

Einleitung

BERND KIEFER UND MARCUS STIGLEGGER

Filmtheorie ist ein Feld der allgemeinen Kunsttheorie seit den Zehnerjahren des 20. Jahrhunderts.¹ Sie entwickelt sich historisch zeitgleich

1. Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 1998; Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979; Béla Balázs: *Schriften zum Film*. Band I: »Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-1926«, München: Hanser 1982; Jean-Louis Baudry: »Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks«, in: Claus Pias/Joseph Vogl u.a. (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart: DVA 1999, S. 381-404; Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Band I. 2., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991; André Bazin: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln: DuMont 1975; David Bordwell/Noël Carroll (Hg.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison: Univ. of Wisconsin 1996; Gilles Deleuze: *Kino*, 2 Bände, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989/91; Doane, Mary Ann: »Film und Maskerade: zur Theorie des weiblichen Zuschauers«, in: *Frauen und Film* 38 (1985), S. 4-19; Patrick Fuery: *New Developments in Film Theory*, Hampshire, London: Macmillan 2000; Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979; Fredric Jameson: *Postmodernism, or, The Cultural Logik of Late Capitalism*, Durham: Duke Univ. Press 1991; ders.: *Signatures of the Visible*, New York, London: Routledge 1990; Siegfried Kracauer: *Kino*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974; ders.: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977; ders.: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993; Robert Lapsley/Michael Westlake: *Film Theory. An Introduction*, Manchester: Univ. Press 1994; Gerald Mast/Marshall Cohen (Hg.): *Film Theory and Criticism*, New York u.a.: Oxford Univ. Press 1974; Christian Metz: *Sprache und Film*, Frankfurt/Main: Athenäum 1973; Bill Nichols (Hg.): *Movies and Methods. An Anthology*, 2 Bände, Berkeley: California Univ. Press 1976/85; Toby Miller/Robert Stam (Hg.): *A Companion to Film Theory*, London: Blackwell 1999; Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma*, 2 Bände, Paris: Éd. universit. 1963/65; Laura Mulvey: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Gisliind Nabakowski (Hg.), *Frauen in der Kunst*, Bd. 1., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980. S. 30-46. Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino*. Hg. von Jörg Schweinitz, Wien: Synema 1996; Erwin Panofsky: *Stil und Medium im Film & Die ideo-*

mit der theoretischen Erfassung und Bestimmung des Modernismus in Malerei, Literatur und Theater und teilt oft auch deren Begrifflichkeit wie Realismus und Klassizität (etwa »Classical Hollywood«), Tradition und Avantgarde, Gattung (die Differenzen von Spiel- und Dokumentarfilm), Genre (thematische, dramaturgische und stilistische Gemeinsamkeiten einer Gruppe von Filmen, etwa des Western) und Autorschaft (die individuelle Stilistik und Weltsicht eines Regisseurs in seinem Œuvre). Sie teilt auch die Inspiration durch Disziplinen wie Philosophie, Psychologie und Soziologie, die für die Kunsttheorie von erheblichem Einfluss waren und sind. Filmtheorie unterscheidet sich von anderen Theorien der Künste jedoch v.a. durch die Tatsache, dass das neue Medium Film seine kulturelle Legitimität, seinen »Kunstcharakter« erst in Konkurrenz zu den etablierten Künsten wie Literatur und Theater durchsetzen musste. So trägt noch 1932 eine der bedeutendsten filmtheoretischen Schriften, die des Psychologen Rudolf Arnheim, den programmatischen Titel *Film als Kunst* und grenzt den Film vom reinen Vergnügen des »Kientopp« ab. Seither hat Filmtheorie in mehreren Entwicklungsschüben den komplexen Charakter des Mediums und seiner Wirkungen auch durch eine immer elaboriertere Theoriesprache und in einer kaum noch überschaubaren Bandbreite von Konzepten herausgearbeitet.

Filmtheorie hat sich historisch insgesamt verwissenschaftlicht und oft auch zu »Schulen« institutionalisiert, etwa strukturalistische Genre-Theorie oder phänomenologische Autoren-Theorie. Zwar gibt es bis dato die *eine* Theorie des Films so wenig wie *die* Theorie der Literatur oder der Malerei, aber es hat sich seit den 1970er Jahren, wie David Bordwell und Noël Carroll 1996 formulieren, ein »Aggregat« der Theorie gebildet, das bestimmt ist von der Reformulierung der Psychoanalyse durch Jacques Lacan, von der strukturalistischen Semiotik, der post-strukturalistischen Literaturtheorie und von Varianten des Marxismus

logischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers, Frankfurt/Main: Fischer 1999; Dieter Prokop (Hg.): *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik*, München: Hanser 1971; Philip Rosen (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Reader*, New York: Columbia Univ. Press 1986; Screen (Hg.): *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality*, London: Routledge 1995; Robert Stam: *Film Theory. An Introduction*, London: Blackwell 1999; ders./Toby Miller (Hg.): *Film and Theory. An Anthology*, London: Blackwell 1999; Kristin Thompson: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, New York: Princeton Univ. Press 1988; Andrew Tudor: *Film-Theorien*, Frankfurt/Main: Kommunales Kino, Arbeitsgruppe für Kommunale Filmarbeit e.V. 1977; Karsten Witte (Hg.): *Theorie des Kinos*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1973; Peter Wuss: *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konspekte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms*, Berlin: Henschel 1990; Siegfried Zielinski: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.

von Louis Althusser.² Für dieses Theorie-Aggregat ist kennzeichnend, dass die Wirkung des Mediums Film in der illusionär-spiegelhaften Schaffung einer Subjekt-Positionierung des Zuschauers gesehen wird, die den Apparat Kino zu einer ideologischen Agentur der (spät-)kapitalistischen Gesellschaft macht, in der das Individuum in Fragmente zerfällt und nur noch medial stabilisiert werden kann. Hier wird die Analyse der inner-filmischen Blick-Lenkung und ihrer ideologischen Konnotation und die des traum-analogen Mechanismus der Filmwahrnehmung favorisiert. Der marxistische amerikanische Kulturtheoretiker Fredric Jameson hat in seinen Büchern *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) und *Signatures of the Visible* (1992) diese Theorieansätze gebündelt. Für Jameson ist Filmtheorie Teil einer umfassenden Theorie der gegenwärtigen Kultur, in der die »Audiovisionen«³ Film, Fernsehen und Video ineinander greifen und in der das Mediale die ökonomische Determinante wurde, damit zugleich Machtinstrument zur Beherrschung der Medienkonsumenten. Von diesem Augenblick der postmodernen Filmtheorie ausgehend, lassen sich Geschichte und Funktion der Filmtheorie bestimmen. Jede Theorie des Films setzt an dem Punkt an, dass einem jeden Film und dass jeder Wahrnehmung eines Filmes »Theorien der Repräsentation, der menschlichen Natur, der Moral, der Natur der Realität, der Bedingungen für menschliches Glück usw.« zugrunde liegen.⁴ Filmtheorie ist also immer befasst mit der sozio-kulturellen Bedeutung dessen, was Filme als massenmediale Konstrukte sind und bewirken – und dies im Rahmen einer historischen Entwicklung, in der Medien wie Film und Fernsehen immer tiefer in die Binnenstrukturen des Alltags, der Intimität und damit in die Struktur des Selbstverständnisses und der Selbstdefinition von Medienkonsumenten eingreifen. Seit Laura Mulveys bahnbrechendem Aufsatz über *Visuelle Lust und narratives Kino* (1973) kann auch nicht mehr von dem Kinozuschauer gesprochen werden, denn Mulvey wies darauf hin, »wie das Unbewußte der patriarchalischen Gesellschaft die Filmform« v.a. des klassischen Hollywood-Kinos und seiner Repräsentation des Weiblichen, also der weiblichen Stars, bestimmt.⁵ Wie Frauen Filme wahrnehmen, in denen der weibliche Blick vom männlichen dominiert wird, ist seither Teil der Fragestellung

2. David Bordwell/Noël Carroll: (Hg.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison, London: 1996, S. XIII.

3. Dazu Siegfried Zielinski: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.

4. Robert Lapsley/Michael Westlake: *Film Theory. An Introduction*, Manchester, New York 1994, S. VI.

5. Laura Mulvey: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 1998, S. 389.

feministischer Filmtheorie, wie sie etwa Mary Ann Doane vertritt. Filmtheorie heute historisch zu rekonstruieren, das heißt also, die Theorien in ihrer Wissenschaftlichkeit auch als Theorien zu lesen, die kulturell und politisch in Kontexten stehen, in denen jeweils von einem bestimmten Zuschauer die Rede ist – meist von einem männlichen, weißen und heterosexuellen.

Hugo Münsterbergs Studie *The Photoplay. A Psychological Study* (1916) leitet die Geschichte der Filmtheorie ein im Geist der Illusionsästhetik des 19. Jahrhunderts und mit einer weit reichenden Prognose: »Die massive Außenwelt hat ihr Gewicht verloren, sie wurde von Raum, Zeit und Kausalität befreit und in die Formen unseres eigenen Bewusstseins gekleidet. Der Geist hat über die Materie triumphiert, und die Bilder rollen mit der Leichtigkeit musikalischer Klänge ab. Es ist ein Hochgenuss, den uns keine andere Kunst bereiten kann.«⁶ Damit sind entscheidende Begriffe der gesamten Filmtheorie benannt: die Relation von außerfilmischer Welt (sozialer Realität), auf die Filme sich abbildend oder verweisend bezieht, und dem Bewusstsein des (sich im Kino befindenden) Zuschauers, dann die kaum verbal zu fassenden Eindrücke der illusionären Bilder und der voyeuristische Genuss, den diese Bilder bereiten. Von Beginn an steht Filmtheorie vor der Aufgabe, den offenbaren Voyeurismus, den das Kino als Mechanismus seiner Wirkung voraussetzt, in Beziehung zu setzen zum Realitätsprinzip, das im Kino, anders als im Theater, in dem die Akteure in Räumen und im Licht physisch präsent sind, außer Kraft gesetzt ist. Erkenntnistheoretisch handelt alle Filmtheorie also von einer Abwesenheit, die wie in keiner anderen Kunstform die Vollständigkeit einer Anwesenheit simuliert. Daraus entsteht der in der Filmtheorie immer wieder ausgetragene Dissens über den in den bildenden Künsten des 20. Jahrhunderts und in ihrer Theorie vorherrschenden Konflikt über das Konzept des Realismus. Béla Balázs vertritt in *Der sichtbare Mensch* (1924) die Auffassung, der Film als neue Kunst sei zugleich »eine von Grund aus neue Offenbarung des Menschen«⁷, und zwar in der ersten international verständlichen Sprache: der der Mienen und Gebärden. Als eigenes Gebiet des Films gilt Balázs die Großaufnahme, in der Gesichter ihre lebendige Physiognomie so offenbaren, wie keine andere Kunst dies vermag. Auch für Rudolf Arnheim geht Film als Kunst durch die elementaren Materialeigenschaften des filmischen Bildes weit hinaus über die mechanische Reproduktion von Realität und gewinnt v.a. durch die Montage der Realität gegenüber eine raum-zeitliche Selbstständigkeit.

6. Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* (1916) und andere Schriften zum Kino, Wien: Synema 1996, S. 99.

7. Béla Balázs: *Schriften zum Film*. Band 1: »Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-26«, München u.a.: Hanser 1982, S. 47.

In der 1930er Jahren beginnt in der Filmtheorie eine Tendenz zur Politisierung der Filmpraxis und der intendierten Wirkung des Mediums. Sie zeigt sich in der emphatischen Hoffnung auf eine Erneuerung der Künste durch den Film, die Walter Benjamin Ende der 30er Jahre in seinem für die Film- und Medienwissenschaft später höchst einflussreichen Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* formuliert. Durch die »Vertiefung der Apperzeption«, die der Film gerade durch die Großaufnahme und die Montage »mit dem Dynamit der Zehntelsekunde« bewirke, und durch den kollektiven Charakter seiner Rezeption sei die Chance seiner wissenschaftlichen und politischen Verwendung gegeben. Bewusst gegen solche Hoffnung auf das Medium ist die Theorie der Kulturindustrie gerichtet, die Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in den frühen 40er Jahren im amerikanischen Exil und unter dem Eindruck des Hollywood-Kinos in ihrer *Dialektik der Aufklärung* (1947) entwickeln. Film ist ihnen Medium der Manipulation. Im Kino werde massenhaft eingeübt, was die kapitalistische Gesellschaft von jedem Einzelnen fordere: bedingungslose Zustimmung zur Wirklichkeit, wie sie ist.

Nach dem Zweiten Weltkrieg – und v.a. unter dem Einfluss des italienischen Neorealismus im Film – setzt sich zunächst in der Filmtheorie das Paradigma des Realismus als Dominante durch. Für den französischen Filmkritiker und Filmtheoretiker André Bazin geht es um eine Ontologie und eine Ethik des filmischen Bildes. Film ist ihm »die Vollendung der fotografischen Objektivität in der Zeit«.⁸ Siegfried Kracauer, der schon in seinem Essay *Film 1928* beklagte, mit wachsender »Vollendung der photographischen Technik« mache sich ein »Mangel an Beobachtungsgabe« im Film bemerkbar und der eigentliche »Gegenstand« des Films, die Realität, »verflüchtige« sich immer mehr,⁹ warf gerade den sowjetischen Montagefilmen – vor allem Eisensteins – vor, sie fragmentierten die Realität zu Mosaiken. Kracauers 1960 erschienenes opus magnum: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* kodifiziert dann als materiale, nicht formale Ästhetik geradezu die ontologische Auffassung Bazins vom per se dem Realismus verpflichteten Medium – bis zur metaphysischen, fast theologischen Unterstellung, Film habe die Wirklichkeit aus ihrer Zerstückelung zu erretten, zu erlösen.

Das 1963 und 1965 erschienene zweibändige Werk *Esthétique et psychologie du Cinéma* von Jean Mitry gilt der Geschichtsschreibung der Filmtheorie häufig als ein Wendepunkt, da Mitry konzentriert die Frage nach der Sprache des Films und ihrer spezifischen Wirkung stellt. Das

8. A. Bazin: *Was ist Kino?* (Anm. 1), S. 25.

9. Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 303.

ist der Ansatzpunkt der Semiotik des Films, die Christian Metz mit *Language et cinéma* (1971), ausgehend von Mitry, zu entwickeln begann und die ihn dann an die Psychoanalyse Jacques Lacans anschließen ließ. Metz analysiert die Codes syntagmatischer und paradigmatischer Verbindung von Bildern, um aus der Linearität filmischen Erzählens in Bildern und aus der Auswahl zusammengehörender Bilder eine Grammatik des Films zu erstellen. Die Psychoanalyse Lacans wies – nicht nur für Metz – den Weg zur Erfassung der spezifischen Filmwahrnehmung. Für Lacan ist ein Subjekt immer im Imaginären einer symbolischen Struktur, immer in einem Code situiert, sogar das Unbewusste ist ihm wie eine Sprache strukturiert. Vor allem Jean-Louis Baudry hat dies zur Theorie des filmischen Apparatus und Dispositivs ausgearbeitet. Film generiert schon durch seinen Rezeptionsort im dunklen Kinosaal und durch die Positionierung des wahrnehmenden Subjekts zwischen Projektor und Leinwand eine illusionäre Wunscherfüllung: Das Kino ist eine »Simulationsmaschine«, die quasi halluzinatorischen Charakter besitzt, der mit der Wirkung des Realen versehen ist.

Die neuere und neueste Filmtheorie bezieht ihre Impulse v.a. aus der Semiotik, dem russischen Formalismus und der Psychoanalyse. Gilles Deleuze legte mit *Cinéma 1. L'image-mouvement* (1983) und *Cinéma 2. L'image-temps* (1985) eine Philosophie des Films vor, die »die großen Autoren des Films« als Denker in Bewegungs- und Zeit-Bildern begreift, und er schreibt zugleich eine autorenfixierte Geschichte des filmischen Denkens in und mit Bildern und Tönen. Die neoformalistische Filmtheorie von Kristin Thompson und David Bordwell stellt die vom einzelnen Film durch Verfremdung der gewohnten Wahrnehmung im Zuschauer angeregten kognitiven Prozesse heraus, um letztlich Funktionen und Motivationen eines Films historisch zu verstehen. In Patrick Fuerys Überblick über *New Developments in Film Theory* (2000) werden vor allem der Blick und die »Corporeality«, die Illusion körperlicher Realität als Arbeitsfelder filmtheoretischer Reflexion hervorgehoben. In seinen Schlussfolgerungen kommt Fuery zu der Erkenntnis, dass es sich bei dem Medium in der Summe seiner ästhetischen Mittel um ein seduktives Konstrukt handelt.

Mit der Erweiterung der feministischen Filmtheorie von der Analyse des dominanten männlichen Blicks über die Theorie des weiblichen Zuschauers zur Gender-Theorie, zur Theorie des kulturell, also auch medial generierten Geschlechts, greift Filmtheorie derzeit in zahlreiche Debatten über Identität im medialen Zeitalter ein. Als Herausforderung jeder künftigen Filmtheorie bleibt die Einsicht des Kunsthistorikers Erwin Panofsky aus dem Jahr 1947: »Denn im modernen Leben [...] ist der Film, was die meisten anderen Kunstformen nicht mehr sind, nicht Verzierung, sondern Notwendigkeit.«