

# Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

## I Im Blickpunkt

**John Hill, Pamela Church Gibson (Eds):**

**The Oxford Guide to Film Studies**

Oxford: Oxford University Press 1998, 624 S., ISBN 0-19-871124-7, £19.99

Obwohl mit 600 zweispaltig eng bedruckten Seiten unhandlich, müßte der Titel dieses Buches wohl mit 'Handbuch zur Film-Wissenschaft' ins Deutsche übersetzt werden. Bei diesem umfangreichen 'Guide' handelt es sich weder um eine Sammlung von 'Film Studies' im Sinne einer Sammlung von Quellentexten zur historischen oder systematischen Behandlung des 'Films' (wie zum Beispiel von Mast/Cohen [eds]: *Film Theory and Criticism*, 1974; Bill Nichols [ed.]: *Movies and Methods*, 1976 und 1985 oder von Franz-Josef Albersmeier [Hg.]: *Texte zur Theorie des Films*, 1998 [3. erw. Aufl.], die sämtlich aber viele Referenztexte für den 'Guide' enthalten), noch um Anleitungen zur Praxis der historischen oder systematischen Analyse von 'Film(en)'. „Vielmehr will der 'Oxford Guide to Film Studies' dem Leser einen kritischen Überblick über verschiedene Wege geben, mit denen sich Autoren und Akademiker dem Verständnis von 'Film' genähert haben. Er zeigt die wichtigsten wissenschaftlichen Ansätze und theoretischen Positionen, die für die Behandlung des Films relevant geworden sind, die wesentlichen Konzepte und Methoden der Filmanalyse und die Hauptthemen in der Diskussion bestimmter Bereiche (zum Beispiel des nationalen Films). Der Schwerpunkt des 'Guide' liegt also auf der Darstellung kritischer Konzepte, Methoden und Debatten der Filmwissenschaft.“ (aus der Einführung von John Hill, S.XIX). Die Autoren der Beiträge sind ihrerseits ausgewiesene Experten für Themen, über die sie gearbeitet und veröffentlicht haben, sie sind Vertreter bestimmter Positionen in Diskursen, die sie mit beeinflußt und hier in ihrer Entwicklung vorgestellt und zum aktuellen Stand (das ist 1996) zusammengefaßt haben. Der jeweilige Überblick über den Bereich eines Themas ist also zunächst begrenzt durch die Sicht (s)eines Autors; die Stärke des Handbuchs ist, daß sich die Perspektiven auf seinen Gegenstand 'Film' mehrfach überschneiden, brechen, ergänzen, letztlich mosaikartig auch in Querverweisen zusammenfügen. Der Überblick über das Wissenschaftsgebiet 'Film' ist weniger geographisch (wenn auch mit dem Zentrum 'Hollywood') als sprachlich anglophon begrenzt (die Perspektive ist die der fast ausschließlich berücksichtigten englischsprachigen oder übersetzten Literatur); In diesem Rahmen allerdings ist das 'Handbuch' ein gut informierter, vielschichtiger und für das Studium außerordentlich nützlicher Beitrag zur selbstreflexiven Wissenschaftsgeschichte des Films.

Auch auf 600 engen Seiten kann ein Handbuch nicht alles behandeln, es muß Schwerpunkte setzen. In drei Abteilungen gegliedert bearbeitet es erstens theoretische Annäherungen an den Film, zweitens exemplarisch den amerikanischen Film, d. h. 'Hollywood', und drittens Aspekte des internationalen Films. Die Einführung in den ersten Teil von Richard Dyer ist durchaus provokativ. Er fragt nicht nur 'was ist Film als Gegenstand wissenschaftlicher Diskurse', sondern auch, was ausgrenzt geblieben oder vernachlässigt (z. B. die Materialität des Films) und was einseitig betont worden ist (der formal-ästhetische sowie der sozial-ideologische Wert des Films). Immerhin hätten die folgenden Beiträge auch darüber Auskunft zu geben, warum seit dem Beginn der sechziger Jahre (!) überhaupt so viele wissenschaftliche Bemühungen auf dieses 'obskure Objekt' Film verwendet worden sind: Weil der Film 'als Kunst' fasziniert und seine soziale/ideologische Wirkung irritiert? Es folgen schrittweise Annäherungen an den 'Film' als Objekt wissenschaftlicher Kritik und Analyse, zentrales Paradigma ist der 'Film als Text'. Zunächst wird der Film theoriegeschichtlich als Form und Stil diskutiert, hinzu kommen Analysen der Bedeutung des Schauspiels und der Kostüme für den Film – Bereiche, die ebenso wie die Film-Musik häufig ausgeblendet werden. Der Filmtext wird historisch als zentrales theoretisches Konzept im Widerstreit 'klassischer' realistischer und formaler 'Schulen' eingeführt, der Film wird zunehmend theoretisch selbstreflexiv und erst ab Mitte der sechziger Jahre im Rahmen der verschiedenen Semiotiken zum Gegenstand von Theorie *sui generis* (oder seiner Metadiskurse). In der marxistisch-psychoanalytisch geprägten 'Screen-Theory' wird der Realismus wiederum zum ideologiekritischen Gegenstand, während der russische Formalismus im Neo-Formalismus der Wisconsin-Schule (Bordwell u. a.) wiederbelebt worden ist. Andere theoriegeschichtliche Linien des französischen Impressionismus (*photogénie*) und Surrealismus münden über die Theoretisierung der *mise en scène* in das Paradigma des 'Films als Text'. Die Verbindung von Psychoanalyse und Film steht im Mittelpunkt der filmtheoretischen Diskurse Baudrys ('*apparatus theory*'), Metz ('*imaginary signifyer*') und der feministischen Filmtheorie, Positionen, die sich in der postmodernen '*queer theory*' auflösen. Peter Brunette gibt leider nur einen kurzen Abriss der 'Dekonstruktion' in der Filmtheorie, die Deleuze-Diskussion fehlt vollständig, statt dessen wird die Postmoderne à la Jameson als letzter Schrei der Filmtheorie von John Hill vorgestellt. Was unter der Headline „Film Text and Context“ folgt, referiert ein ausgeweitetes Konzept der *Screen-Theory*, jener führenden englischen Filmzeitschrift, die in den siebziger und achtziger Jahren Marxismus, Strukturalismus und Psychoanalyse verbunden und auf Themen wie (ethnographischen) Dokumentarfilm, Feminismus und Gender-Studies etc. angewandt hatte. Fragen der Identifikation im Film werden unter anderer, kultureller Perspektive in der Diskussion eines der zentralen Ansätze in *Screen* und in der englischen Filmtheorie überhaupt, den *cultural studies*, wieder aufgenommen. Dudley Andrews Beitrag über Film und Geschichte ist in seiner selbstreflexiven wissenschaftlichen Authentizität und Vielschichtigkeit ein ruhender Mit-

telpunkt dieses ersten Theorieteils. Wenn es dagegen um die Filmzuschauer geht, werden zwar soziologische und kulturalanalytische Fragen erörtert, das Kino als Institution bleibt grundsätzlich ausgeklammert, so daß auch die (text- wie rezeptions-ästhetische) Frage „Wie und wo sehen/lesen Theoretiker und Analytiker des Films ihren Gegenstand?“ keine Rolle spielt. Film ist und bleibt auch wissenschaftlich ein merkwürdig imaginärer Signifikant. Zum zweiten Teil des Handbuchs, das sich exemplarisch mit dem (klassischen) amerikanischen Film, d. h. „Hollywood and beyond“, beschäftigt, sei nur so viel gesagt, daß viele der methodisch-theoretischen Konzepte des ersten Teils hier in Anwendung wieder auftauchen. Tom Gunning (zum frühen amerikanischen Film), Ann Kaplan (zum Melodrama), Douglas Gomery (zur Filmindustrie), Stephen Crofts (über Autorenschaft), Jeremy Butler (über das Star-System) u. v. a. beziehen sich außerdem immer wieder auf das Wisconsin-Projekt Bordwell/Staiger/Thompsons und deren inzwischen 'klassische' Definition des klassischen Hollywood-Films. Fraglos gilt 'Hollywood' hier ästhetisch und (film-)politisch als Zentrum der Film-Welt, bildet also auch das Zentrum dieses Handbuchs und gibt Gelegenheit, so viel wie möglich relevante Probleme des Films (Ökonomie, Technik, Genre, Gesellschaft etc.) durchzuspielen. Bestimmte Fragen bleiben allerdings dadurch zu eng an 'Hollywood' gebunden, z. B. der Einfluß der technischen Entwicklung auf die ästhetische Identität des Films (etwa im Sinne Barry Salts, der nicht vertreten ist), die wohl im Übergang zu digitalen Verfahren der Filmproduktion und -rezeption als Problematik Hollywoods, aber kaum grundsätzlich als Frage nach dem 'Film' in den Blick kommt. Im dritten Teil werden alternative (zu Hollywood) Definitionen des 'Cinema' verhandelt, d. h. nationale Kinematographien werden in ihrer je spezifischen Tradition vorgestellt. Hier erst tauchen die Alternativen zum Mainstream-Feature-Film, also Dokumentar- und Animationsfilm und auch die europäischen Avantgarden als historisches Phänomen und filmkünstlerisches Konzept auf, werden Erneuerungen des Films im Kontext der jeweiligen nationalen Kinematographien diskutiert (Neo-Realismus, Nouvelle Vague, New German Cinema etc.). Der europäische Film glänzt (gegenüber dem Monolith 'Hollywood') durch Vielfalt und Facettenreichtum, die auch an einflußreichen Vertretern des europäischen Films exemplifiziert werden (Renoir, Bergman, Akerman, Almodóvar oder dem Star Brigitte Bardot). Kürzere Beiträge zum indischen, chinesischen, Hong-Kong-, taiwanesischen, japanischen und afrikanischen Film vervollständigen zusammen mit dem südamerikanischen Film das Bild des Welt-Kinos, wobei dieses Bild, wenn es ganze Kontinente kursorisch behandelt, immer gröber wird. Schließlich noch einmal am Ende des Buches doch noch zwei Beiträge zum möglichen Ende des Films im Kontext sich wandelnder Technologien. Laura Kipnis praktiziert ein wenig das 'Pfeifen im Walde', wenn sie beruhigend darauf verweist, daß der Film sich eigentlich immer mit den sich ändernden technischen Bedingungen zu seinen Gunsten mitentwickelt hat und technisch verursachte Differenzierungen wie Film und Video lediglich in ästhetische und kulturelle Bewertungen (hoch/niedrig, gut/schlecht) umgemünzt wurden, die

so aufrechterhalten werden konnten, auch wenn die Unterschiede (digital) gar nicht mehr bestehen. Filme 'zitieren' Video in Form kleiner, schlecht aufgelöster grauer Bilder, Video zitiert Film durch Bilder, die in ihrer Opulenz eben nicht mehr auf den Bildschirm passen etc., damit alles seine Ordnung hat. John Hill schließlich deutet im letzten Beitrag an, daß das Verhältnis zwischen Film und Fernsehen in seiner entwicklungsgeschichtlichen, ästhetischen, kulturellen etc. Konsequenz ein ganzes eigenes Kapitel füllen müßte. So ist der Film bei Edison als Projekt für das Home-Entertainment angetreten und zum Massenmedium geworden, während das Fernsehen als öffentlicher Bildfunk konzipiert, sich zum Heimkino entwickelt hat. Sicherlich ist das 'Kino'(!) eine andere Veranstaltung als das Fernsehen, das Verhalten der Zuschauer kann jedoch hier wie dort fasziniert/kontemplativ oder (inter-)aktiv sein. „Es dürfte klar sein, daß die Zukunft des Films untrennbar mit der des Fernsehens oder Video verbunden ist. Das ist eine unumkehrbare Entwicklung, bei der auch kein Lamentieren über einen Niedergang des traditionellen Cinema etwas hilft.“ (S.610) Was hier am Ende eingeräumt wird, hat für die Behandlung des Gegenstandes 'Film' im 'Guide' insgesamt keine Konsequenzen gehabt. Eben- sowenig gibt es Hinweise auf entscheidende Veränderungen durch die aktuelle und künftige Digitalisierung aller Bereiche des Films, die auch 1996 schon absehbar waren. Vielleicht werden sie in einer aktualisierten Neuauflage zusammen mit anderen Konzepten berücksichtigt, die, wie zum Beispiel die Kulturgeschichte des Kinos oder die einflußreiche Diskursanalyse u. v. a. merkliche Lücken hinterlassen haben. Dennoch ist dieses Handbuch für eine umfassende sachliche und fachliche Orientierung im Bereich Filmwissenschaft von außerordentlichem Wert, der durch den anglophonen Bezugsrahmen zwar begrenzt wird (sollen die anderen doch vergleichbare Handbücher aus ihrer Sicht der Dinge machen!), der durch den charakteristischen angelsächsischen Pragmatismus in der Konstruktion des Wissens und dem durchweg gut lesbaren Stil seiner Darstellung für Lehrende und Lernende sicherlich entschieden gefördert wird.

Joachim Paech (Konstanz)