szene kenntlich wurde und bestimmte Rollenverteilungen vorsah. Zudem wird die Bildtrophäe an dieser Stelle nachbearbeitet. Indem Englands Gestalt abgedunkelt und mit einem weißen Rand gezeigt wird, bekommt sie eine silhouettenhafte Qualität, die das Bild abstrakter macht und die Aufmerksamkeit auf jene Posen lenkt, die als Gesten des Triumphs für den globalen moralischen Schock gesorgt hatten. Andere Versuche, diese triumphalen Gesten durch künstlerische Verfremdung zu bannen – beispielsweise von Shawn Michelle Smith – greifen zu ähnlichen Mitteln (Abb. 8.1).



Abb. 8.1: Shawn Michelle Smith. *Untitled* (Abu Ghraib), 2007. Archival ink prints, 14x39 inches. (shawnmichellessmith.com)

Diese zweite Strategie einer doppelten Rahmung bei Morris trägt – wie die erste – zu einer Distanzierung und Analyse der Bildtrophäen bei. Auch in diesem Fall wird die visuelle Evidenz des Materials durch die verbalen Kommentare, Äußerungen und Rechtfertigungen der Interviews hinterfragt. Aber vor allem der rahmende Umgang mit den Bildtrophäen erzeugt den Eindruck, dass die ›Einbettung‹ von sozialer und militärischer Macht in den Bildern kein homogener, sondern im Gegenteil ein höchst widersprüchlicher Prozess war. Soziale Macht wurde – so der Eindruck bei Morris – in den militärischen Subkulturen nicht nur im Sinn eines Freund-Feind-Schemas, sondern auch an Geschlechterhierarchien ausgerichtet.

Beide Strategien bei Morris sind für eine Ethik der dokumentarischen Rhetorik hinsichtlich des Umgangs mit Bildtrophäen interessant, weil es mit ihnen gelang, die Mechanismen der fotografischen Differenzproduktion durch die Kontrastierung von forensischer Bildanalyse und Interview freizulegen. Die Butler'sche Szene von Abu Ghraib – also

der Kontext, in dem die Bilder entstanden waren – enthielt nach Morris multiple Perspektiven und Rollenverteilungen, die zwar letztlich alle im Sinn des US-amerikanischen Militärs ausgerichtet waren, die aber hinsichtlich ihrer Einbettung von Macht in die Rahmungen des Geschehens – auch anhand der Bildtrophäen – als widersprüchlich erscheinen konnten. An die Stelle eines simplen Täter-Opfer-Diskurses trat das Plädoyer für die Komplexität militärischer Subkulturen und eine Erörterung ihrer problematischen Eigendynamik in Zeiten des Krieges.

Das Reenactment oder Nachspielen der Foltererlebnisse, das einige der verbalen Darstellungen aufgriff und szenisch umsetzte, wirkte in diesem Zusammenhang hingegen wie ein argumentativer Rückschritt, ein Versuch, die distanzierend-kühle Analyse der Bildtrophäen durch die Unmittelbarkeit eines »einfühlenden«, aber doch auch sensationalistischen Nachspielens anzureichern (Diekmann, 74). Noch gravierender für die dokumentarische Ethik ist die Frage, ob mit dem ästhetischen Vergnügen dieser opulent inszenierten Szenen nicht wiederum jenes ambivalente Verlangen nach triumphaler Differenz – die affektive Vorstufe der Bildtrophäen – befeuert wurde, das Morris in den forensischen Teilen so akribisch auszutreiben bemüht war; das muss hier offen bleiben.

Vielmehr möchte ich abschließend zu einem weiteren Verfahren des Umgangs mit den Bildtrophäen bei Morris zurückkehren. Am Schluss von *Standard Operating Procedure* widmet sich der Film der Frage, welche Art der Normverletzung die Aufnahmen enthielten. Ob sie Verbrechen repräsentierten – einen »criminal act« – oder Situationen zeigten, die zur »standard operating procedure« gehörten, also zur akzeptierten Praxis des Verhörs in Kriegszeiten, löst der Film im Dialog mit dem Ermittler Brent Pack auf. Zahlreiche Situationen werden gezeigt und bewertet, darunter auch eine Aufnahme, die zu den bekanntesten der Bildtrophäen geworden ist (häufig wiederum als Silhouette). Sie zeigt den Gefangenen Ali Shallal al-Qaisi auf einer Holzkiste stehend mit ausgestreckten Armen (Abb. 8.2). Seine Hände sind mit Elektrodrähten verbunden, über sein Gesicht ist eine Kapuze gestülpt, er trägt einen weiten schwarzen Umhang. Diese Aufnahme wird von Pack als nicht normverletzend bewertet: als Situation, die den Regeln der damaligen Verhörpraxis entsprach. Der Film versieht sie mit einer Beschriftung, einem roten Stempel mit der Abkürzung »S.O.P.«.

Auch hierbei handelt es sich um eine distanzierende Verfremdung des fotografischen Materials. Allerdings entscheidet sich Errol Morris an dieser Stelle nicht für die Opferperspektive, sondern für die Wahrnehmung des Militärexperten. Sein Fazit scheint zu implizieren, dass die Bewertung der dargestellten Normverletzungen eindeutig entschieden und abgestempelt werden kann. Zudem beschränkt es sich



Abb. 8.2: *Standard Operating Procedure* (Errol Morris, 2008)

vollständig auf die Logik und diskursive Rahmung *einer* Kriegspartei. Gerade für diese Aufnahme, die zum Sinnbild einer normverletzenden und entmenschlichenden Folter des US-amerikanischen Militärs geworden ist, wirkt der Stempel »S.O.P.« daher besonders perfide.

Eine noch schärfere Kritik an Morris, die auf das körperliche Unwohlsein beim Betrachten des gesamten Films rekurrierte und den Verfremdungsverfahren nichts Positives abgewinnen konnte, formulierte Bill Nichols in einem offenen Brief an den Regisseur. Er schrieb: »[...] you take the sting from terrible images that shocked the world by decontextualizing and even fetishizing them. They line up in an aestheticized parade that has seductive power but no relation to social justice« (Nichols, »Letter« 182). Allerdings sei darauf hingewiesen, dass der thematisch verwandte, aber moralisch eindeutiger positionierte Film *Taxi to the Dark Side* (Alex Gibney, 2007) das gesamte Arsenal der Bildtrophäen aus Abu Ghraib genutzt hatte, ohne jegliche Verfremdungen vorzunehmen. Auch der Einsatz für die gerechte Sache schützt daher nicht vor der Versuchung, die moralische Anklage der US-amerikanischen Eliten mit der erneuten Reproduktion von Bildern zu erreichen, die als Beweisstücke der Demütigung aufgenommen wurden, in diesem Sinn aber auch weiterwirken können.

Vielleicht sollte daher das Stempelverfahren bei Morris als weiteres Element der Metareflexion auf die Wahrnehmung von Bildern verstanden werden. Denn letztlich wird mit der vermeintlichen Affirmation einer militärischen Perspektive, einem Abhaken und Abstempeln von Demütigung und Qual kenntlich, wie konträr sich die militärinterne

und die öffentliche Wahrnehmung der US-amerikanischen Kriegsführung entwickelt hatten. Auch dieses Verfahren lenkt den Blick damit weniger auf die visuelle Darstellung als auf eine problematische Realität, die in der Interpretation ihrer Szene steckt: die militärische Verhörpraxis in Kriegszeiten, die es zu hinterfragen galt. Der Stempel auf der Bildtrophäe war demnach nicht der Endpunkt ihrer Bewertung, sondern er verwies auf die eigentlich zu führende Diskussion, die die moralische Empörung über die Täter und Urheber der Fotografien zumindest partiell verdeckt hatte. Welcher moralische Anspruch in Kriegszeiten für das eigene Handeln geltend gemacht wurde, wie seine praktische Umsetzung auf nationale Selbstbilder rückwirkte und inwiefern sich die USA als moralisch vorbildliche Nation sehen durften, wenn sie internationale Verträge wie die Genfer Konvention verletzt hatten – diese Themen standen am Ende von *Standard Operating Procedure*.

Errol Morris hatte für diese Argumentation durch Strategien der doppelten Rahmung den Umgang mit Bildtrophäen vielschichtig reflektiert. Das zweite, sehr ähnlich gelagerte Filmprojekt, Rory Kennedys *Ghosts of Abu Ghraib*, wirkte in dieser Hinsicht konventioneller und etwas weniger einfallsreich. Ihr innovativstes Mittel war, einigen Personen die Fotografien während des Interviews in Papierform in die Hand zu geben. Dennoch hatte ihr Film, der zu einer ähnlichen politischen Einschätzung wie Morris gekommen war – dass die eigentlich Verantwortlichen in der höheren Befehlskette nicht belangt, sondern belohnt wurden –, einen klaren Vorteil: Kennedy hatte nicht nur mit dem US-amerikanischen Militärpersonal, sondern auch mit irakischen Gefangenen gesprochen. Dieses einfache Mittel des kulturellen Perspektivwechsels, das der später entstandene Film von Morris ausdrücklich nicht wählte, war nicht weniger wirksam für den Versuch, die schockierenden, normverletzenden Aufnahmen für eine Argumentation zu nutzen, die sich ihrer eingebetteten Logik entzog. Sinnfällig wurde dieser Effekt, als einer der ehemaligen irakischen Gefangenen während des Interviews eine Fotografie in Händen hielt, auf der ein Mann mit einer Kapuze über dem Kopf und bis auf seine Unterhose entkleidet in einer Zelle stand: Er erkannte seinen älteren Bruder und küsste das Bild.

Literatur

- Anderson, Carolyn und Thomas W. Benson. »Direct Cinema and the Myth of Informed Consent: The Case of *Titicut Follies*.« *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. Hg. Larry Gross, John Stuart Katz, Jay Ruby. New York, Oxford: Oxford UP, 1988. 58–90.
- Apel, Dora und Shawn Michelle Smith. *Lynching Photographs*. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 2007.
- Aufderheide, Patricia. »Mainstream Documentary since 1999.« *The Wiley-Blackwell History of American Film. Volume IV: 1976 to the Present*. Hg. Cynthia Lucia, Roy Grundmann, Art Simon. Malden, MA, Oxford: Wiley-Blackwell, 2012. 341–363.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. London: Vintage, 1993.
- Blue, James. »One Man's Truth. An Interview with Richard Leacock.« *Film Comment* 3.2 (1965): 15–22.
- Butler, Judith. »Torture and the Ethics of Photography: Thinking with Sontag.« *Frames of War: When is Life Grievable?* London: Verso, 2010. 63–100.
- Decker, Christof. »Image History: Compilation Film and the Nation at War.« *Screening the Americas: Narration of Nation in Documentary Film*. Hg. Josef Raab, Sebastian Thies, Daniela Noll-Opitz. Trier: WVT, 2011. 299–316.
- Diekmann, Stefanie. »Standard Operating Procedures. Über einen Dokumentarfilm von Errol Morris.« *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*. Hg. Stefanie Diekmann und Winfried Gerling. Bielefeld: transcript, 2010. 65–79.
- Gross, Larry, John Stuart Katz und Jay Ruby, Hg. *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. New York, Oxford: Oxford UP, 1988.
- . »Introduction: A Moral Pause.« *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. Hg. Larry Gross, John Katz, Jay Ruby. New York, Oxford: Oxford UP, 1988. 3–33.
- , Hg. *Image Ethics in the Digital Age*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003.

- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana UP, 2001.
- . »Letter to Errol Morris: Feelings of Revulsion and the Limits of Academic Discourse.« *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. Oakland, Cal.: U of California P, 2016. 181–190.
- Orvell, Miles. »Photographing Disaster: Urban Ruins and the Destructive Sublime.« *Amerikastudien/American Studies* 58.4 (2013): 647–671.
- Rosenthal, Alan. »Documentary Ethics: Introduction.« *New Challenges for Documentary*. Hg. Alan Rosenthal. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 1988. 245–253.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Penguin, 1977.
- . *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2003.
- . »Regarding the Torture of Others.« *The New York Times* 23. Mai 2004 www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html. Letzter Aufruf 25. Februar 2023.
- Sturken, Marita und Lisa Cartwright. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. New York: Oxford UP, 2001.
- Winston, Brian. »The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary.« *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. Hg. Larry Gross, John Katz, Jay Ruby. New York, Oxford: Oxford UP, 1988. 34–57.

Seit mehr als hundert Jahren prägt das US-amerikanische Kino die globale Filmkultur mit populären Genres, Stars und stilbildenden Filmen, aber auch mit einer Industrie, die Talente aus aller Welt anzieht. Wie in früheren Dekaden der Filmgeschichte unterliegt die Industrie aufgrund technologischer und kultureller Entwicklungen seit der Jahrtausendwende einem grundlegenden Wandel. Streamingdienste sind ernstzunehmende Konkurrenten geworden, die Corona-Pandemie hat die Kinos wirtschaftlich getroffen, und die MeToo-Debatte verstärkt das Drängen auf Diversität und Gleichberechtigung. Auch das gesellschaftliche Umfeld mit Umwelt-, Finanz- und Demokratiekrise ist komplexer geworden.

Das Buch untersucht in einzelnen Studien die Geschichte, Ästhetik und Theorie des US-amerikanischen Films. Es präsentiert zunächst einen historischen Überblick und vertieft ausgewählte Aspekte zu fiktionalen und dokumentarischen Formen. Dazu gehören Fragen der Performativität im klassischen Hollywood-Kino ebenso wie Aspekte der Literaturadaption, Motive der Reflexivität im New Hollywood Cinema oder die Diskussion über die Ethik des Dokumentarischen. Die Studien richten sich an ein breites Publikum und können sowohl zum Einstieg als auch zur Vertiefung genutzt werden.

Christof Decker ist Professor für Amerikanistik an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen der Film- und Mediengeschichte, Kulturtheorie, Visual Culture Studies und Literaturgeschichte. Zuletzt erschien *Imaging the Scenes of War: Aesthetic Crossovers in American Visual Culture*. Bielefeld: transcript, 2022.

39,00 €

ISBN 978-3-487-16403-8



www.olms.de