

Die halbierte Wirklichkeit

Autor(en): **Burg, Vinzenz B.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **27 (1975)**

Heft 14

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933396>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die halbierte Wirklichkeit

Zu einigen Aspekten von Kracauers «Theorie des Films»

Kracauers «Theorie des Films», die im Rahmen der Suhrkamp-Gesamtausgabe wieder vorgelegt wurde, hat seit ihrer amerikanischen Erstveröffentlichung im Jahre 1960 heftige Kontroversen ausgelöst. Dabei verbissen sich manche Kritiker so wütend in Details, dass das zentrale Problem ihrem Gesichtskreis entschwand. Gewiss, Kracauers Argumentation steckt voll von falschen Prämissen, unwahrscheinlichen Hypothesen, unhaltbaren Kausalitäten und phantastischen Verzerrungen; ihre eigentliche Provokation liegt aber in ihrem Verständnis von Wirklichkeit.

Im Vorwort beschreibt Kracauer seinen Standpunkt folgendermassen: «Mein Buch unterscheidet sich von den meisten Schriften dieses Gebiets darin, dass es eine *materiale* Ästhetik ist, nicht eine formale. Es befasst sich mit Inhalten. Es beruht auf der Annahme, dass der Film im wesentlichen eine Erweiterung der Photographie ist und daher mit diesem Medium eine ausgesprochene Affinität zur sichtbaren Welt um uns her gemeinsam hat. Filme sind sich selber treu, wenn sie physische Realität wiedergeben und enthüllen» (S.11).

Zunächst verwundert die Sorglosigkeit, mit der Kracauer bereit ist, eine Theorie des Films auf eine blosser Annahme zu gründen. Mit dem gleichen Recht könnte man aus der Literaturtheorie eine Musiktheorie ableiten, in der Annahme, dass zwischen diesen Kunstformen eine Affinität bestehe, da sie beide mit Hilfe von Bleistift und Papier fixiert werden. Ausserdem ist die Annahme, der Film sei eine Erweiterung der Photographie, nicht nur eine irreführende Simplifizierung, sondern auch historisch anfechtbar. Ein Grossteil der Entdeckungen, die den Film ermöglichten, lag nämlich lange vor der Erfindung der Photographie. Nach C.W.Ceram («Eine Archäologie des Kinos», S.14f.) verdankt der Film seine Entstehung dem Zusammentreffen folgender Faktoren: «der völlig isoliert gewonnenen Erkenntnis des ‚Stroboskopischen Effektes‘, der Nachbildwirkung (seit Jahrhunderten bekannt, aber ungenutzt), der Möglichkeit, Bilder mit Hilfe von Linsen zu projizieren (Laterna magica, seit 1646 bekannt), und der Erfindung der Photographie (1839 die ersten Daguerrotypen)».

Kracauers Ausgangspunkt ist also historisch schief, worüber man vielleicht hinwegsehen könnte, da er die Parallele zwischen den Medien durch den Zusatz «im wesentlichen» einschränkt. Aber das Erstaunen wächst, sobald er beginnt, eine Theorie der Photographie zu entwickeln. Anstatt – wie jeder vernünftige Mensch es erwartet – von der Photographie selbst, d.h. von den im Laufe der Zeit gemachten Lichtbildern, auszugehen, stützt er seine Theorie auf die «Anschauungen, die im Verlauf ihrer Entwicklung über sie entstanden sind» (S.25). Die so gewonnene Theorie einer Theorie bringt ihn zur Einsicht, «dass sich durch die gesamte Geschichte der Photographie zwei Tendenzen ziehen: die realistische, die in getreuen Wiedergaben der Natur gipfelt, und die formgebende, die künstlerische Schöpfungen erstrebt» (S.36). Und nun folgt ein ebenso kühner wie absonderlicher Gedankensprung. Zunächst definiert Kracauer als «das ästhetische Grundprinzip» die Binsenweisheit, «dass die Leistungen innerhalb eines bestimmten Mediums künstlerisch um so befriedigender sind, je mehr sie von den spezifischen Eigenschaften dieses Mediums ausgehen» (S.36). Dann fährt er fort: «Die Einstellung des Photographen zu seinem Medium kann man ‚photographisch‘ nennen, wenn sie dem ästhetischen Grundprinzip entspricht. Das heisst aber, dass er im ästhetischen Interesse unter allen Umständen der realistischen Tendenz folgen muss» (S.38). Aus der empirischen Erforschung der Wirklichkeit ist plötzlich eine apodiktische Forderung geworden, die sich auch noch mit dem Anschein des Logischen schmückt.

Dieses Umkippen in eine normative Ästhetik entbehrt nicht der Konsequenz, hilft es doch Kracauer den Punkt erreichen, auf den er von Anfang an zusteuerte. Denn für ihn liegt das Ziel der Kinematographie, wie der Untertitel seines Buches ankündigt, in der «Errettung der äusseren Wirklichkeit».

Auf den ersten Blick scheint dieser Gedanke durchaus sinnvoll. Welches Instrument wäre geeigneter, Realität aufzuzeichnen und festzuhalten, als die Kamera? Natürlich werden Filme nicht ausschliesslich mit der Kamera gemacht. Montage, Übereinanderkopierungen, Spezialeffekte und ähnliches – Kracauer nennt das die technischen Eigenschaften im Gegensatz zu den Grundeigenschaften – sind am fertigen Produkt massgeblich beteiligt. Dennoch kommt den technischen Eigenschaften zumindest im Spiel- und Dokumentarfilm – und darum geht es hier – nur sekundäre Bedeutung zu. Während es nämlich ohne weiteres möglich ist, auf sie zu verzichten und einen Film in einer einzigen langen Einstellung zu drehen (das unweigerlich nötige Zusammenkleben der Rollen hat nichts mit Montage zu tun), ist umgekehrt ein Film ohne Zuhilfenahme der Kamera undenkbar (Computer- und Trickfilme, bei denen die Zeichen direkt auf den Filmstreifen aufgetragen werden, können hier unberücksichtigt bleiben).

Wenn also gegen die Forderung, der Film müsse äussere Wirklichkeit wiedergeben, im Prinzip nichts einzuwenden ist, kann das Unbehagen an Kracauers Theorie nur daherrühren, dass mit seiner Vorstellung von Wirklichkeit etwas nicht stimmt. Erste Zweifel schleichen sich bereits bei der Diskussion über das Wesen der Photographie ein. Kracauer berichtet, dass sich die «Vorkämpfer des Realismus und ihre Gegner» wenigstens darin einig waren, dass «Photographien die Natur kopierten» (S.30) und dass die Photographie «den Künstler zur Natur zurückrufe» (S.30). Zum Problem der Objektivität merkt er an: «Objektivität im Sinne des realistischen Manifests ist unerreichbar. Wenn es sich aber so verhält, liegt keinerlei erkennbarer Grund vor, weshalb der Photograph seine schöpferischen Fähigkeiten im Interesse des notwendigerweise vergeblichen Bemühens um diese Objektivität unterdrücken sollte. Vorausgesetzt, dass er sich bei der Wahl seiner Objekte von dem Entschluss leiten lässt, die Natur wiederzugeben und zu enthüllen, ist es sein gutes Recht, Motive, Blickfeld, Objektiv, Filter, Emulsion und Korn nach Massgabe seiner künstlerischen Empfindungsfähigkeit zu wählen» (S.41). In all diesen Passagen gebraucht Kracauer das Wort «Natur» offenkundig als Synonym für «äussere Wirklichkeit». Wenig später macht er dies noch deutlicher: «Physische Realität wird im folgenden auch ‚materielle Realität‘ oder ‚physische Existenz‘ oder ‚Wirklichkeit‘ oder einfach ‚Natur‘ genannt werden» (S.55). Damit setzt er Begriffe gleich, die nicht gleich sind. Da ihm dies selbst zum Bewusstsein kommt, gesteht er zwar zu, dass es «verschiedene sichtbare Welten» gibt, spricht ihnen aber (z.B. einem Gemälde) «die wirklich existierende, physische Realität» ab. Diese Einschränkung des Wirklichkeitsbegriffs ist grotesk. Niemand wird doch ein Gemälde als weniger real empfinden als einen Baum oder ein Haus. Und wenn ein Gemälde nicht wirklich existiert, was tut es dann? Entspringt es einer Einbildung oder einem Traum? Selbstverständlich ist es nicht Natur, sondern vom Menschen geschaffen, doch diese Einschränkung trifft auf beinahe alles zu, was wir täglich sehen. Auch Häuser sind nicht Natur und sogar die Natur selbst ist es zum grössten Teil nicht mehr; sie wurde vom Menschen gestaltet, verändert, verstümmelt, ruiniert. Selbst wenn man den Naturbegriff so weit fasst, dass er alle Phänomene einschliesst, die auch ausserhalb eines Films und unabhängig von ihm existieren, bleibt Kracauers Definition willkürlich. Der einzige Unterschied zwischen einer echten Strasse und einer im Studio nachgebauten besteht nicht darin, dass die zweite «ausserhalb des Bereichs unserer Wirklichkeit» (S.115) liegt, sondern darin, dass sie einem anderen Zweck dient.

Kracauers Halbierung der Wirklichkeit beeinflusst seine Einschätzung bestimmter Genres. Er lehnt den Historienfilm ebenso ab wie seine Umkehrung, den Science-fiction-Film. Das Musical, jene andere völlig «unrealistische» Gattung, akzeptiert

er zwar, doch zwingt ihn dies zu halsbrecherischen geistigen Verrenkungen (S. 202 ff.). Was er diesen Filmen vorwirft, ist ihre Theaterhaftigkeit, ihr Mangel an ungestelltem Leben, ihre Umgrenztheit, die der Affinität des Mediums zum Endlosen widerspricht, kurz: das Zurücktreten der realistischen Tendenz zugunsten der formgebenden. Um diese Ansicht zu stützen, zitiert er u. a. die Szene in Oliviers «Hamlet», in der sich für einen Augenblick die Kulissenwelt des Schlosses nach aussen öffnet und das wirkliche Meer ins Bild kommt: «Wie der Zuschauer darauf reagiert, hängt von seiner Sensibilität ab. Wer für die eigentlichen Beschaffenheiten des Mediums nicht viel Sinn hat und sich deshalb auch das gestellte Schloss ohne weiteres gefallen lässt, mag den unvermuteten Anblick roher Natur als eine Entgleisung übel vermerken; wer aber fürs spezifisch Filmische empfänglich ist, dem erhellt sich nun schlagartig der trügerische Charakter von Helsingörs mystischem Glanz» (S. 64f.). Hier unterschätzt Kracauer die Intelligenz des Publikums. Niemandem, der «Hamlet» sieht, dürfte erst an dieser Stelle aufgehen, dass das Schloss eine Kulisse ist. Wenn ihn das plötzliche Eindringen «roher Natur» irritiert, dann deshalb, weil es in diesem Kontext ein Stilbruch ist. Denn insofern hat Kracauer recht: Realistische und formgebende Tendenz lassen sich innerhalb eines Films nicht beliebig vermischen. Daraus folgt aber nicht, dass die eine notwendigerweise «filmischer» ist als die andere. Die hermetische Welt eines Terence Fisher, das von phantastischen Monstren bevölkerte Japan Hondas, die raffiniert kalkulierte Künstlichkeit Kubricks, das virtuose Ineinander von Wirklichkeit und gemalten Hintergründen in manchen Filmen Hitchcocks, das alles ist genauso Kino wie der Realismus eines de Sica oder Ozu. Wer diese Vielfalt einer abstrakten Theorie opfert, macht den Film ärmer, da er ihm die Fähigkeit, diverseste Elemente zu kombinieren, nimmt. Die Errettung der äusseren Wirklichkeit darf nicht vor den Studiotoren haltmachen.

Vinzenz B. Burg/F—Ko

FILMKRITIK

Rhinoceros (Die Nashörner)

USA 1973. Regie: Tom O'Horgan (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 75/206)

«Ich habe mich daran erinnert, wie mir im Laufe meines Lebens immer wieder das auffiel, was man vielleicht als den Strom der öffentlichen Meinung bezeichnen könnte, das plötzliche Aufkommen einer Meinung, ihre Ansteckungskraft, die der einer echten Epidemie nicht nachsteht... Wenn die Leute ihre Meinung nicht mehr teilen, wenn man sich mit ihnen nicht mehr verständigen kann, gewinnt man den Eindruck, man wende sich an Ungeheuer — an Rhinozerosse zum Beispiel.»

Diese Äusserung Ionescos aus dem Jahr der Uraufführung von «Rhinocéros» (1960; dt. «Die Nashörner»), die in knapper Form den Grundgedanken des berühmten Stücks enthält, steht in engem Zusammenhang vor allem mit den Erfahrungen, die den Schriftsteller 1938 zu seiner Abreise aus Rumänien bewegten, als sich immer mehr Leute um ihn herum der faschistischen Bewegung der Eisernen Garde anschlossen. Dennoch zielt das Stück, weit über blossen Antifaschismus hinaus, allgemeiner auf das Verhältnis zwischen dem Individuum mit seinem persönlichen Bewusstsein und der Gesellschaft, in der es lebt, der es sich anpasst oder gegen die es sich aufbäumt.

Es versteht sich eigentlich von selbst, dass man nun dem Verfilmungsversuch eines derart bekannten und wichtigen Theaterstücks von Anfang an skeptisch gegenübersteht: Der Film muss schliesslich unter prinzipiell anderen künstlerischen Gesetzen