

Ivo Ritzer (Hg.): Classical Hollywood und kontinentale Philosophie

Wiesbaden: Springer VS 2015 (Neue Perspektiven der Medienästhetik), 229 S., ISBN 3658066202, EUR 34,99

Der Zusammenhang von Filmtheorie und Philosophie ist in den letzten Jahrzehnten verstärkt reflektiert worden. Nahezu alle Theoretiker_innen des filmphilosophischen Sammelbandes *Classical Hollywood und kontinentale Philosophie* stützen sich dabei auf zwei verbreitete, linke philosophische Traditionen: den Poststrukturalismus und die Frankfurter Schule. Immer wiederkehrende Hauptakteure sind demnach Gilles Deleuze und Theodor W. Adorno. Der Filmsoziologe Siegfried Kracauer wird zwar auch

häufiger zum Bezugspunkt, seine Arbeit wird jedoch fast durchgehend kritisch behandelt und mit Adornos Thesen ‚getadelt‘ (vgl. S.65).

Ivo Ritzers Kritik hingegen richtet sich schon in der Einleitung gegen den Ansatz von Deleuze. Dieser entwickle keine Konzepte für das Kino, sondern er re-evaluiere nur „seine eigene Philosophie im Spiegel des Films“ (vgl. S.9). Es sei der Marxist Alain Badiou, der wirklich philosophische Fragen an das Kino stelle, weil er Film und Philosophie gleichberechtigt „als Medien des

Denkens“ (S.7) miteinander verbinde und so „die Philosophie von der Kunst her zu denken“ (S.8) vermag. In Ritzers Beitrag „Das Zeit-Bild des Classical Hollywood“ findet dann aber dennoch eine ausführliche und ambitionierte Auseinandersetzung mit den Thesen von Deleuze über dessen zwei Kinobücher statt. Die Ursache dafür liegt wohl darin, dass sich Deleuze, anders als Badiou, eingehender mit Classical Hollywood beschäftigt hat. Ritzer sieht in diesem Ansatz nun aber keine Taxonomie, wie Deleuze selbst, sondern vielmehr eine ontologische Teleologie, für die das klassische Hollywoodkino nur eine Vorstufe (Bewegungsbild) zum europäischen Autorenfilm (Zeitbild) bildet (vgl. S.96). Mithilfe einer kritischen Lesart von Jacques Rancières Theorie (*Film fables*. Oxford: Berg, 2006) versucht Ritzer sodann „der metaphysischen Bild-Ontologie Deleuze'scher Prägung“ (S.100) eine andere Wendung zu geben: Die Schwerpunkte von Bewegungs- und Zeitbild besitzen darin keine historischen Zuschreibungen mehr – die ohnehin fragwürdig sind – sondern lediglich „unterschiedliche Perspektiven auf einen identischen Gegenstand“ (S.101).

Häufig wird von den Autor_innen des Bandes der für die neuere Filmtheorie axiomatische Gegensatz zwischen einer Analyse, die mehr von der Narration oder aber mehr vom Bild ausgeht, in die eigenen Überlegungen einbezogen. Eine antihumanistische Sichtweise, die vom Bild und eben nicht vom Menschen und seiner Erzählung ausgeht, wird dabei stets bevorzugt. Diese Perspektive hat Deleuze von Michel

Foucault übernommen. Konkret leibliche Sinnlichkeit tritt dabei an die Stelle eines übergeordneten, narrativen und metaphysischen Sinns, der nun nur noch aus der Bilderwelt extrahiert werden darf. Martin Seel versucht vor eben diesem Hintergrund in „»Hollywood« ignorieren“ sogar Adornos Thesen zum Film zu rehabilitieren (vgl. S.30ff.). Thomas Meder und Ritzer folgen seinen Spuren in ihrem Aufsatz „Panofskys Hollywood“. Sie zeigen, dass Erwin Panofsky filmischer ‚gedacht‘ hat als sein Freund Kracauer, weil auch er vom bewegten Bild ausging. Ähnlich wie später Deleuze mithilfe von Bergsons Philosophie beschreibt auch Panofsky einen spezifisch filmischen Raum, der sich nur in einem engen Verhältnis zur Zeit entfaltet (vgl. S.41f.). Das Filmbild in der Perspektive von Edgar Morin als ein ‚Fluidum des Sehens‘, von den Anfängen bis in die digitalen 3D-Filmwelten, wird von Lisa Gotto in „Der Mensch des (Hollywood)Kinos“ beschrieben.

Malte Hagener skizziert in seinem Beitrag „Am Kreuzweg von Magie und Positivismus“ Adornos Kritik an den Analysen der kleinsten Elemente bei Kracauer und Walter Benjamin. Vom kleinen, bedeutsamen Element auf das Ganze schließen zu wollen, ist nach Adorno ein magischer und positivistischer Akt (vgl. S.66), der nach Hagener nicht selten zu paranoiden Verschwörungstheorien führt (vgl. S.69). Hier überbietet der Sinn die Sinnlichkeit. So wird beispielweise eine 20 Seiten lange Analyse genannt, die nur anhand des Firmenlogos von MGM (in Form des Löwen) die Herr-

schaftsverhältnisse des klassischen Hollywood-Studios erläutern wollte (vgl. S.63). Dazu wird die Behauptung aufgestellt, dass diese angeblich paranoide Interpretation typisch für die Filmanalysen in den 1970er Jahren sei. Vor allem die eindeutige Geschlossenheit der Interpretation sei ein Symptom für ihre paranoide Funktion.

In seinem Beitrag „Die gesprungene Wahrheit“ hält Johannes Binotto demgegenüber ein Plädoyer für die Lacan'schen Halbwahrheiten, die sich davor hüten, eine abgeschlossene Sicht vorzutragen. Er findet diese Form in den Happy Ends des Hollywoodkinos wieder, die vielschichtigere und ambivalenter Deutungsmöglichkeiten zulassen als im europäischen Autorenfilm; als Beispiel wird hier Rainer-Werner Fassbinders tragisches und fatales Ende in der deutschen Version von *Mutter Küsters Fahrt zum Himmel* (1975) genannt (vgl. S.113ff.). Drehli Robnik erläutert dann in „Nonstop Nonsultion“ anhand der um Charlie Chaplins *The Great Dictator* (1940) geführten Debatten die unterschiedlichsten politischen Positionen von Slavoj Žižek, Badiou, Rancière bis hin zu Kracauer, Benjamin und Hannah Ahrend (vgl. S.133ff.). Marcus Stiglegger zeigt in seinem Beitrag „Die Seduktionstheorie des Films“ anhand einer zentralen und berühmten Sequenz, dem Indianerangriff auf eine Postkutsche in John Fords *Stage Coach* (1939). Dabei werden narrative und figurative Elemente ebenso herausgearbeitet wie die Bildkompositionen und ihre Seduktionskraft

vorgeführt. Ines Bayer versucht eine ähnliche phänomenologische Interpretation der Western von Anthony Mann, die sich ganz vom Leib her schreibt. Der Adorno-Anhänger Josef Früchtel unternimmt eine globale Kritik am US-amerikanischen Imperialismus und zieht Parallelen zwischen einer Szene in *The Wild Bunch* (1969) und Massakern der US-Soldaten während des Vietnamkrieges (vgl. S.200f.). Zuletzt erklärt Thomas Elsaesser noch die ‚Wucht des Ansatzes‘ von Deleuze und seine weitreichenden Folgen. Er warnt davor, den durch ihn in der kontinentalen Philosophie programmatisch gewordenen Anti-Humanismus einfach auf das zeitgenössische Post-Humanismus-Kino der USA zu projizieren (vgl. S.228).

Der Band bietet eine intensive Auseinandersetzung mit vielen gängigen filmphilosophischen Themen, wobei der hier bevorzugte Untersuchungsgegenstand das Westerngenre ist. Das liegt wohl daran, dass sich das zu untersuchende klassische Hollywoodkino nirgends so ‚rein amerikanisch‘ gezeigt hat wie hier. Zwei zentrale Ergebnisse bestehen darin, einerseits zu zeigen, wie mit dem Ansatz von Deleuze gearbeitet werden kann, ohne ein orthodoxer Deleuzeianer zu werden, und andererseits, wie weitreichend marxistisch geprägte philosophische Ansätze sich für aktuelle Lesarten und Aufarbeitungen der Filmgeschichte immer noch eignen.

Andreas Jacke (Berlin)