
„Hollywood“ ignorieren: Ein Selbstversuch

Martin Seel

Die wichtigste Markierung in dem etwas seltsamen 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 verfehlt. Meine Empfehlung lautet keineswegs, man sollte beim theoretischen Nachdenken über den Film einen Bogen um Hollywood*filme* machen. Dies wäre einigermaßen abenteuerlich, um das Mindeste zu sagen. Ich möchte vielmehr nahe legen, 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 im Frühjahr 2013 eingeladen wurde, etwas zum Thema dieses Bandes beizusteuern, war ich gerade dabei, das Manuskript meines im Herbst desselben Jahres erschienenen Buches über *Die Künste des Kinos* (Seel 2013) abzuschließen. In diesem Buch kommt das Wort „Hollywood“ außer in einem Hinweis auf Robert Pippins Buch über *Hollywood Westerns and American Myth* (2010) überhaupt nicht vor. 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

M. Seel (✉)

Universität Frankfurt am Main, Frankfurt am Main, Deutschland

E-Mail: seel@em.uni-frankfurt.de

© Springer Fachmedien Wiesbaden 2015

I. Ritzer (Hrsg.), *Classical Hollywood und kontinentale Philosophie*,

Neue Perspektiven der Medienästhetik, DOI 10.1007/978-3-658-06620-8_2

jene Einladung mir die Gelegenheit verschaffte, mir darüber klar zu werden, was ich im damaligen Frühjahr eigentlich getan habe.

Hieraus ergibt sich, was ich im Folgenden darlegen werde. Ich werde 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.

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“ im Folgenden stets 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 handelt¹. 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, etwa der Architektur, der Musik, dem Theater, der Literatur, der Fotografie, der Malerei, der Plastik, der Installation – und nicht zuletzt auch der Philosophie. Eine Philosophie des Films, wie ich sie verstehe, handelt von der Stellung des Films unter den Künsten – und damit zugleich von *seiner* Stellung zu der Stellung, die *diese* zur *condition humaine* einnehmen.

¹ Um ein einheitliches Phänomen handelt es sich höchstens in einem *technischen*, nicht aber in einem *ästhetischen*, die Form jeweiliger (Klang-)Bildverläufe sowie die hierdurch ermöglichte Art ihrer Wahrnehmbarkeit betreffenden Sinn.

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.² 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 derer 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, mit einander im Widerstreit liegenden, von Brüchen und Umschwüngen gekennzeichneten, keiner geraden Linie folgenden und jederzeit auf Abruf geltenden Konventionen der produktiven wie rezeptiven Möglichkeiten des Mediums (vgl. Rodowick 2007, S. 41 ff.). 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: Dies 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

² Anders als es in der Tradition der Philosophie der Kunst (einschließlich des Kinos) häufig gang und gäbe war, können – und sollten – komparativen Analysen dieser Art auf normative Hierarchien 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.

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 soweit, meinen methodischen Einwand gegen eine Fixierung auf die Kategorie „Hollywood“ innerhalb der Theorie des Films begründen zu können. Dass der 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, Tom 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, dem gegenüber 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 werden³. 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 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 attractions“ 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

³ Zu den Ausnahmen gehören Sinnerbrink 2011 und Mullarkey 2009.

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 an dieser Stelle nicht weiter eingehen⁴. 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 Blockbuster mit ihren erheblichen attraktionistischen Qualitäten, die wir Regisseure 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 Choreografien 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 (vgl. Sinnerbrink 2011, S. 94 ff.). 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 früh koexistierende und auf vielfache Weise kombinierbare Möglichkeiten des Kinos. Er erkundet das sich ausdehnende

⁴ Vgl. hierzu Seel 2013, bes. Kap. 7 und 8.

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* dem 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 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.

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 – dem Thema dieses Bandes entsprechend: kontinentale – Vertreter ins Feld führen möchte. Der erste 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 Kracauer und

Cavell ausgeübt hat (vgl. Panofsky 1993, S. 17 ff.)⁵. Zudem wurde ihre erste Fassung zur selben Zeit wie die großen Kunstverkaufsätze 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.

Ein zweiter großer Eisbrecher in dieser Sache (von Edgar Morin, einem anderen dieser Pioniere, handelt der Beitrag von Lisa Gotto in diesem Band) ist natürlich André Bazin. Durch die Art seines Wirkens hat er auf einzigartige Weise nicht nur den Blick für die künstlerische Vielfalt des Kinos geöffnet, sondern diese auch erheblich gefördert. Wie Panofsky verfährt er in seinen Studien und Kritiken immer wieder komparativ, beleuchtet also die spannungsreichen Affären des Films mit der Malerei, dem Theater, der Literatur und der Fotografie, die seine Entwicklung geprägt haben und weiterhin prägen. Seine stereoskopische Auffassungsgabe ist dabei den offenen und verdeckten Korrespondenzen zwischen dem europäischen und dem amerikanischen Kino gewidmet. So soll es sein. Das Kompliment, das Dudley Andrew im Vorwort seines Buches *What Cinema Is!* seinem Helden macht, ist darum völlig verdient: „The idea of cinema best articulated by Bazin applies to all sorts of films, genres and modes, and in all its periods“ (2010, S. xix). Zwar steht dieser Satz ironischerweise in einem Buch, in dem – mit starkem normativen Akzent – fast ausschließlich das europäische und zumal das französische Autorenkino eine Rolle spielt, jedoch ändert das aus meiner Sicht nicht das Geringste an der Plausibilität der Direktive, die in ihm ausgegeben wird.

⁵ Siehe dazu ausführlich den Text von Thomas Meder und Ivo Ritzer in diesem Band.

Nun aber wird es Zeit für mein *surprise item* in Gestalt des dritten Kronzeugen, den ich aufrufen möchte. Bei allem Misstrauen gegen die von ihr verbreitete Ideologie zollt Adorno – um ihn handelt es sich (vgl. Seel 2004, S. 77 ff.) – der Kunstfertigkeit der amerikanischen Filmproduktion beinahe das höchste Lob, das er zu vergeben hat – und zwar bereits im Kulturindustrie-Kapitel der *Dialektik der Aufklärung*, wo dem Film ansonsten scheinbar alles erdenkliche Üble nachgesagt wird: „Der Zwang des technisch bedingten Idioms, das die Stars und Direktoren als Natur produzieren müssen, auf daß die Nation es zur ihrigen mache, bezieht sich auf so feine Nuancen, daß sie fast die Subtilität der Mittel eines Werks der Avantgarde erreichen, durch die es im Gegensatz zu jenen der Wahrheit dient“ (Adorno und Horkheimer 1986, S. 137). Bemerkenswert ist dieser Satz allein deshalb, weil hierin die Anerkennung des Films als eines mit den anderen Künsten konkurrenzfähigen Mediums liegt. Das ist selbst dann so, wenn Horkheimer und Adorno den Film für den Zwangscharakter des kapitalistischen Systems verantwortlich machen, ihn also, mit Deleuze gesprochen, zu einem Eckpfeiler der modernen „Kontrollgesellschaft“ erklären: „Autos, Bomben und Film halten so lange das Ganze zusammen, bis ihr nivellierendes Element am Unrecht selbst, dem es diente, seine Kraft erweist“ (Adorno und Horkheimer 1986, S. 129). Die zweite Hälfte dieses rabiatischen Satzes immerhin enthält die Annahme, dass selbst in der manipulativen Macht des kommerziellen Filmschaffens eine subversive Energie am Werk ist. An der ästhetischen Produktion eines Scheins sozialer Freiheit nämlich scheint auf, wie es um diese tatsächlich steht. In der hochartifizialen Verschleierungskunst des Films liegt somit zugleich ein Keim der Möglichkeit, den Bann gesellschaftlicher Repression zu unterbrechen.

Von hier aus wird auch die Maxime verständlich, die Adorno in der Einleitung seines gemeinsam mit Hanns Eisler geschriebenen Buches *Komposition für den Film* niedergelegt hat. Obwohl das Filmbuch in den vierziger Jahren während der Arbeit an der *Dialektik der Aufklärung* geschrieben wurde, liegt ihm eine weit offenere Einstellung zugrunde. Die Autoren erheben es zu ihrer Methode, für das künstlerische Potential gerade der filmischen Konfektionsware aufmerksam zu sein: „Die Möglichkeiten, welche die technische Apparatur für Kunst in der Zukunft bietet, sind unabsehbar, und noch im verkommensten Film sind Augenblicke, wo diese Möglichkeiten sichtbar aufblitzen. Aber das gleiche Prinzip, das diese Möglichkeiten entfesselt hat, fesselt sie zugleich an den Betrieb des big business. Die Auseinandersetzung mit Massenkultur muß es sich zur Aufgabe setzen, die Verschränkung beider Elemente, der ästhetischen Potentialitäten der Massenkunst in einer freien Gesellschaft und ihres ideologischen Charakters in der gegenwärtigen, sichtbar zu machen“ (Adorno und Eisler 1971, S. 12 f.).

So eindeutig aber ist diese Trennung gar nicht vorzunehmen. Denn Adorno, der Musiker und Musiktheoretiker, und sein Kompagnon Eisler, der Komponist, beweisen hier ein Auge – und Ohr – für etwas, woran die Philosophie des Films bis heute mit wenigen Ausnahmen achtlos vorbeigegangen ist: für die spezifische Musikalität des Films. Ausgehend von der „Vieldeutigkeit des Bewegungsbegriffs“ im Film stellen die Autoren den „Großrhythmus“ des Films demjenigen der Musik gegenüber. „Großrhythmus“ meint weder die messbare Zählzeit im Fall der Musik oder die messbaren Einstellungslängen im Fall des filmischen Bildes, sondern die komplexe zeitliche Choreografie von Musikstücken oder Filmen als Ganzen. „Der „Großrhythmus“, heißt es in dem Filmbuch, „ergibt sich aus der Zusammensetzung und Proportion der Formelemente, nicht ganz unähnlich musikalischen Verhältnissen“ (Adorno und Eisler 1971, S. 69). Das Besondere dieser Musikalität der filmischen Bewegung liegt jedoch nach Eislers und Adornos Einsicht gerade in ihrer Differenz zu derjenigen der Musik. Denn die „großrhythmische Struktur von Filmen ist weder komplementär zur musikalischen noch ihr parallel: sie läßt als solche sich überhaupt nicht in eine musikalische umsetzen“ (Adorno und Eisler 1971, S. 70). Diese Beobachtung führt zu einem komplexen Begriff der filmischen Bewegung, die ja schon zur Zeit des Stummfilms häufig eine visuelle *und* eine akustische gewesen ist. Die klangbildliche Einheit des filmischen Prozesses, so machen die Autoren geltend, muss aus der Ungleichartigkeit des visuellen und des akustischen Rhythmus verstanden werden: aus der Interferenz dieser differenten Bewegungen erst ergibt sich der Rhythmus eines gesamten Films. Darum schlagen sie vor, den Begriff der Montage über den Bereich des Bildes hinaus zu erweitern: „Wenn irgend dem von Eisenstein so emphatisch vertretenen Begriff der Montage sein Recht zukommt, dann in der Beziehung zwischen Bild und Musik. [...] Die Divergenz der Medien ebenso wie ihre konkrete Beschaffenheit schreibt diesen Montagecharakter vor“ (Adorno und Eisler 1971, S. 71). In seiner Abhandlung *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* aus dem Jahr 1965, die nach einer Ergänzung im Blick auf den Film förmlich schreit, führt Adorno zudem aus, dass „räumliche Verhältnisse ins musikalische Phänomen selber fallen“ (1978, S. 628 ff.). Diese Beobachtung rückt die Klangwelt eines Films in eine komplexe Beziehung zu den räumlichen Verhältnissen, in denen sich das Geschehen auf der Leinwand vollzieht. Aus der Interaktion seiner mal eher konsonanten, mal eher dissonanten auditiven und visuellen Räume ergibt sich die bewegte Zeit eines Films, in der sich im Kino ein virtueller Wahrnehmungsraum öffnet. Dabei dürfen natürlich auch die übrigen akustischen Dimensionen des Filmbildes nicht vernachlässigt werden. Auch Wort und Geräusch schließlich tragen wesentlich zu der Rhythmik filmischer Prozesse bei. Diese Rhythmik, also die Interferenz der beiden „Großrhythmen“ des Bildes und der Tonspur, ist ausschlaggebend für das,

was Filme eigentlich sind. Über den Gehalt von Filmen, heißt das, darf analytisch nur sprechen, wer auf die gesamte Organisation ihrer visuellen und akustischen „Formelemente“ Rücksicht nimmt.

An diese Einsicht freilich hat sich Adorno allerdings nicht immer gehalten. Sonst hätte er sich nicht so oft mit der Oberfläche eines oberflächlich gesehen konventionellen Plots begnügt. Er hätte sich nicht – wie in der *Dialektik der Aufklärung* (vgl. Adorno und Horkheimer 1986, S. 163) – über den „Lubitsch-touch“ mokiert, sondern gesehen, dass Komödien von Lubitsch oder Capra filmische Bewegungen erzeugen, die ihresgleichen suchen. Er hätte vielleicht auch bemerken können, was für uns heute selbstverständlich ist, dass Actionfilme in erster Linie Musik fürs Auge sind, was immer die privaten und politischen Verwicklungen sein mögen, die in ihnen einer fiktiven Lösung zugeführt werden (vgl. Morin 1958, S. 12, 95). Dass Adorno durchaus einen Sinn für die Bewegungsform des Kinos hatte, beweist sein Faible für „Revuefilme“, die, wenn man von der kitschigen Handlung einmal absehe, wie es wiederum in dem zusammen mit Eisler geschriebenen Filmbuch heißt, „dem Ideal der Montage am nächsten kommen und in denen darum die Musik am präzisesten ihre Funktion erfüllt“ (Adorno und Eisler 1971, S. 74).

Diese für Adorno typische Rhetorik der Übertreibung sollte einen nicht übersehen lassen, wie ernst es ihm mit seinem Faible für das Musical ist. In seiner Ästhetik-Vorlesung im Wintersemester 1958/1959 erörtert Adorno unter anderem die Frage, inwieweit ein Kunstwerk „seiner selbst mächtig“ sein könne und dürfe. „Ein Kunstwerk, das der Versuchung nicht nachgibt“, bemerkt er dort, „in dem das Potential des Kitsches als ein Aufgehobenes nicht enthalten ist“, sei „wahrscheinlich selbst überhaupt kein Kunstwerk.“ An dieser Stelle kommt ihm das Kino in den Sinn: „Also etwa in bestimmten Revuen oder Filmrevuen, in denen die Präsentation eines Sinnzusammenhanges schon fast gar nicht mehr erhoben wird, sondern wo das Kunstwerk ganz vorbehaltlos diesen sensuellen Momenten sich ausliefert, kann gerade aus diesen der Fessel ledigen sensuellen Elementen etwas wie ein zweiter geistiger Zusammenhang sich komponieren, während dort – sagen wir in der Musik von Tschairowskij oder anderen großen schlechten Komponisten –, wo der Anspruch des Kunstwerks erhoben wird, aber man gleichwohl merkt, daß es in Wirklichkeit nur darauf ankommt, Themen miteinander zu verbinden, die die Herrschaften, wenn sie nach Hause gehen, gut behalten können, derartige Momente unendlich viel weniger erträglich sind, als dort, wo sie mit einer gewissen Art, ich würde sagen: von Schamlosigkeit hervortreten“ (Adorno 2009, S. 183 f.).

Um es kurz zu machen: Etwas von dieser Schamlosigkeit des populären Kinos und damit zugleich: etwas von der exemplarischen Promiskuität oder normativen Unbefangenheit, mit der Adorno in seinen lichten Momenten das klassische Hollywoodkino behandelt, so möchte ich mein methodisches Credo resümieren, sollte



<http://www.springer.com/978-3-658-06619-2>

Classical Hollywood und kontinentale Philosophie

Ritzer, I. (Hrsg.)

2015, VII, 229 S., Softcover

ISBN: 978-3-658-06619-2