

Perspektiven

Hannes Wesselkämper

À propos du spectacle: Zur Möglichkeit eines analytisch-produktiven Spektakelbegriffs in der Filmwissenschaft

In der Wochenzeitschrift *Weltbühne* vom 30. August 1927 fragt Kurt Tucholsky – in der Rolle seines Pseudonyms Ignaz Wrobel – nach einem Zweck des Spektakels: „Nie zuckt der ‚deutsche Mensch‘ so zusammen, wie wenn man ihn fragt, welchem Zweck denn der vielzitierte Spektakel in seiner Seele eigentlich diene“ (1975, S.297). Dass er dabei im Speziellen den ‚deutschen Mensch‘ befragt, der sich zur Zeit der Weimarer Republik allzu häufig lärmend und seine selbst geschaffenen Probleme bewältigend in den Mittelpunkt stellt, ist für den vorliegenden Text weniger wichtig. Vielmehr ist es die körperliche Reaktion, das ‚Zusammenzucken‘, auf die Frage nach dem Zweck des Spektakels, das sich – direkt verbalisiert oder von ziellosen Ausführungen verschleiert – durch den wissenschaftlichen Diskurs um das Wesen des Spektakels zieht. Nicht zuletzt kann dieser Text als ein verschriftlichtes Zusammenzucken seines Autors gelesen werden: die Reaktion auf den häufig laxen Umgang der Filmwissenschaft mit einem analytisch-produktiven Potenzial des Spektakels.

Jener Umgang soll in Form von zwei Problemfeldern dargelegt werden, die

sich je unterschiedlich mit dem Wesen des Spektakels auseinandersetzen. Zunächst gilt es, eine Perspektive auf Guy Debords *Gesellschaft des Spektakels* (1967) zu entwickeln. Dieses Standardwerk des französischen Situationismus hat sich im Spektakeldiskurs zu einer vereinheitlichten Referenz entwickelt. Wissenschaftliche wie auch populärkulturelle Felder befragen Debords Manifest vor allem wegen der eindringlich formulierten Thesen, weshalb sich, wie Régis Debray anmerkt, ein wahrer Kult um dieses Buch entwickelt habe: „There is no longer an executive in advertising, [...] a wannabe in belles lettres, a cultural arriviste, who does not carry around *The Society of the Spectacle* as part of their bandoleer of intellectual passwords“ (Debray 1995, S.140). Deshalb ist es umso wichtiger, zunächst einen kritischen Zugang zu Debords Thesen zu finden, der im Rahmen eines analytisch-produktiven Spektakelbegriffs relevant bleibt.

Das zweite Problemfeld versammelt einige prominente Positionen des filmwissenschaftlichen Spektakeldiskurses. Im Gegensatz zu Debords Ansatz sind diese wesentlich vielseitiger in ihrer Herangehensweise an das Spektakel oder sondieren verwandte Felder,

die sich aber anhand dieses Begriffs gruppieren lassen. So beschreiben etwa Tom Gunning in „The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“ (1986) und Laura Mulvey in „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (1975) im Kern eine Perspektive auf filmische Phänomene, die für die Entwicklung eines prononcierteren Spektakelbegriffs in der Filmwissenschaft unerlässlich sind. Doch auch Konzepte, die sich noch konkreter mit dem Spektakelbegriff im Film beschäftigen, sollen dargelegt und kritisch hinterfragt werden.

Dieser diskursiven Annäherung an den Begriff folgen Ausführungen, die sich als Reaktion auf die dargestellten Problemfelder lesen lassen. Keineswegs sollen diesen einfache, rigide Lösungen gegenübergestellt werden. Vielmehr soll gezeigt werden, wie sich ein filmwissenschaftliches Nachdenken über Spektakel gestalten lässt, das nicht nach vorgefertigten Maßstäben funktioniert oder sich selbst als Absolutum setzt. Es gilt dabei gleichermaßen, eng am Begriff selbst zu arbeiten, wie auch dessen entgrenzendes Potenzial anzuerkennen. Nicht zuletzt kann hier Jonathan Crarys Frage nach der „almost ubiquitous presence of the definite article“ (1989, S.97) als Richtlinie gelten: Ist das Spektakel also zwangsläufig mit einem bestimmten Artikel zu bezeichnen oder gibt es ein dynamisches Geflecht, verschiedene Modi und Ausformungen dessen?

Gesellschaft des Spektakels

In den letzten 50 Jahren sah und sieht sich Debords *Gesellschaft des Spektakels* gleichermaßen einer scharfen Kritik und Polemik wie auch einer anhaltenden Popularität gegenüber. Ansätze aus verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen lesen sein Werk gar als Analysemethode für ihren jeweiligen Gegenstand (vgl. bspw. für die Architekturtheorie Vidler [2008], für die Filmanalyse Lavoie [2011] oder für die Germanistik Creech/Haakenson [2015]). Für Debord agieren solche wissenschaftlichen Ansätze – auch kritische – jedoch auf dem Feld des von ihm kritisierten Spektakels. In „Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels“ proklamiert er, dass Wissenschaftler_innen lediglich „Marktschreier und Gaukler“ seien, die „die uralten Techniken der Jahrmaktbuden wiederaufgenommen“ (Debord 2013, S.233) haben.

Zunächst ist es jedoch wichtig, Debords wichtigste Thesen kurz darzulegen, bevor dann aus der Kritik an seinem Text eine produktive Perspektive werden kann. Auf Tucholskys oben beschriebenes Bild übertragen, lässt sich hier also von einem Zusammenzucken als Kritik der Kritik des Spektakels sprechen. Nach Debord sei das Spektakel als allumfassend zu verstehen und durchströme jede Nuance des gesellschaftlichen Lebens. Das Individuum entfremde sich in der Folge von einer eigentlichen Einheit des Lebens, indem es sich der von kapitalistischer Logik geschaffenen, „abgesonderten Pseudowelt“ (ebd., S.13) hingebe.

Diese Trennung sei aber so nicht direkt zu erfahren, denn durch die Ubiquität des Spektakels entstehe eine simulierte Verbundenheit der Individuen. Debord präzisiert: „Das Spektakel vereint das Getrennte, aber nur *als Getrenntes*“ (ebd., S.26). Dadurch ergebe sich eine vorherrschende Passivität, die jene Gesellschaft, vor allem aber das Erleben des Individuums, prägt. Nicht nur offensichtliche Bereiche wie etwa Fernsehwerbung oder Plakate gehörten also zum Spektakel, sondern auch Wissenschaften und Künste. Denn, in loser Anlehnung an Theodor Adorno, bemerkt Debord: „In der *wirklich verkehrten* Welt ist das Wahre ein Moment des Falschen“ (ebd., S.16).

Erlend Lavik merkt an, Debords Ideen seien aus heutiger Sicht „extremely accomodating, in the sense that consequent thinkers have been able to read into his writings pretty much what they please“ (2008, S.169). Lässt sich noch ein analytischer Mehrwert aus seinem Spektakelbegriff ziehen oder erschöpft sich dieser als „common parlance“ (Debray 1995, S.134) und „stock phrase“ (Crary 1989, S.97) bereits im Moment des Aussprechens? Und welchen Beitrag leistet sein Konzept für die Filmwissenschaft, wenn Debord mit der Bemerkung kokettiert: „The cinema, too, has to be destroyed“ (Debord zit. nach Levin 2004, S.321)? Wie Thomas Y. Levin darlegt, sei Debords Beziehung zum Kino jedoch komplexer als jener vielzitierte Ausspruch suggeriere. Levin zufolge könne Film – und in der Folge auch das Fernsehen – zum allumfas-

senden Spektakel gezählt werden, das die Menschen der Gesellschaft zu passiven Zuschauer_innen degradiere. Gleichzeitig diene der Film den Situationisten, allen voran Debord, als Werkzeug gegen eine bestimmte Art von Kino, als Bedingung der Möglichkeit eines Nichtspektakels im Wesen des Spektakels (vgl. ebd., S.325ff.).

Eine ähnliche Dopplung finde sich im Begriff des Spektakels selbst, so Levin weiter. Bereits in den ersten zwei Thesen sei ersichtlich, dass Debord einerseits von Spektakeln als Repräsentationen spreche, andererseits aber das Spektakel als Allegorie der spätkapitalistischen Gesellschaft zu verstehen sei (vgl. ebd. S.323f.). So ist die Position der Zuschauer_innen besonders interessant, wenn Debord in der 30. These schreibt: „Die Entfremdung des Zuschauers zugunsten des angeschauten Objekts (das das Ergebnis seiner eigenen bewußtlosen Tätigkeit ist) drückt sich so aus: je mehr er zuschaut, um so weniger lebt er; je mehr er akzeptiert, sich in den herrschenden Bildern des Bedürfnisses wiederzuerkennen, desto weniger versteht er seine eigene Existenz und seine Begierde“ (Debord 2013, S.26).

Levins Überlegungen zu einem gedoppelten Spektakel folgend, steckt der Zuschauende dann also zwischen der Repräsentation und der allumfassenden Allegorie des Spektakels. Das ‚angeschaute Objekt‘ entsteht erst durch ihn, als scheinbar ‚bewußtlose Tätigkeit‘. Dieses ist jedoch auch Teil der ‚herrschenden Bilder des Bedürfnisses‘, die Existenz und Begierde

der Zuschauer_innen auslöschen. In Bezug auf den Film heißt das, dass der Film erst im Zuschauenden entsteht, aber gleichzeitig Teil eines übergeordneten Systems ist, welches dem sich in der Folge selbst beobachtenden Zuschauenden eine Existenz abspricht. Somit lassen sich selbst in Debords universellem Konzept des Spektakels – zumindest in Teilen – Hinweise auf einen weniger linearen, produktiveren Ansatz finden als zunächst angenommen.

Eine ähnliche Lesart verfolgt Crary, wenn er Debords *Gesellschaft des Spektakels* in die strukturelle Nähe von Michel Foucaults *Überwachen und Strafen* rückt: Beide Konzepte ließen sich demnach als diffuse Mechanismen der Macht beschreiben, die durch permanente Normalisierung jegliche sozialen Schichten durchströmen und im Individuum internalisiert würden. Für einen analytisch-produktiv gedachten Spektakelbegriff ist dabei von besonderer Bedeutung, dass dieser weder bei Debord noch bei Foucault nicht „primarily concerned [is] with a *looking at images* but rather with the construction of conditions that individuate, immobilize, and separate subjects, even within a world in which mobility and circulation are ubiquitous“ (Crary 1999, S.74). Somit lässt sich auch mit Crary ein produktives Moment in Debords Konzept erkennen, da sich das Spektakel aus einer komplexen Verbindung seiner Bedingungen selbst erschafft. Das Sehen eines Individuums ist nicht nur der hermetische und passive Blick auf

die Umwelt, sondern ein poetischer Prozess auf mehreren Ebenen der Produktion und des Erlebens von Bildern. Ähnlich wie bereits bei Levin gezeigt, arbeitet auch Crary in einer kritischen Lesart von Debords Text die mögliche Mehrdeutigkeit des Spektakels heraus, die nicht unbedingt absolut, sondern eine Konstruktion von Begebenheiten, ein aktiver Prozess ist.

Das Individuum ist dabei allerdings nur insofern aktiv gedacht, als dass es sich seine eigene Machtlosigkeit mit erschafft. Jean-Louis Comolli sieht jedoch im Film einen Ausweg, indem er ihn als adäquate Abbildung der gesellschaftlichen Verhältnisse bezeichnet, anhand derer sich Widerstand üben ließe. Sein Begriff des Spektakels entwirrt deshalb unmittelbar aus der Kritik an Debords Konzept. So schrecke Debord nicht davor zurück, die vielschichtigen Verhältnisse innerhalb aller existierenden künstlerischen Felder mit einem Streich dem allumfassenden Spektakel zu opfern (vgl. Comolli 2015, S.107). Gleichzeitig gelte es, den Reiz des Films (*cinematic lure*) als Mechanismus des Spektakels zu verstehen, der zu gleichen Teilen entfremde wie auch ein Mittel des Widerstands sei. Wer das Wesen der Filmanalyse verstehe, könne damit, so Comolli, dem universellen Spektakelbegriff entgegenreten: „[I]f we understand the cinema as a battlefield, it seems to me that it is the domination of the spectacle denounced by Debord which enters into crisis, and that it is from within this field, with the theoretical tools forged in the ana-

lysis of films, that we can better understand and combat the holy alliance of capital and spectacle“ (ebd.).

Régis Debray schlägt mit seiner mediologischen Herangehensweise ein Konzept vor, das – ähnlich wie Comolli, obgleich weniger ideologisch – an einen Sinn für Details appelliert. Debord spreche weder über Technologie noch über Politik, wohingegen die Mediologie für ein ausführliches Nachdenken über ‚Mediationen des Materiellen‘ stehe (vgl. Debray 1995, S.137). Die *Gesellschaft des Spektakels* gehe je nur von einer Gesellschaft, einem Spektakel, einer Handlung und einer Kultur aus, was Debray stark kritisiert: „[I]t allows one neither to think through the effective realities it designates, nor to criticize the very roots what it denounces“ (ebd.). Des Weiteren beschreibt er Debords Spektakelbegriff als Entität, der es an Geschichte, Ökonomie und nicht zuletzt Grenzen fehle (vgl. ebd.). Ein Bezug auf medientechnologischen Wandel sei ebenso nicht zu erkennen, denn dieser vermag bloßzustellen, dass sich das Spektakel in einer „culture of constant flux“ (ebd.) selbst auflöse. Seit der Herrschaft von Louis XIV., als die *Gesellschaft des Spektakels* in Reinform existiert habe, bis zur jetzigen Zeit der *new immediacy* könne das Spektakel lediglich in seiner Momenthaftigkeit beschrieben werden (vgl. ebd., S.38ff.).

Offenbar lassen sich nicht nur in Debords Konzept selbst Hinweise auf einen vielschichtigen Spektakelbegriff finden, sondern auch aus der Kritik erwächst eine Spielart dieses

Begriffs, die sich relationaler denken lässt. Sowohl bei Comolli als auch Debray lässt sich kein Spektakel ohne Medialität denken. Dies führt Bruce Magnusson und Zahi Zalloua zur Bemerkung, es sei „no longer adequate to understand spectacle as requiring only a passive consumer; at the very least, our understanding of passivity and agency requires a thorough rethinking“ (Magnusson/Zalloua 2016, S.6). Eugene Arva unterstreicht diese Entwicklung hin zu einem stärker partizipativ gedachten, medial vermittelten Spektakel noch: „It seems that optimism has elbowed its way into the spectacle. ‚Manipulative‘ culture is out; mediating culture, rich in signs and messages, is in“ (Arva 2003, S.115).

Dieser Optimismus ist vor allem als Hinweis auf eine mögliche Produktivität des Spektakelbegriffs zu lesen, der mit der klassischen Wahrnehmung von Debords Konzept bricht und einen relationalen Medienbegriff in den Vordergrund rückt. In der Art und Weise wie sich Comolli und Debray gegen den Universalismus der *Gesellschaft des Spektakels* stellen, ist ihre kritische Auseinandersetzung damit ebenso ein Teil dieser Entwicklung.

Zum Spektakelbegriff in der Filmwissenschaft

Im Vergleich zu jenem Universalismus in den Debord'schen Begrifflichkeiten verhält es sich für die dezidiert filmwissenschaftliche Perspektive anders. Zwar lässt sich auch hier eine Form des anfänglich genannten Zusammen-

zuckens spüren, jedoch ob der Komplexität und Flüchtigkeit des Spektakels. Erlend Lavik stellt beispielsweise fest, dass das Spektakel eines der Schlüsselthemen der Filmwissenschaft der letzten Jahre sei, der Begriff aber gleichzeitig sehr verwirre (vgl. 2008, S.169). Einen Grund dafür sieht er darin, dass der Begriff „a wealth of phenomena whose common features are hard to make out“ (ebd., S.170) bezeichne. Diese Beobachtung zuspitzend, argumentiert Tom Brown, das Spektakel umfasse gar zu viele Elemente, um überhaupt in vereinheitlichenden Begriffen diskutiert zu werden (vgl. 2008, S.157). Steve Neale, dessen Forschung sich seit den frühen 1980er Jahren immer wieder dem filmischen Spektakel widmet, bescheinigt dem Begriff noch 2003 eine notorische Resistenz gegenüber der Analyse (vgl. Neale 2003, S.54).

Hintergrund dieser Feststellungen sei, Simon Lewis zufolge, die Trennung zwischen Spektakel (*spectacle*) und Erzählung (*narrative*). Im Anschluss an Kristin Thompsons Konzept des Exzesses sowie Neales frühe Ausführungen zum Spektakel sei jene Opposition tief im filmwissenschaftlichen Spektakeldiskurs verankert (vgl. Lewis 2014, S.214f.). Wurden Exzess und Spektakel sodann häufig synonym verwendet, so degradiert diese Lesart das Spektakel zu einem Überschuss, der sich nur in den Momenten bemerkbar macht, in denen die Geschichte scheinbar nicht mehr vorangetrieben wird. Jene Momente seien dann als geschlossene Einheiten zu verstehen, die aus

der Erzählung komplett ausgeklammert würden, wie Patricia Mellancamp schreibt (vgl. 1977, S.32). Eine derart starke Opposition der zwei Begriffe findet sich seit den ausgehenden 1990er Jahren nicht mehr. Geoff King schildert eine vielfältige und dauerhaft veränderbare Beziehung von Erzählung und Spektakel, die keine endgültig beschreibbare Relation erlaube (vgl. King 2000, S.2). Yvonne Tasker sieht ebenso eine unauflöbliche Verbindung dieser Begriffe im populären Kino, denn gerade dort sei das Spektakel „not necessarily best understood as devoid of narrative content“ (2004, S.3).

Obgleich die starke Opposition von Erzählung und Spektakel im Verlauf des Diskurses aufweicht, bleiben diese Begriffe als grundlegende Referenz bestehen. Theoretische Positionen, die sich nicht der Spektakel/Erzählung-Differenz widmen, finden sich selten: Noch 2002 beschreibt Aylish Wood ein Spektakel, das keinen messbaren narrativen Fortschritt leiste und jegliche Aufmerksamkeit auf sich selbst ziehe (vgl. 2002, S.372). Jedoch kann Kings Definition des Spektakels als „production of images at which we might wish to stop and stare“ (2000, S.4) lediglich als Anfangspunkt einer fundierten filmwissenschaftlichen Auseinandersetzung gelten. Das visuelle Moment des Spektakels findet sich auch bei Lavik: Das Spektakel sei „something that is on display, that is eye-catching, out of the ordinary“ (2008, S.170). Diese Definition klassifiziert er als „solid and perceptible“, was als dezidiert filmwissenschaftliche Perspektive den

Debord'schen Begrifflichkeiten gegenüberstehe, die „omnipresent but nevertheless non-observable“ (ebd.) seien.

Sowohl das Verharren in der Dualität aus Erzählung und Spektakel als auch die Abwesenheit einer fundierten Beschäftigung mit dem Potenzial des Spektakelbegriffs an sich, erweist sich in vielen Analysen als problematisch.¹ Nicht zuletzt deshalb bemängelt Christian Pischel das Fehlen eines eigenwertigen Konzepts des filmischen Spektakels. Erst Begrifflichkeiten, die abseits von dramatischem Gehalt oder spezifischer Bedeutung operierten, würden der Filmwissenschaft eine analytische Perspektive auf das innere Funktionieren dessen erlauben. Bisher herrsche allerdings eine strikte Außensicht vor, die sich immer nur als das Andere verstehe und für die Analyse gänzlich unproduktiv bliebe (vgl. Pischel 2014, S.44f.).

Trotz einer fehlenden Produktivität in der Analyseleistung konnte das Spektakel in der bisherigen filmwissenschaftlichen Perspektive zumindest für eine Gruppierung bestimmter Bereiche fruchtbar gemacht werden. Hierzu gehört das Spektakel als politisch-filmgeschichtliche Betrachtung des Hollywood-Blockbusters (vgl.

King 2000; Hall/Neale 2010; Lewis 2012), als Diskussion von Körper und Geschlecht (vgl. Williams 1991; Tasker 1993; Sandell 1996; McGuire Roche 2011; Pullen 2014) sowie im Kontext von Beobachtungen zu digitalen Effekten im Film (vgl. Ndaljian 2000; Wood 2002; Prince 2012).

Innerhalb dieser Bereiche lässt sich zwar kein einheitlicher Begriff des Spektakels festmachen, jedoch können diese drei Gebiete als Teil eines Spektakeldiskurses gewertet werden. So entwickelt sich aus den jeweiligen Themen eine Notwendigkeit zur Gruppierung im Spektakel, ohne jedoch in der konkreten Filmanalyse nach vereinheitlichten Maßgaben zu operieren. Außerdem zeigt sich, dass die einzelnen Diskurse jeweils verschiedene Schwerpunkte filmästhetischer wie politisch-diskursiver Ausrichtung setzen. Befassen sich die Analysen des Hollywood-Blockbusters vor allem mit einer Mischung aus Produktions- und Filmästhetik, neigt die Diskussion der digitalen Effekte eher zu einer filmtechnischen Perspektive. Die Diskussion um inszenierte männliche und weibliche Körper als Spektakel hinterfragt filmästhetische Phänomene ebenso wie diskursive und politische Ansichten.

Zwei Konzepte, die den Spektakeldiskurs auf den ersten Blick nur peripher berühren, sollen hier als Impulsgeber für einen analytisch-produktiven Spektakelbegriff verstanden werden. Mulveys kanonischer Essay „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (1975) setzt sich mit einem dezidiert blickzentrierten Spektakel-

1 Eine Ausnahme bietet Simon Lewis' Konzept des *object spectacle* und *event spectacle*, die er in seiner Dissertation entwickelt. Zwar spielen dabei Erzählung und Spektakel als diskursive Rahmungen auch eine Rolle, jedoch bietet Lewis ein Modell an, das von einer rein oberflächlichen Setzung des Spektakels als einer per se spektakulären Einheit absieht (vgl. Lewis 2012, S.187ff.).

begriff auseinander, der gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen agiert. Die dargestellte und angeschaute Frau selbst sei im klassischen Hollywoodkino als Spektakel, also in Form ihrer ‚to-be-looked-at-ness‘, zu verstehen (vgl. Mulvey 1975, S.11). Mulvey geht von einem psychoanalytisch grundierten, männlichen Blickregime aus, das eine medial konstruierte Vorstellung der Frau impliziert, in und von welcher aus ein dezidiert männlicher Zuschauer evoziert wird. Obwohl Mulvey Spektakel als entgrenzendes Element in einer homogenen filmischen Erzählung denkt, weist es Scott Bukatman zufolge über diese Funktion weit hinaus: „[B]y emphasizing the disruptive power of spectacle, Mulvey’s essay could easily be understood as marking the beginning of a recognition of the limits of narrative theory in explicating cinematic form“ (Bukatman 2006, S.76). Offensichtlich ist in der Relektüre von Mulveys Spektakelbegriff eine vielfältigere Verwendung zu finden, als es in der Filmwissenschaft der 1970er Jahre und lange danach üblich war, wenngleich in diesem Rahmen eine vollständige Aufarbeitung mit Rücksicht auf den historischen Kontext von Mulveys Essay nicht möglich ist.

Als zweites Konzept auf dem Weg zu einem analytisch-produktiven Spektakelbegriff kann Gunnings Konzept des „Cinema of Attraction“ (1986) angeführt werden. Gunnings Essay ist ebenso kanonisch und in seinem Kontext zu verstehen wie Mulveys und hat in Bezug auf den Spektakelbegriff ebenso viel Relevanz (vgl. Bukatman

2006, S.78). Seinen besonderen Wert findet der Text in einer Verknüpfung von Attraktionskino mit narrativen Mitteln, die in ihrem Kern, so Gunning, nicht anders funktioniere als modernes Kino: „[T]he radical heterogeneity which I find in early cinema [is] not to be conceived as a truly oppositional program, one irreconcilable with the growth of narrative cinema“ (Gunning 1986, S.69). Daran lässt sich erkennen, dass die Entwicklung dessen, was zur Entstehungszeit von Gunnings Essay als ‚das narrative Kino‘ galt, bereits untrennbar mit filmischem Spektakel verbunden ist. Bukatman geht noch einen Schritt weiter, wenn er schreibt, dass „cinematic spectacle preceded and subtended the emergence of a stable (and stabilizing) set of narratives structures“ (2006, S.79).

Auf dem Weg zu einem analytisch-produktiven Spektakelbegriff

Ein erneuter Blick auf die Texte von Mulvey und Gunning impliziert also die Möglichkeit eines deutlich vielschichtigeren Spektakelbegriffs als bisher in der Filmwissenschaft wahrgenommen. Doch wie lässt sich die „strikte Außensicht“ (Pischel 2014, S.44) eines Spektakelbegriffs vermeiden, den Pischel als unproduktiv für die Analyse klassifiziert? Zunächst gilt es, die Visualität des Konzepts ernst zu nehmen und weiter zu denken. Zwar erkennen King („stop and stare“) und Lavik („eye-catching“) diese Besonderheit des Spektakels an, jedoch gehen sie in ihren weiteren Analysen nicht näher

darauf ein (vgl. King 2000, S.4; Lavik 2008, S.170).

Bei aller Vielseitigkeit der Verwendung des Spektakelbegriffs kann mit Sicherheit lediglich festgehalten werden, dass es das ‚zu-Beobachtende‘ sowie das ‚Beobachtete‘ oder ‚Angeschautete‘ bezeichnet. Dies lässt sich aus der proto-indoeuropäischen Wurzel *spek* und später dem lateinischen *spectare* für ‚beobachten‘ oder ‚anschauen‘ herleiten. In seiner Setzung als ‚zu-Beobachtendes‘ oder ‚Angeschautes‘ evoziert das Spektakel in sich eine Beziehung zwischen Angeschautem und Schauendem, eine Anordnung von Ding und Blick. Für das filmische Spektakel ergibt sich daraus, dass von höchst unterschiedlichen Ausprägungen dieser Beziehung gesprochen werden kann – in Bezug auf beispielsweise filmische Darstellung von Dingen und Körpern, Film als Ding, Kamerablicken, Blicken unterschiedlichster Zuschauer_innenkonstellationen oder Blicken aus dem Film heraus. Hierbei ist von einer variablen und sich stets verändernden Anordnung auszugehen, die sich niemals in ihrer Gänze erfassen lässt.

Ein analytisch-produktiver Spektakelbegriff des Films sollte also nicht unmittelbar nach einem Spektakel fragen, sondern vielmehr nach unterschiedlichen Modi, mit denen sich diese variablen Ausprägungen der Beziehung von Ding und Blick momenthaft beschreiben lassen. Jene Modi werden dabei aus den Grundlagen des Spektakels entwickelt, ohne der Komplexität des Konzepts eine normative Setzung gegenüberzustellen. Sie rahmen die

trotzdem noch variablen Anordnungen, vermögen diese aber gleichzeitig sinnvoll zu gruppieren. Es steht also nicht das Spektakel an sich im Fokus der Analyse, sondern die Modi des Spektakels in ihrer Beschreibbarmachung von variablen Elementen.

Hilfreich erscheint – wenngleich nicht konkret nach einer Möglichkeit der systemtheoretischen Filmanalyse gesucht werden soll – eine systemtheoretische Illustration dieses Konzepts auf Grundlage von Niklas Luhmanns Medium/Form-Differenz, da diese ebenso variable Anordnungen und momentane Verfestigungen beschreibt. Das gewählte Vokabular vermag dabei analytisch zu sein, ohne gleichzeitig normative Grenzen einzuziehen. Das Medium ist Luhmann zufolge stets unsichtbar und nur in der jeweiligen Form zu erkennen, die dann wiederum Medium für eine spezifischere Form wird (vgl. Luhmann 1986, S.6ff.). So ist beispielsweise das Medium der Sprache in der Form der Schrift zu erkennen, die dann wiederum Medium der Form des Buchstaben wird. Ebenso ist das Spektakel nur in seiner Form, den jeweiligen Modi, präsent. Ein Modus entsteht dann also, mit Luhmann gesprochen, „durch die Verdichtung von Abhängigkeitsverhältnissen zwischen Elementen, [...] durch Selektion aus Möglichkeiten, die ein Medium bietet“ (ebd., S.7).

Es drängt sich die Frage auf, wie aus der Verfestigung von losen Elementen des Spektakels – den filmischen Anordnungen von Ding und Blick – auf konkrete Aussagen geschlossen werden

kann oder wie getroffene Aussagen über Filme auf ihren zugrundeliegenden Modus des Spektakels bezogen werden können. Dazu gilt es, den Zusammenhang von Spektakel und Modus genauer zu betrachten. Denn die Möglichkeit der Beschreibung, die in der Verfestigung der Elemente im jeweiligen Modus liegt, ist nicht gleichbedeutend mit einer etwaigen Aussage. Jene Möglichkeit des Beschreibens kann vielmehr als Ereignis gesehen werden, während die tatsächliche Aussage als Evidenz bezeichnet werden soll.

Dieser Dreischritt von losen Elementen des Spektakels über beschreibbar gemachte Ereignisse im jeweiligen Modus bis zu momenthaften, festen Evidenzen in der Aussage über das filmische Spektakel ist als kontinuierliche Bewegung zu verstehen. Dabei ist das Ereignis nicht abrupt und verfestigt, sondern definiert sich über eine eigene Form der Zeitlichkeit, wie sie Gilles Deleuze in *Logik des Sinns* beschreibt. Aus seiner Lektüre von Lewis Carrolls *Alice*-Büchern entwickelt Deleuze das Ereignis als eine Form des beständigen Werdens. Darin sei das Ereignis als Grundlage des Sinns zu verstehen und damit als Grundlage von allem „Ausdrückbare[n] und Ausgedrückte[n]“ (Deleuze 1993, S.208). Das reine Werden ist dabei als Paradox zu verstehen: „Das Paradox dieses reinen Werdens mit seiner Fähigkeit, dem Gegenwärtigen auszuweichen, besteht in der unendlichen Identität: unendliche Identität beider Sinn-Richtungen zugleich, des Künftigen und des Vergangenen, des

vorigen und des morgigen Tages, des Mehr und des Weniger, des *Zuwiel* und des Nicht-Genug, des Aktiven und des Passiven, der Ursache und der Wirkung“ (ebd., S.17).

Offensichtlich drückt die spezifische Zeitlichkeit des ‚reinen Werdens‘ keine beständige Entwicklung aus, sondern eine permanente Verhandlung des Sagbaren. Wird im Ereignis das Eine bezeichnet, muss ebenso das Andere gedacht werden, denn es lässt sich gerade nicht als das Gegenwärtige klassifizieren. Wie Stephan Günzel anmerkt, entzieht sich das Deleuze’sche Ereignis damit „zu weiten Teilen der Reflexion, die auf den Vergleich von Identitäten bei gegebener Synchronizität – also auf Gleichzeitigkeiten nach einer linearen Zeitvorstellung – ausgerichtet ist“ (Günzel 1998, S.63).

Dass diese nicht-lineare Form des Ereignisses trotzdem Sinn hervorbringt und sich nicht im Paradox des Gleichzeitigen verliert, liegt für Deleuze im spezifischen Wesen der Sprache. Sie ist in der Lage, das Eine zu bezeichnen und doch das Andere in einer stets verdeckten ‚innerlichen Dimension‘ zu denken (vgl. Deleuze 1993, S.16). Es ist also „die Sprache, die die Grenzen festlegt (beispielsweise den Moment, in dem das *Zuwiel* beginnt); sie überschreitet aber auch die Grenzen und stellt sie in der unendlichen Äquivalenz eines grenzenlosen Werdens wieder her“ (ebd., S.16f.). In ihr findet der Sinn letztendlich seinen Ausdruck, dessen Grundlage das ‚reine Werden‘ des Ereignisses ist.

Spektakel	Modus des Spektakels	Aussage
• Virtualität	• Ereignis	• Satz / Evidenz
• lose Elemente	• Möglichkeit der Beschreibung	• Verbalisierung
• unendlich variable Anordnungen von Blick und Ding	• Verhandlung relevanter Relationen von Dingen und Blicken	• (momentane) Verfestigung der Relationen

Abb. 1: Dreischritt der Verfestigung der Elemente des Spektakels

Diesen Ausdruck bezeichnet Deleuze als ‚Satz‘ (vgl. ebd., S.29ff.). In Bezug auf das filmische Spektakel bietet sich allerdings der Begriff der Evidenz als sinnvolle Übertragung an. Ist Deleuzes Konzept in einem sprachphilosophischen Kontext zu verstehen, soll hier die Visualität des Spektakelbegriffs hervorgehoben werden. So bezieht sich jeder Teil des vorgeschlagenen Dreischritts aus Spektakel, Ereignis und Evidenz auf einen Wissensbegriff, der primär visueller Natur ist: Das Spektakel kann als ‚zu-Beobachtendes‘ oder ‚Angeschautes‘ gelten, während das Ereignis etwas bezeichnet, das ‚erzeugt‘ wird. So gibt es auch hierbei kein Ereignis ohne mitgedachte Zuschauer_innenposition. Aus der lateinischen Wurzel der Evidenz, dem Kompositum von ‚ex‘ für ‚aus‘ und ‚videre‘ für ‚sehen‘, ergibt sich die Setzung als ‚aus-dem-Sehen-Entwickeltes‘, was letztendlich als ‚überzeugende Deutlichkeit‘ in den allgemeinen Sprachgebrauch übergang.

Im vorgeschlagenen Konzept eines analytisch-produktiven Spektakelbegriffs lässt sich also erst in einem

bestimmten Modus des Spektakels von einer Möglichkeit der Beschreibung sprechen. Diese Möglichkeit ist allerdings, wie oben bereits erwähnt, nicht gleichbedeutend mit einer tatsächlichen Evidenz. Der Modus situiert sich, wie anhand von Abbildung 1 ersichtlich wird, als Zwischenstufe in einer dreiteiligen Verfestigungsbewegung.

Jene Möglichkeit der Beschreibung weist eine deutliche Nähe zu Deleuzes Konzept des Ereignisses auf. Für das Konzept des filmischen Spektakels markiert das Ereignis diejenigen Relationen zwischen Blick und Ding, die im Kontext des jeweiligen Modus relevant werden. Dies ergibt sich aber nicht aus der normativen Setzung einer bestimmten Relation pro Modus, sondern aus der permanenten Verhandlung der Relationen von filmischen Dingen und Blicken als Modus. So soll die vorherrschende filmwissenschaftliche Analyse­methode – die Setzung einer Sequenz oder eines Films als Spektakel – umgekehrt werden. Als Leitfrage gilt dabei stets: Welche komplexen Blick/Ding-Relationen herrschen vor, und

wie lassen sich diese als ein bestimmter Modus des Spektakels denken?

An Deleuzes Konzept des Ereignisses anschließend, erfordert diese Herangehensweise an die Verhandlung der Relationen eine inhärente Gleichzeitigkeit. So stellen sich einerseits Fragen nach filmischen Dingen – nach ihrer Relevanz für und Stellung inner-/außerhalb der Handlung, der inszenierten Materialität von real abgefilmten Gegenständen und nach spezifisch filmischen Phänomenen wie Schnitt, Blenden oder Kamerabewegungen. Lassen sich die formalen Anordnungen des filmischen Bildes, die Choreografie der Figuren im raumzeitlichen Kontinuum, das bildgebende Material des Filmstreifens oder digitalen Sensors selbst als Dinge bezeichnen? Andererseits muss von verschiedenen Konzepten des Blicks die Rede sein: Ist der Blick der handelnden Figuren relevant, ist es der evozierte Blick einer konkreten Person? Welche Rolle spielt dabei der Blick der Kamera als solche sowie als Simulation von Zuschauer_innen- und Figurenblick? Wie gestalten sich Blicke aus dem Film heraus, die nicht-menschlichen Akteuren zugeordnet werden?²

Das Ereignis im Kontext des filmischen Spektakels kann somit als andauernde Verhandlung der Relationen dieser Manifestationen des filmischen Blicks und Dings gelten. Ähnlich wie Deleuze eine verdeckte

‚innerliche Dimension‘ der Sprache als Lösung dieser scheinbaren Unvereinbarkeit anbietet, muss für den Film die Selbstreflexion des Mediums gedacht werden. Jede filmische Relation von Blick und Ding, und damit das Spektakel selbst, ist immer schon vermittelt. In der Art und Weise, inwiefern diese Relationen ihre mediale Bedingung sichtbar machen, liegt der Ausweg aus der Gleichzeitigkeit, wie ihn Deleuze in der Betonung der Sprache anbietet. Die unterschiedlichen Ebenen, auf denen die oben angeführten Formen filmischer Blicke und Dinge agieren, werden durch ihre mediale Vermittelt-heit begrenzt und definiert.

Fazit

Eine evidente, momentan verfestigte Aussage über das filmische Spektakel muss auf die Selbstreflexivität der filmischen Vermittlung von Blick/Ding-Relationen bauen. Aus ihr ergeben sich die Modi des Spektakels, mit denen es beschreibbar gemacht wird, woran sich wiederum jene Aussagen anschließen. Diese lassen sich ausgehend vom untersuchten Gegenstand treffen und orientieren sich dabei an der entwickelten Perspektive. Während die Analyse eines Films von Alfred Hitchcock also eher auf die Inszenierung eines konkreten Objekts oder die Unzuverlässigkeit von filmischen Blicken zielt, fragt der Modus des Spektakels eines Kriegsfilms nach vergemeinschaftlichten Blicken oder der Orchestrierung von Körpern und Waffentechnologie. Zwangsläufig agiert das Spektakel

2 Hier sind vor allem jene ‚Quasi-Interfaces‘ zu nennen, wie sie Seung-hoon Jeong auf verschiedene Art und Weise entwickelt (vgl. 2013, S.14ff.).

auf allen Ebenen des Films, sei es auf Rezeptions- oder Produktionsebene, innerhalb der Handlung oder der filmästhetischen Genese des Bildes. Erst durch eine konsequente Beobachtung der medialen Selbstreflexivität können diese Ebenen für eine Analyse fruchtbar gemacht werden.

Wenn also die Grundlagen des Spektakels auf allen Ebenen des Films zu verorten sind, kann die Trennung von Spektakel und filmischer Erzählung nicht mehr aufrechterhalten werden. Auch die Setzung einer bestimmten Sequenz oder eines Films als Spektakel ist damit hinfällig, denn um einen Modus des filmischen Spektakels zu beschreiben, gilt es, die Relationen von Blicken und Dingen auf unterschiedlichen Ebenen zu diskutieren. Somit kann schließlich von einem analytischen Begriff des Spektakels die Rede sein, der sich von voreingenom-

menen Setzungen und alltagssprachlichen Definitionen distanziert.

Eine Produktivität dieses Begriffs lässt sich vor allem aus der kritischen Lektüre von Debords *Gesellschaft des Spektakels* ziehen. So muss weitere Beschäftigung mit dem Spektakel stets eine spezifische Medialität reflektieren. Erst dann lässt sich ein produktiver Begriff des Spektakels denken, für den Debray und Comolli – trotz aller Polemik – wichtige Stichwortgeber sind. In der konsequenten Anwendung auf die Selbstreflexivität des Films kann sich dieser gleichermaßen analytisch wie produktiv gestalten. So ist schließlich auch das ‚Zusammenzucken‘ vor dem Zweck des Spektakels, nach dem Tucholsky zu Beginn fragt, als produktiv zu werten. Es ist die körperliche Reaktion auf eine vorherrschende Erklärungsnot, der es gilt, die Stirn zu bieten.

Literatur

Arva, Eugene L.: „Life as Show Time: Aesthetic Images and Ideological Spectacles.“ In: *Film and Philosophy* 7, 2003, S.110-126.

Brown, Tom: „Spectacle/Gender/History: The Case of Gone with the Wind.“ In: *Screen* 49 (2), 2008, S.157-178.

Bukatman, Scott: „Spectacle, Attractions and Visual Pleasure.“ In: Strauven, Wanda (Hg.): *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2006, S.71-82.

Comolli, Jean-Louis: *Cinema against Spectacle: Technique and Ideology Revisited*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2015.

Crary, Jonathan: „Spectacle, Attention, Counter-Memory.“ In: *October* 50, 1989, S.97-107.

- Creech, Jennifer L./Haakenson, Thomas O. (Hg.): *Spectacle*. Oxford/New York: Peter Lang, 2015.
- Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Edition Tiamat, 2013.
- Debray, Régis: „Remarks on the Spectacle.“ In: *New Left Review* 214, 1995, S.134-141.
- Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns* [1969]. Frankfurt: Suhrkamp, 1993.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen* [1975]. Frankfurt: Suhrkamp, 1994.
- Gunning, Tom: „The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde.“ In: *Wide Angle* 8 (3/4), 1986, S.63-70.
- Günzel, Stephan: *Immanenz: Zum Philosophiebegriff von Gilles Deleuze*. Essen: Die Blaue Eule, 1998.
- Hall, Sheldon/Neale, Stephen: *Epics, Spectacles and Blockbusters: A Hollywood History*. Detroit: Wayne State UP, 2010.
- Jeong, Seung-hoon: *Cinematic Interfaces: Film Theory After New Media*. Hoboken: Taylor & Francis, 2013.
- King, Geoff: *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*. London/New York: I.B. Tauris, 2000.
- Lavik, Erlend: „The Battle for the Blockbuster: Discourses of Spectacle and Excess.“ In: *New Review of Film and Television Studies* 6 (2), 2008, S.169-187.
- Lavoie, Dusty: „Escaping the Panopticon: Utopia, Hegemony, and Performance in Peter Weir’s The Truman Show.“ In: *Utopian Studies* 22 (1), 2011, S.52-73.
- Levin, Thomas Y.: „Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord.“ In: McDonough, Tom (Hg.): *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge: MIT Press, 2004, S.321-453.
- Lewis, Simon: *The Aesthetics of Spectacle in Mainstream Cinema*. Dissertation, Newcastle University, 2012.
http://nrl.northumbria.ac.uk/8781/1/Simon_Lewis_phd.pdf (03.04.17).
- Lewis, Simon: „What Is Spectacle?“ In: *Journal of Popular Film and Television* 42 (4), 2014, S.214-221.
- Luhmann, Niklas: „Das Medium der Kunst.“ In: *Delfin* 4, 1986, S.6-15.
- Magnusson, Bruce/Zalloua, Zahi: „Introduction: From Events to Spectacles.“ In: dies. (Hg.): *Spectacle*. Seattle: University of Washington Press, 2016, S.3-17.
- McGuire Roche, Nancy: *The Spectacle of Gender: Representations of Women in British and American Cinema of the Nineteen-Sixties*. Dissertation, Middle Tennessee State University, Murfreesboro, 2011.
<http://jewlscholar.mtsu.edu/handle/mtsu/4066> (03.04.17).
- Mellancamp, Patricia: „Spectacle and Spectator: Looking through the American Musical Comedy.“ In: *Cine-Tracts* 1 (2), 1977, S.27-36.

- Mulvey, Laura: „Visual Pleasure and Narrative Cinema.“ In: *Screen* 16 (3), 1975, S.6-18.
- Ndalianis, Angela: „The Frenzy of the Visible: Spectacle and Motion in the Era of the Digital.“ In: *Senses of Cinema* 3, 2000.
<http://sensesofcinema.com/2000/feature-articles/matrix-2> (22.02.2017).
- Neale, Steve: „Hollywood Blockbusters: Historical Dimensions.“ In: Stringer, Julian (Hg.): *Movie Blockbusters*. London: Routledge, 2003, S.47-61.
- Pischel, Christian: *Die Orchestrierung der Empfindungen: Affektpoetiken des amerikanischen Großfilms der 1990er Jahre*. Bielefeld: transcript, 2014.
- Prince, Stephen: *Digital Visual Effects in Cinema: The Seduction of Reality*. New Brunswick: Rutgers UP, 2012.
- Pullen, Kirsten: *Like a Natural Woman: Spectacular Female Performance in Classical Hollywood*. New Brunswick: Rutgers UP, 2014.
- Sandell, Jillian: „Reinventing Masculinity: The Spectacle of Male Intimacy in the Films of John Woo.“ In: *Film Quarterly* 49 (4), 1996, S.23-34.
- Tasker, Yvonne: *Spectacular Bodies: Gender, Genre, and the Action Cinema*. London/ New York: Routledge, 1993.
- Tasker, Yvonne: „Introduction.“ In: dies. (Hg.): *Action and Adventure Cinema*. London/New York: Routledge, 2004.
- Tucholsky, Kurt: „Der deutsche Mensch [1927].“ In: ders./Gerold-Tucholsky, Mary (Hg.): *Gesammelte Werke: In 10 Bänden*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1975.
- Vidler, Anthony: „Introduction.“ In: ders. (Hg.): *Architecture between Spectacle and Use*. New Haven: Yale UP, 2008, S.vii-xiii.
- Williams, Linda: „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.“ In: *Film Quarterly* 44 (4), 1991, S.2-13.
- Wood, Aylish: „Timespaces in Spectacular Cinema: Crossing the Great Divide of Spectacle versus Narrative.“ In: *Screen* 43 (4), 2002, S.370-386.