

Irma Duraković / Michael Lommel / Joachim Paech (Hg.)

Raum und Identität im Film

Historische und aktuelle Perspektiven

SCHÜREN

Inhalt

| | |
|--|----|
| Einleitung | 7 |
| <i>Klemens Gruber</i> Räume der Avantgarde | 13 |
| <i>Izabella Füzi</i> The Face of the Landscape in Balázs | 29 |
| <i>Joachim Paech</i> Verkörperte Zeit. Personale Identität und kinematografische Zeit-Räume Christopher Nolans PRESTIGE nach dem Roman von Christopher Priest | 43 |
| <i>Michael Lommel</i> Wer verliert, gewinnt Ein Filmduell zwischen Jørgen Leth und Lars von Trier | 63 |
| <i>Samir Arnautović</i> Das Metaphysische in den Filmen Stanley Kubricks Eine philosophische Interpretation | 75 |
| <i>Tim Glaser</i> Der Geist schläft in der Maschine Zur Präsenz unheimlicher Medien im modernen japanischen Horrorfilm | 85 |

| | |
|--|-----|
| <i>Irma Duraković</i> Die Zeit im Spiegel des Films Einige Notizen zum bosnisch-herzegowinischen Nachkriegsfilm | 105 |
| <i>Vahidin Preljević</i> Phantasmen des Realen Anmerkungen zur Ästhetik der Evidenz in der Gegenwartskultur | 117 |
| <i>Georg Seeßlen</i> Do Androids Dream of Virtual Space? | 133 |
| Autorenverzeichnis | 147 |

Einleitung

Der vorliegende Sammelband ist das Ergebnis des Vorlesungszyklus *Raum und Identität im Film des 21. Jahrhunderts*, der an der Philosophischen Fakultät in Sarajevo (Bosnien-Herzegowina) von Oktober 2010 bis Januar 2011 stattfand. An der internationalen Veranstaltung haben sich Wissenschaftler unterschiedlicher Disziplinen aus Bosnien-Herzegowina, Kroatien, Serbien, Österreich und Deutschland beteiligt, die sich jeweils aus eigener Perspektive mit dem Thema auseinandergesetzt haben. Ziel der Veranstaltung war es, eine Diskussion darüber anzuregen, inwieweit der Film als Medium und Kunstform zur Konstitution der Identität und des Raumes in der globalen Kultur beiträgt.

Ausgangspunkt könnte sein festzustellen, ob der Film selbst noch über die Räume verfügt, in denen er traditionell als ein bestimmter Film mit Titel, Namen des Regisseurs und seiner Darsteller sichtbar geworden ist. Das Kino wäre noch immer das lokale Gegengewicht gegen die Globalisierung des Films in den elektronischen Medien und digitalen Netzen. Häufig sind es die Filme selbst, die ihre Helden ins Kino schicken, in dem der Film vorübergehend «nach Hause» kommen kann. Aber die Entwicklung geht in eine andere Richtung, Filme sind Teil der Programme des Fernsehens, sie werden zu Hause auf DVD gesehen oder im Internet heruntergeladen. An den Nicht-Orten (Augé) der Massenmedien und des Internets löst sich auch die Identität der Filme als Kunstwerke auf. Dem können sie wenig «eigene Orte» entgegensetzen, die zu bestimmen aber für die Filmkultur von eminenter Bedeutung wäre. Kann man Filme noch immer wie in den Genrefilmen Hollywoods nach ihren Orten einordnen? Den Western in die Rocky Mountains, den «film noir» in den Dschungel der Großstädte, das Melodram in die bürgerlichen Boudoirs? Oder spielen auch im Film zunehmend die Nicht-Orte der Flugplätze, der Autobahnen, der *shopping malls*, des Internets eine zentrale Rolle, die kein eigenes Gesicht mehr haben und überall sein können? Filme sind global ver-

mittelte Waren der Unterhaltungsindustrie. Haftet ihnen noch irgendetwas ihrer Herkunftskultur an, mit der sie identifiziert werden können? Diese Frage kann man auch historisch zu beantworten versuchen, zum Beispiel im Übergang von Stummfilm zum Tonfilm, wenn die gesprochene Sprache den Filmen eine neue nationale Identität verleiht, die für den internationalen Vertrieb (durch Synchronisation zum Beispiel) auch sofort wieder zunichte gemacht wurde, weil der Raum für die kommerzielle Auswertung zu eng geworden ist. Immer wieder haben sich nationale Schulen des Films herausgebildet, die unverkennbar russisch (im post-revolutionären Film Eisensteins oder Vertovs), deutsch (im deutschen Expressionismus) oder französisch in der Nouvelle Vague zum Beispiel sind und in denen auch die spezifische Konstruktion ihrer Handlungsräume für ihre Identität gesorgt hat. Internationale Koproduktionen haben dazu beigetragen, dass sich auch diese Räume ihrer Identität wieder aufgelöst haben. Das Fernsehen repräsentiert den extremen Widerspruch zwischen globaler Ferne und lokaler Nähe. Wir sehen zu Hause, was gerade an fernen Orten geschieht, weshalb das Fernsehen bemüht ist, das Fremde möglichst in die Nähe des Eigenen zu rücken. Sogar für den täglichen «Tatort»-Krimi wird verlangt, dass das Verbrechen einen identifizierbaren Ort mit lokaler Sprache und Outfit hat. Die Techniken der neuen (digitalen) Medien haben neben der allmählichen Auflösung traditioneller Räume (wie des Kinos) für den Film auch neue Strukturen geschaffen, die (anderen) Filmen wieder neue Orte (wie Youtube) in den Programmen des Internets ermöglicht haben. Jetzt sind es spezielle Programme, die Filme im Internet an ihren «Orten» adressieren, sie finden, d.h. identifizieren lassen. Die Digitalisierung des Films, seiner Produktion und seiner Projektion in Kinos und in den elektronischen (Massen-)Medien hat eine Reihe von parallelen Filmwelten hervorgebracht, die sich nach den kulturellen Räumen, die sie besetzen, unterscheiden. Der ebenfalls digital erweiterte Kinofilm gelangt aus den Filmstudios zu den Festivals; Fernsehen, Video oder Internet haben ihre eigenen Distributionsstrukturen und Orte ihrer Vorführung; alternative Filmproduktionen zirkulieren in den Subkulturen und erblicken nur selten das «Licht der großen Kino- und Medienwelt». Und auch nationale Filmproduktionen treten wieder vermehrt in Erscheinung, weil kleinere Länder, häufig mit traditionellen Kulturen, auch mit der «kleinen» elektronischen Filmtechnik an speziell ausgewiesenen Orten auf sich aufmerksam machen können, ohne im «Meer» globaler Fernsehkanäle und des Internets unterzugehen. Hier bietet sich die Chance für neue filmkünstlerische Räume mit deutlichen Identitäten.

Die Ringvorlesung zu «Raum und Identität im Film des 21. Jahrhunderts» hat nicht zufällig in Bosnien-Herzegowina und hier in Sarajevo stattgefunden. Sarajevo wird als Ort mit einem Krieg identifiziert, der drohte, dieser Stadt und ihren Menschen jede kulturelle Identität zu nehmen (was in der Vernichtung ihrer Nationalbibliothek zum Ausdruck kommt). Sarajevo ist aber auch der Ort, mit dem sich neue Hoffnungen auf die friedliche Entwicklung ihrer Kultur und der Künste, dar-

unter des Films, verbinden. Die akademische Forschung und Lehre in Sarajevo – auch mit und über den Film – wird diese Entwicklung begleiten und international repräsentieren. Die Filmwissenschaft hat in Sarajevo einen Raum für ihre (auch nationale) Forschung bekommen, mit dem sie künftig identifiziert werden wird. Ein Anfang ist mit dem vorliegenden Band gemacht.

Im ersten Beitrag des vorliegenden Bandes zum Thema *Raum und Identität im Film* widmet sich **Klemens Gruber** der russischen Avantgarde, indem er ihre Raumerkundung an drei Übergängen zu anderen Medien darstellt. Am Beispiel von Meyerholds Bühnenszenierung aus dem Jahr 1922 zeigt Gruber den Übergang vom Theaterraum zum Maschinenraum auf: Einerseits werde der technische ‹Apparat› zum Schauplatz; andererseits würden durch Kinofizierung ‹theatralische Verfahren› und filmische Effekte auf der Bühne erzielt. Im zweiten Übergang, der sich vom städtischen Raum zum medialen Raum vollzieht, geht es um die technischen Medien, die aus der Sicht der avantgardistischen Künstler die ‹Organisation des Alltagslebens› prägten, in welches die Künstler selbst eingreifen wollten. Der dritte Raum, bei dem sich der Raum des Körpers in den Raum der Zeichen transformiert, wird am Beispiel von Vertovs Films *ENTUZIAZM* (1930) dargestellt. Vertov führe ‹eine Beziehung zwischen Mensch und Maschine› vor und lasse inmitten des Arbeitsprozesses ein Bild ‹produktiver Symbiose von Mensch und Industrie› entstehen. Erst aus der Entfremdung im Arbeitsprozess entwickle Vertov, wie Gruber schreibt, ein ‹Bild abstrakter Arbeit›.

In ihrem Beitrag *The Face of the Landscape in Balázs* befasst sich **Izabella Füzi** mit einem der einflussreichsten Filmtheoretiker der Filmgeschichte. Bela Balázs' Konzept des filmischen Bildes, so Füzi, greife zunächst auf Begriffe aus der klassischen Ästhetik zurück. Die alltägliche (ebenso wie die ästhetische) Betrachtung der Natur jedoch – etwa einer Landschaft – impliziere Totalisierung und Anthropomorphisierung der Natur, also Distanzierung. Balázs hingegen plädiere für eine Verschmelzung von distanzierter Kontemplation und distanzloser Teilhabe im Akt des Sehens. Das unterscheide seine Position von derjenigen seines Mentors Georg Simmel. Für Balázs ist das Kino ein neuer Ort der ästhetischen Artikulation. Im Kino werde die Verbindung von Raum und Identität, Subjekt und Objekt, Körper und Geist, Herz und Seele, Oberfläche und Tiefe, innen und außen neu ausgehandelt. Indem für Balázs im Akt des Sehens nicht nur das *Objekt*, sondern auch das *Subjekt* zum Bild wird, nehme der ungarische Filmtheoretiker, so Füzi, eine überraschend moderne Position ein, die auf die Funktion der Landschaft bei Antonioni, Pasolini und Godard voraus weist.

Joachim Paech widmet sich in seinem Beitrag Christopher Nolans Film *PRESTIGE* (2006), der Verfilmung des gleichnamigen Romans von Christopher Priest (1995). Paech beleuchtet zunächst die intermedialen Passagen zwischen Literatur und Film, um dann, in einem zweiten Schritt, auf die medienhistorischen Beziehungen zwischen Bühnen- und Filmmagie einzugehen. In diesem Sinne ist sein

Aufsatz ebenso ein Beitrag zur Mediengeschichte *des* Films wie zur Mediengeschichte *im* Film. PRESTIGE versteht Paech daher als ein aktuelles Beispiel für die narrative und medienreflexive Einordnung in die Geschichte des Films. Nolan thematisiere die Zauberershow am Ende des 19. Jahrhunderts, die Übergangszeit vom präkinematografischen Zaubertrick zur Geburtsstunde des Kinos. Konkret geht es um die Transposition eines Menschen (‹Der transportierte Mann›), um apparatives Verschwinden und Wiedererscheinen, um *Bilokation* also als inszenierte Täuschung. Damit ist das – auch in der Literatur etablierte – Doppelgängermotiv aufgerufen: das Spiel zwischen Original und Kopie. Der Doppelgänger Sorge – in Literatur und Film – für multiple Figuren. Als Inkunabel versteht Paech in dieser Hinsicht George Méliès' Film EINE DAME VERSCHWINDET (um 1900), nämlich als Fortsetzung des berühmten Zaubertricks des Magiers Robert-Houdin, der die Transposition von der Theaterbühne zum Film vorbereitet hat. Die Magie des Kinos gehöre, so Paech, zu dem mediengeschichtlich noch unzureichend erforschten Komplex «Medien und Geister».

Michael Lommels Aufsatz befasst sich mit einem Gemeinschaftsprojekt: dem Film THE FIVE OBSTRUCTIONS (2003) der beiden dänischen Regisseure Jørgen Leth und Lars von Trier. Lommel stellt in den Mittelpunkt seiner Analyse die Überlegung, inwiefern man hier von einem *Filmduell* sprechen kann. Lars von Trier schlägt Jørgen Leth vor, er solle seinen Kurzfilm DER PERFEKTE MENSCH von 1967 noch einmal in fünf neuen Versionen drehen. Von Trier gebe ihm dafür bestimmte Aufgabenstellungen vor («obstructions»). Der Episodenfilm THE FIVE OBSTRUCTIONS besteht somit aus den Re-Visionen des Kurzfilms und dem *work in progress*. Am Ende werden Original, Remakes und Making-Of zu einem Film über das Filmmachen verschmolzen, über künstlerische Kreativität, die Dialektik von Fantasie und Selbstbindung, Freiheit und Notwendigkeit von Regeln. Von Trier, so lautet Lommels These, sei dabei Duellant, Spielleiter und Therapeut in einer Person. Das Original von 1967 und die Neuverfilmungen bilden demnach eine Reihe, ein episodisch zusammenhängendes Ganzes, und die eigentliche, sich im Spielverlauf ergebende Spielregel heiße: *Wer verliert, gewinnt*.

In seinem Beitrag über das Metaphysische bei Stanley Kubrick nimmt der Philosoph **Samir Arnautović** eine «kunstmetaphysische» Position ein. Er erkundet das – wie er es nennt – «Wesen des Filmischen» und versucht es in ausgewählten Filmen Stanley Kubricks auszumachen. Dabei geht es darum, gerade das moderne Medium Film in der Kontinuität der kunstphilosophischen Tradition zu verankern. Arnautović sucht «das Metaphysische» etwa in der Raumgestaltung oder der Farbkomposition der Filme ODYSSEY und SHINING auf und vertritt die Ansicht: Das Werk Kubricks sei ein Beleg dafür, dass die Aufgabe der Kunst nach wie vor darin besteht, das hinter den Erscheinungen Befindliche – eben das Metaphysische – zum Ausdruck zu bringen.

Medien, so argumentiert **Tim Glaser**, wirken auf den Menschen ein, der diese Medien aber selbst hervorgebracht hat. Nicht nur von wissenschaftlicher, auch von künstlerischer Seite sei dieser – scheinbare? – Kreislauf immer wieder bearbeitet worden. Glasers Aufsatz *Der Geist schläft in der Maschine* beschäftigt sich mit der Frage, welche Rolle den technischen Medien in den seit der Jahrtausendwende populär gewordenen J-Horror-Filmen zukommen und wie sich diese Rolle beschreiben lässt. Ausgangspunkt sind die sozialkritischen und Technik fokussierenden Elemente der Filme. Zunächst werden bei Glaser drei Vertreter des J-Horror detailliert nach ihrer Inszenierung von Medien analysiert; dann werden die Ergebnisse miteinander verglichen, um verschiedene Formen der Inszenierung kenntlich zu machen. Zwei Begriffe spielen innerhalb dieser Analyse eine wichtige Rolle, um die Möglichkeiten der wechselseitigen Beeinflussung auszuloten: die *Störung* und das *Virus*. Medientheoretisch steht dabei die Frage im Vordergrund, welchen Raum Subjekt und Technik in der filmischen Ästhetik – als Präsenz des Unheimlichen – einnehmen. Abschließend diskutiert Glaser die Frage, ob sich aus den Mediengespenstern im Film allgemein etwas über den Umgang der Menschen mit Technik lernen lässt, insbesondere im Hinblick auf die Debatte zwischen Sozial- und Technikdeterministen – und schließlich, welchen Herausforderungen die Subjekte in diesem Prozess unterworfen sind.

In ihrem Aufsatz *Die Zeit im Spiegel des Films* skizziert **Irma Duraković** die Entwicklung des bosnisch-herzegowinischen Nachkriegsfilms. Im ersten Teil ihrer Überlegungen analysiert die Autorin zwei neuere Nachkriegsfilme. Sie untersucht anhand dieser beiden Filme die für den bosnisch-herzegowinischen Film spezifische Auseinandersetzung mit dem Krieg. Es erweist sich, dass das Thema der *Identität* und das Motiv der *Grenze* im bosnischen Nachkriegsfilm eine tragende Rolle spielen. Im zweiten Teil geht Duraković auf den Einsatz der Dokumentarform ein, vor allem auf die im Krieg entstandene Dokumentarserie *SARAJEVO. A STREET UNDER SIEGE* (1992–1995). Es wird deutlich, wie der dokumentarische Stil die Narration im Spielfilm der Nachkriegzeit prägen wird. Schließlich werden ausgehend von diesen Analysen und anhand von weiteren Filmbeispielen Entwicklungslinien der bosnisch-herzegowinischen Kinematografie in den vergangenen zwanzig Jahren rekonstruiert.

Vahidin Preljević analysiert in seinem Aufsatz *Phantasmen des Realen* die evidenzästhetische Wende in der (visuellen) Kultur der Gegenwart. Ein Symptom des neuen Sichtbarkeitsparadigmas sei die international erfolgreiche Serie *CSI*, deren Ästhetik Preljević als «metanaturalistisch» bezeichnet. Dabei geht es um die Inszenierung eines Blicks in die Tiefe des Materiellen, die unter normalen Umständen unsichtbar bleibt. Die neue Ästhetik wird in der Kontinuität mit dem poststrukturalistischen Widerstand gegen den Sinn, etwa in der Bildlichkeits- und Fotografietheorie Roland Barthes' gesehen. Erläutert wird zudem die Reflexion der neuen Bildkultur in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart, etwa bei Thomas

Hettche und Botho Strauß. Bemerkenswert ist dabei die Diagnose Preljevićs, dass sich die neue Visualität durch Entkoppelung des Bildes von der Sprache auszeichne. Die so freigesetzte Bilderflut werde in der Literatur äußerst kritisch gesehen und sogar mit dem Ende der Kultur gleichgesetzt.

In dem Aufsatz *Do Androids Dream of Virtual Space?*, der den Abschluss dieses Bandes über *Raum und Identität im Film* bildet, geht **Georg Seeßlen** davon aus, dass es zurzeit ein ökonomisches, technologisches und ästhetisches Projekt zur Veränderung des Bildes und der Wahrnehmung gebe. Als wichtige Elemente benennt er Digitalisierung und Verräumlichung, etwa die Ausrüstung von Kino und Fernsehen mit 3-D. Ein biopolitischer Diskurswechsel der Wahrnehmung finde derzeit statt, der nicht zuletzt die Transformation des Kinematografischen vorantreibe, d.h. die Veränderung von Zeit, Raum und Subjekt. Die audiovisuellen Medien, lautet Seeßlens These, geben Zeit, Raum und Subjekt nicht nur wider, sondern «produzieren» diese Kategorien überhaupt erst. Die unterschiedlichen Kräfte der Bilder-Industrie – Produktion, Politik, Publikum – hätten dabei ihre je eigenen Interessen und Absichten, um die neuen Bewegungsbilder zu entwickeln, die Wahrnehmungs- und Bildermaschinen des 21. Jahrhunderts, bei denen die Macht über die Bilder und die Macht über die Körper an bestimmten Punkten zusammenfließen – von der Nanochirurgie über Roboter und Cyborgs bis zu den Satelliten im Orbit. Der «space of places», so Seeßlen, also der Raum, der durch konsistente und signifikante Orte gebildet wird, werde zunehmend vom «space of flow» abgelöst, dem fließenden Raum der Übergänge und *non-lieux*, der keine Orte mehr, sondern nur noch Zeichen in ständiger Transformation kennt. Wie können wir also heute Raum-Wahrnehmung angesichts des Raum-Verlustes, Zeit-Wahrnehmung angesichts des Verschwindens der Zeit und Subjekt-Wahrnehmung angesichts des Verschwindens des Subjekts neu denken? Das sind Fragen, denen Georg Seeßlen in seinem Beitrag, der über das Kinodispositiv weit hinausgreift, nachspürt: «Es gibt keine Zukunft des Kinos, sondern es gibt mehrere unterschiedliche, ja widersprüchliche Medien, an denen aus kultur- und technikhistorischen Gründen der Begriff Kino haften bleibt.»

Der Vorlesungszyklus wurde vom Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD), aus Mitteln des Auswärtigen Amtes (AA), und dem Bildungs- und Wissenschaftsministerium der Föderation Bosnien-Herzegowinas gefördert. Die Herausgeber möchten Heike Link und Anne Rörig für die Unterstützung bei der finanziellen Absicherung des Projekts danken. Der Philosophischen Fakultät in Sarajevo möchten wir für die Bereitstellung der Räumlichkeiten danken. Für die Übernahme der Druckkosten danken wir dem *Verein der Ehemaligen der Universität Konstanz e.V. (VEUK)*. Zu danken ist auch dem Verlag für die geduldige und professionelle Betreuung. Und nicht zuletzt danken die Herausgeber den Autoren der Beiträge, ohne die der vorliegende Sammelband nicht zustande gekommen wäre.