

Unverkäufliche Leseprobe aus:

Martin Seel

»Hollywood« ignorieren

Vom Kino

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Inhalt

Vorwort	7
1. »Hollywood« ignorieren. Ein Selbstversuch	9
2. Kino-Anthropologie	27
3. Bewegte Stillstände im Kino und anderswo	46
4. <i>Prénom Carmen</i> oder von der Unzuverlässigkeit des Kinos	63
5. Ethan Edwards und einige seiner Verwandten ..	78
6. <i>The Man Who Shot Liberty Valance</i> oder von der Undurchsichtigkeit normativen Wandels	99
7. Ein Duell in der Grauzone von Gesetz und Gewalt. <i>Heat</i> von Michael Mann	136
8. Anonyme Bilder verdeckter Gewalt. <i>Caché</i> von Michael Haneke	151
9. Narration und (De-)Legitimation. Der zweite Irakkrieg im Kino	168
10. Begleitende Kontextualisierung. Indirekte Filme über 9/11 und die Folgen	189
11. Schießstand als Therapiezentrum. <i>American Sniper</i> von Clint Eastwood	224
12. Kann es einen gerechten Kriegsfilm geben? Francis Ford Coppolas <i>Apocalypse Now</i>	230

13. Erscheinendes Gelingen.	
Über das Kunstschöne	258
Nachweise	277
Personenregister	279
Filmregister	284

1. »Hollywood« ignorieren. Ein Selbstversuch

Die wichtigste Markierung in dem merkwürdigen Titel dieses Beitrags sind die Anführungszeichen, in die ich den Namen »Hollywood« gesetzt habe. Ohne diesen Wink wäre die Botschaft meines Titels eine ganz andere – und außerdem eine völlig verfehlte. Seine Geste legt keineswegs nahe, man solle beim Nachdenken über den Film einen Bogen um Hollywood*filme* machen. Dies wäre einigermaßen abenteuerlich, um das Wenigste zu sagen. Ich möchte vielmehr nahelegen, dass man innerhalb der Theorie des Films die *Kategorie* »Hollywood« mit Vorsicht gebrauchen sollte. Dies gilt insbesondere dann, wenn darunter die Stilepoche des Classical Hollywood verstanden wird.

Bevor ich erläutere, was es damit auf sich hat, noch ein Wort zu meinem Untertitel. Als ich diesen Text im Frühjahr 2013 für eine Tagung über das Verhältnis der kontinentalen Philosophie zum klassischen Hollywoodkino schrieb, war ich gerade dabei, das Manuskript meines im Herbst desselben Jahres erschienenen Buches über *Die Künste des Kinos* abzuschließen.¹ In diesem Buch kommt

1 I. Ritzer (Hg.), *Classical Hollywood und kontinentale Philosophie*, Wiesbaden 2015; M. Seel, *Die Künste des Kinos*, Frankfurt/M. 2013.

das Wort »Hollywood« außer in einem Hinweis auf einen Buchtitel von Robert Pippin überhaupt nicht vor.² Das, so dachte ich mir, kann kein Zufall sein in einer Abhandlung, in der etwa die Hälfte der besichtigten oder erwähnten Filme US-amerikanischer Herkunft sind, wovon bei weitem die meisten in Hollywood produziert wurden. Um einen »Selbstversuch« handelt es sich bei meinen Überlegungen also insofern, als jenes Tagungsthema mich nötigte, mir darüber klarzuwerden, was ich im damaligen Frühjahr eigentlich getan hatte.

Vor diesem Hintergrund werde ich zu erläutern versuchen, in welchem Sinn eine Philosophie des Films »Hollywood« ignorieren kann, darf und vielleicht sogar muss. Theorien des Films, so lautet meine These, geraten auf eine schiefe Bahn, wenn sie die Stile des Hollywoodfilms – und erst recht, wenn sie den Stil seiner klassischen Periode – in *methodischer* Hinsicht als *einen* oder gar *den* paradigmatischen Fall des Kinos behandeln. Nach einer Vorüberlegung zum Status einer Ästhetik des Kinos werde ich meinen methodischen Vorbehalt gegenüber einer theoretischen Fixierung auf das Hollywoodkino ausführlicher formulieren. Abschließend werde ich drei kontinentale Kronzeugen für meine Auffassung aufrufen, von denen zumindest einer überraschend sein dürfte.

2 R.B. Pippin, *Hollywood Westerns and American Myth*, New Haven–London 2010.

1. Der Sinn einer Theorie des Films

Ich beginne mit einer knappen Verständigung über den Sinn und die Reichweite einer Theorie des Films sowie über ihren primären Gegenstand. Wie in dem erwähnten Buch werde ich unter »Film« vorwiegend den für das Kino produzierten und dort erscheinenden *Spielfilm* verstehen, also die vielen anderen Formen der Verwendung filmischer Bilder vernachlässigen. Darin liegt mehr als nur eine pragmatische Beschränkung auf ein bestimmtes Großgenre des Films und einen bestimmten Ort seiner Darbietung. Denn eine generelle ästhetische Theorie des *Mediums* Bewegtbild dürfte zumal unter den heutigen Bedingungen vergeblich sein, da es sich hierbei gar nicht um ein einheitliches Phänomen handelt. Die Art der Theorie, auf die es den meisten Autoren in diesem Feld ankommt, betrifft vielmehr das ästhetische Potential des Kinofilms – seine besondere Disposition über Zeit und Raum, Bild und Klang, Narration und Attraktion, Fiktion und Exploration, Imagination und Emotion. Eine solche Theorie widmet sich der spannungsreichen Verwandtschaft des Films mit vielen anderen Künsten und damit seiner wechsellvollen Stellung unter ihnen.

Analoges gilt auch im Bezug auf einzelne Filmgenres. Man kann die Grundoperationen des Spielfilms nur aus seiner Position zu anderen filmischen Gattungen und deren Anleihen sowohl untereinander als auch bei außerfilmischen Verfahren der Darbietung erkennen.³

3 Anders als es in der Tradition der Philosophie der Kunst (einschließlich des Kinos) häufig gang und gäbe war, können – und sollten – komparative Analysen dieser Art auf normative Hier-

Wenn man dabei der vielen Hybridformen künstlerischer Objekte innerhalb und außerhalb des Kinos eingedenk bleibt, wird ersichtlich, wie nahe selbst das bescheidene Unternehmen einer Theorie bloß des Spielfilms einer intellektuellen Hybris kommt. Aber das ist ganz in Ordnung so, solange man sich dessen bewusst bleibt, worin letztlich die Mission einer Theorie des Kinos besteht: nämlich Begriffe bereitzustellen und Zugänge zu entwerfen, die geeignet sind, sich auf das, was das Kino – und nur das Kino – kann, intensiver einzulassen, als es andernfalls möglich wäre.

Freilich ist das künstlerische Potential des Films nicht vom Himmel gefallen. Im Zuge technischer Erfindungen hat es sich historisch entwickelt und entwickelt sich weiterhin, ohne dass ein Ende abzusehen wäre, wie sehr auch das Kino als institutioneller Ort des Erscheinens von Filmen marginalisiert worden ist und weiter marginalisiert werden mag. Die technischen Innovationen jedoch, durch die das Kino zur Welt gekommen ist und dank deren es sich immer wieder verändert hat, dürfen nicht mit seinen ästhetischen Verfahren gleichgesetzt werden. Denn diese haben ihren Ursprung in der Genese einer vielfältigen kulturellen Praxis der Herstellung und Wahrnehmung von Filmen – in den einander überlagernden, miteinander im Widerstreit liegenden, von Brüchen und Umschwüngen gekennzeichneten, keiner geraden Linie folgenden und jederzeit auf Abruf geltenden Konventionen der Pro-

archien unter den Künsten verzichten, denn diese lassen sich nicht plausibel begründen. Jede Kunstform hat ihre Stärken im Kontrast zu den anderen gerade dadurch, wie sie ihre Affären mit ihnen austrägt.

duktion und Rezeption.⁴ Auf diese Geschichte des Kinos muss eine Philosophie des Films notwendigerweise Bezug nehmen. Die Frage ist nur, wie dies am besten geschieht. Meine Antwort lautet: Es sollte in einer exemplarischen Form geschehen, die von vornherein für die heterogenen Möglichkeiten der filmischen Gestaltung offen ist. Die Plausibilität einer Theorie des Films, mit anderen Worten, steht und fällt mit einer einsichtigen Kombination ihrer begrifflichen Analyse mit einer variantenreichen Phänomenologie.

Das heißt natürlich, dass hierbei unter anderem dem Hollywoodfilm vor, nach und während seiner klassischen Periode eine signifikante Rolle zukommt. Im Unterschied zu einer Geschichte des Kinos oder auch nur bestimmter Epochen und Regionen seiner Entwicklung geht eine komparativ angelegte Ästhetik des Kinos dabei ein besonderes Risiko ein. Denn jeder Versuch über die Kunst des Kinos enthält eine Wette darauf, was sich als das Arsenal seiner basalen Formen nicht allein erwiesen hat, sondern weiterhin erweisen wird.

2. Der methodische Einwand

Jetzt bin ich so weit, meinen methodischen Einwand gegen eine Fixierung auf die Kategorie »Hollywood« innerhalb der Theorie des Films begründen zu können. Dass der

4 Unter Bezug auf Stanley Cavell hierzu einleuchtend D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Cambridge / Mass.–London 2007, 41–46.

Verdacht, dass sich hier eine schiefe Bahn auftut oder doch auftun kann, nicht aus der Luft gegriffen ist, lässt sich am einfachsten durch einen Blick auf die angelsächsische Diskussion belegen. Bei philosophischen Autoren wie Stanley Cavell, Noël Carroll, George Wilson, Thomas Wartenberg, Richard Allen, James Conant, Robert Pippin, Berys Gaut und etlichen anderen, die aus einer systematischen Perspektive über den Film schreiben, spielt das Hollywoodkino eine paradigmatische Rolle. Es wird primär eine Theorie des narrativen Spielfilms *made in Hollywood* vor allem in dessen klassischer Periode entwickelt, verbunden mit dem, sei es expliziten, sei es impliziten Anspruch, auf der so gewonnenen Basis auch den anderen Formen des Kinos gerecht werden zu können. Weniger in einem normativen, sondern vorwiegend in einem methodischen Sinn wird »Hollywood« gleichsam als der Standardfall des Kinos behandelt, demgegenüber seine Frühphase, das Autorenkino oder die mit digitaler Technik produzierten Filme als instruktive Abweichungen verstanden werden, wenn diese Formen des Films nicht (wie z. B. bei Cavell der Animationsfilm) gleich ganz aus dem Spektrum der Künste des Kinos ausgeschlossen werden.⁵ Für die genannten Spielarten müssen dann allerlei Zusatzdeutungen und Sondertheorien bemüht werden, wodurch entscheidende Formaspekte gerade *des* Filmtypus aus dem Blick geraten, der das einseitige *sample* dieses theoretischen Zugangs bildet. Ein solches Vorgehen nämlich muss vor der Aufgabe

5 Zu den Ausnahmen gehören R. Sinnerbrink, *New Philosophies of Film. Thinking Images*, London–New York 2011, sowie J. Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, Basingstoke–New York 2009.

versagen, die mal ostentative, mal latente, oft subkutane, stets aber potentielle Kommunikation unter den verschiedenen Stilen und Ökonomien des Kinos zu erkennen. Eine Konzentration auf die narrative Welterzeugung des klassischen Hollywoodkinos beispielsweise verleitet dazu, die Dimension des von Tom Gunning so genannten »cinema of attraction« zu vernachlässigen, die das experimentelle wie das populäre Kino bis zum heutigen Tag prägt. Zudem schleicht sich bei einer theoretischen Orientierung am Paradigma des klassischen Hollywood vielfach der irreführende Glaube an einen konstitutiven *Illusionismus* des Kinos ein. Dieser betet das auch aus der Theorie anderer Künste geläufige Mantra nach, jede Form der *medium awareness*, also der Aufmerksamkeit für das Schauspiel ihrer Inszenierung, sei störend für eine intensive und erst recht immersive Wahrnehmung der »Welt eines Films«.

Auf diese Irrwege aber werde ich hier nicht weiter eingehen.⁶ Denn die Gegenseite einer Fixierung auf Hollywood und alles, was damit vermeintlich zusammenhängt, ist für mein Argument nicht minder aufschlussreich. Hüben wie drüben – diesseits und auch jenseits des großen Teichs – nämlich finden sich zahlreiche Theoretiker des Kinos, die das Autorenkino (was immer darunter jeweils im Einzelnen verstanden wird) als paradigmatisch für die *Kunst* des Kinos behandeln, wobei freilich auch in Hollywood tätige Regisseure (wie Howard Hawks, John Ford, Anthony Mann, Alfred Hitchcock, Nicholas Ray usw.) fast nach Belieben eingemeindet werden können, indem sie in den Adelsstand echter, wenngleich manchmal verkannter »auteurs« erhoben werden. Höchst respektable Blockbus-

6 Vgl. hierzu Seel, *Die Künste des Kinos*, a. a. O., bes. Kap. 7 u. 8.

ter mit ihren erheblichen attraktionistischen Qualitäten, die wir Regisseuren wie Cecil B. DeMille, George Lucas, James Cameron, Paul Greengrass oder Peter Jackson verdanken, werden hier allenfalls mit der Feuerzange angefasst. Man hält die Fahne einer fetischisierten »Filmkunst« oder schlimmer noch des »Kunstfilms« hoch und redet damit wiederum daran vorbei, was das Kino in seinen heterogenen Formen vermag.

Diese Tendenz sehe ich beispielsweise bei kontinentalen – nicht zufälligerweise französischen – Philosophen wie Jacques Rancière oder Jean-Luc Nancy. Der interessantere Fall freilich ist Gilles Deleuze. Im ersten seiner beiden Kinobücher spielt die narrative Dynamik des klassischen Hollywoodkinos eine zentrale Rolle. Das zweite hingegen ist den Choreographien oder besser noch Chronotopien vor allem des europäischen Autorenkinos gewidmet (wobei die »mentalen Bilder« Hitchcocks als ein transformierendes Gelenk fungieren). Es ist jedoch mehrfach beobachtet worden (unter anderem von Rancière), dass eine erhebliche Spannung zwischen der von Deleuze postulierten historischen Ordnung und der systematischen Kraft seiner Taxonomien besteht.⁷ Die Produktivität der Analysen Deleuzes liegt mit ihren historischen Zuordnungen im Widerstreit. Insbesondere die Grundunterscheidung (*l'image-mouvement* vs. *l'image-temps*), die den beiden Büchern ihren Titel gibt, verweist weniger auf Stadien der Entwicklung bestimmter filmischer Verfahren als vielmehr auf das wechselvolle *Verhältnis* ihrer unterschiedlichen Relationen und Dominanzen. So gelesen, behandelt Deleuze grundsätzliche, teilweise schon

7 Vgl. hierzu Sinnerbrink, *New Philosophies*, a. a. O., 94–102.

früh koexistierende und auf vielfache Weise kombinierbare Möglichkeiten des Kinos. Er erkundet das sich ausdehnende Universum seiner formalen Dispositionen. Er geht dem künstlerischen Potential des Spielfilms nach, wie man es von einer Philosophie des Kinos erwarten darf.

Die Schizophrenie einer Orientierung *entweder* am klassischen Hollywood *oder* am Rest der Geschichte und ebenso derjenigen *einerseits* an Hollywood und *andererseits* an der übrigen Filmwelt ist dabei nur hinderlich. So wichtig Hollywood zumal in seiner klassischen Periode für die künstlerische und ökonomische Entwicklung des Kinos war und deshalb nicht nur für eine Historiographie und Soziologie dieser Kunstform, sondern ebenso für die Theorie ihrer Stellung unter den Künsten ist, so irreführend wäre es, seine Stilformen als den Fixstern zu behandeln, an dem sich eine Philosophie dieser Kunst positiv oder negativ auszurichten hätte. So wie keine Theorie des künstlerischen Bildes, die bei Sinnen ist, auf den Gedanken kommen wird, Delacroix gegen Ingres, Mondrian gegen Newman, Pollock gegen Lichtenstein, den Kubismus gegen den Dadaismus, die Pop Art gegen die Concept Art usw. auszuspielen, so wird keine Philosophie des Films, die seine Sphären mit offenen Augen erkundet, Godard gegen Greengrass, Kiarostami gegen Kitano, das vergleichsweise Elitäre gegen das überaus Populäre, also Haneke gegen Hollywood – oder umgekehrt – ausspielen wollen. Wer es theoretisch mit der Vielfalt des Spielfilms gestern wie heute aufnehmen werden will, muss sich von vornherein an vieles halten.

Meine Empfehlung, »Hollywood« zu ignorieren, läuft darum nicht darauf hinaus, einen Bogen um diese oder eine andere der Traditionen und Epochen des Kinos zu

machen. Sie läuft im Gegenteil darauf hinaus, »Classical Hollywood« und jeder anderen Stilart und Stilepoche des Films gerechter zu werden, als es in einer methodischen Isolierung oder Separierung möglich wäre. Eine theoretische Privilegierung oder Sonderbehandlung des Hollywoodfilms trübt den Blick für seine ästhetische Position. Denn man unterschätzt seine Stärken, wenn man seine Rolle methodisch überschätzt.⁸

3. Drei Kronzeugen

Für die Unbefangenheit, mit der eine Theorie des Films ihrem Gegenstand begegnen sollte, gibt es in der Geschichte des Nachdenkens über das Kino zahlreiche Beispiele, von denen ich hier nur drei ins Feld führen möchte. Mein erster Kronzeuge ist Erwin Panofsky, der zwar kein Philosoph war, aber mit seiner epochalen, im amerikanischen Exil geschriebenen und 1946 publizierten Abhandlung über *Style and Medium in the Motion Pictures* erheblichen Einfluss auf philosophische Geister wie Kra-cauer und Cavell ausgeübt hat.⁹ Zudem wurde ihre erste Fassung zur selben Zeit wie die großen Kunstwerkaufsätze

8 Dieser Befund ist in meinen Augen durchaus kompatibel mit Thomas Elsaessers ausgreifenden Untersuchungen zur Persistenz und Wandlungsfähigkeit des »Systems Hollywood«; vgl. Ders., *The Persistence of Hollywood*, New York–London 2012, bes. Kap. 6, 7 u. 23.

9 E. Panofsky, *Stil und Medium im Film*, in: Ders., *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*, Frankfurt / M. 1993, 17–51.

Benjamins und Heideggers (um 1936) geschrieben, worin man einen historischen Wink mit dem Zaunpfahl sehen könnte (der daran erinnert, dass wenigstens einer der drei von der neuen Kunstform etwas verstanden hat). Panofsky hatte einen klaren Blick für das besondere raumzeitliche Regime des Kinos, das seinen Zuschauern erlaubt, sich als ästhetische Subjekte inmitten der imaginativen Landschaften seiner Filme aufzuhalten. Der filmische Raum ist nicht allein – und nicht so sehr – ein Raum, *in dem* Bewegung stattfindet, sondern vor allem ein sich in seinem eigenen Rhythmus *bewegender* Raum, den das Publikum sehend und hörend exploriert. Diese Phänomenologie der Kinosituation und vieles, was aus ihr folgt, entwickelt Panofsky ohne jede Berührungsangst vor den diversen filmischen Genres, was sich vor allem daran zeigt, dass er wie selbstverständlich die damals verfügbaren »special effects« mit einbezieht und dem »trick film« ebenso wie dem »animated cartoon« die Ehre erweist. Dies hat unter anderem zur Folge, dass er einen deutlichen Abstand zu den realistischen Dogmen seines Freundes Kracauer hält, der diese aus *Style and Medium in the Motion Pictures* glaubte herauslesen zu können. Bei Panofsky wird sichtbar, dass und wie eine bei seinen formalen Grunddispositionen ansetzende normativ undogmatische und dennoch einheitliche Theorie des Films möglich ist.