

Zudem ist Julian Hanichs auf den englischsprachigen Weltmarkt ausgerichtete Dissertation symptomatisch für die unerfreuliche Tendenz der anglo-amerikanischen Filmwissenschaft, deutschsprachige theoretische Ansätze fast durchweg zu marginalisieren, die jedoch gerade bei diesem Thema von großem Interesse gewesen wären (siehe oben). Das mag an der rigiden Wissenschafts- und Publikationspolitik des englischsprachigen Raumes liegen, eben nur englischsprachige Quellen oder entsprechende Übersetzungen zu berücksichtigen. Eigenständige deutsche Beiträge zur Körpertheorie und zur den Verinnahmungsstrategien des Films (etwa die „Seduktionstheorie“) finden keine Beachtung. So muss man schließlich feststellen, dass Julian Hanichs Arbeit mit all diesen Vorzügen und Kritikpunkten vor allem für den englischsprachigen Markt gedacht ist, für die deutschsprachige Forschung jedoch nur bedingt progressiv ist, zumal die Grundthese der symbolischen Rückeroberung der verlorenen Körperlichkeit im Medienerlebnis⁴ nicht ganz neu ist. Sehr brauchbar hingegen ist die phänomenologische Kategoriebildung, die Hanich in seinem Buch unternimmt, die für zukünftige Forschungen im Bereich der filmischen Fantastik und Spannungsinzenierung von äußerstem Interesse erscheint.

MARCUS STIGLEGER
Universität Mainz

4 Vgl. ebd.



Connie Betz, Rainer Rother und Anke Schaeffer (Hrsg.); Glorious Technicolor; Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek / Bertz + Fischer 2015; ISBN 798-86505-238-4

Anke Steinborn; Der neo-aktionistische Aufbruch. Zur Ästhetik des ‚American Way of Life‘; Berlin: Bertz + Fischer 2014; ISBN 978-86505-391-6

Leonard Maltin’s Movie Guide. The Modern Era; New York: Penguin Group 2015; ISBN 978-0451-46849-9

Wer erinnert sich an die Reihe „Kunststück“? Hier bekamen ausgesuchte Experten vor Jahren die Gelegenheit, in durchaus publikumswirksamer Manier eine kleine Monografie eines Kunstwerks ihrer Wahl zu verfassen. Das British Film Institute führte 1992

eine ganz ähnlich strukturierte Reihe ein, nur wurden dort nicht Gemälde, Skulpturen oder einmal sogar die Frankfurter Skyline analysiert, sondern jeweils ein Film. Den Anfang der Reihe machte Salman Rushdie, damals für seinen Roman *Die Satanischen Verse* der Fatwa unterworfen und infolgedessen aus der Öffentlichkeit verschwunden. Der britisch-indische Schriftsteller schrieb in seiner beschützten Auszeit eine persönlich gehaltene, fast regressiv anmutende Erinnerung an *The Wizard of Oz* (1939) aus dem Hause MGM unter der Regie von Victor Fleming nieder: ein Klassiker, der auch in der diesjährigen Retrospektive und dem dazugehörigen Katalog der Berlinale 2015 nicht fehlen konnte.

Nach dem letztjährigen Licht-Fokus (vgl. Journal für Kunstgeschichte 3/2014) stand in Berlin in diesem Winter erneut ein technologischer Schub mit der Folge einer neuartigen Ästhetik im Fokus, diesmal *Glorious Technicolor*, jenes Farbsystem, mit dem sich Hollywood von seinen transatlantischen Konkurrenten dem Anschein nach in Richtung Musicals, Märchen, Historienfilme, Swashbuckler und malerische Western und somit zur uneinholbar sentimentalsten Erinnerung verabschiedete. Zum einhundertsten Jahrestag ihrer ‚Erfindung‘ durch Dr. Herbert T. Kalmus wurde nun dem Ruhm nachgegangen, der jener ur-amerikanischen Farbe bis heute anhängt. Die der „beziehungslosen Jetztzeit“ vorausgehende Ära werde in der nächsten Generation jeweils zum Abschnitt der „fetischisierten Retro-Geschichte“, schrieb Jean Baudrillard in *Kool-Killer. Aufstand der Zeichen*.

Die Mythosbildung um ein Farbsystem wird erleichtert durch den Umstand, dass die große Zeit von Technicolor recht genau umrissen werden kann, vom Zweifarben-Tonfilm *Gold Diggers of Broadway* (1929) über den mit *Becky Sharp* (1935) einsetzenden Dreifarbenprozess bis in die Mitte der 1950er Jahre, als das naturtreuere und billigere Eastmancolor dem älteren Verfahren den Rang ablief. Es handelt sich mithin um eine abgeschlossene Epoche, eine ‚verlorene Kunst‘, als die Erwin Panofsky das Gemeinsame des Spielens im Stummfilm, der Maltechnik Van Eycks und der Stichtkunst Dürers beschrieben hat. Der Filmwissenschaft fiel daher als erste Aufgabe zu, mit den Mythen aufzuräumen, die solch neuartige Bildwelten auktorial generierende Technik umwehen kann (nicht umsonst schrieb Rushdie von „Texten ohne Autor“). In dieser Hinsicht ist der Katalog der Berlinale eine Fundgrube. Die Technikhistorikerin Barbara Flückiger weiß fundamental Neues zu „Entwicklungslinien des frühen Technicolor“ aus der fotografischen Materie heraus über die experimentelle Entwicklung bis hin zur Serienreife. Staunen macht der kommerzielle Export von Technicolor nach England und vor allem Deutschland, bewundernswert consequent war die Anwendung im Studiosystem Hollywoods, das sich stets die richtigen Stoffe für Zeitpunkt und Dosierung der Technicolor-Palette suchte, und noch die Erörterungen in Sachen nachfolgender Restaurierung sind mit großem Gewinn zu lesen.

Problematischer wird der Katalogband, wenn es um die Herleitung oder etwas pompöser: das Referenzsystem geht, mit dem man den Erfolg von Technicolor erklären will. Immer wieder taucht hier klassische Malerei auf. So kontrollierte die einst in Zürich ausgebildete Kunsthistorikerin Natalie Kalmus, vertraglich an die Lizenzierung von Technicolor gebunden, oft am Set und immer im Labor die „restriktive Anwendung“

der Farben, um sie einem historisierenden, antimodernen Ideal anzunähern. Wie um diesen durchschaubaren Nobilitierungsversuch zu illustrieren, setzt sich Christine N. Brinckmann im Katalog mit einem einzigen Film auseinander, mit Rouben Mamoulians Stierkämpferdrama *Blood and Sand* (1941); in der Tat ähneln die Screenshots aus diesem Film kompositionell den ihnen gegenübergestellten Tafelbildern von Murillo, Tizian und Velázquez. Ob sie nicht den Tatbestand einer bereits postmodernen Travestie dieser ‚Vorbilder‘ erfüllen, sei vorerst dahingestellt. Einige Schritte noch weiter geht Susanne Marschall in ihrem Text über Musicalfilme, der eine breite Palette von Referenzen anbietet: von einer intensiven grafischen Ästhetik in den Cartoons Disneys ist ebenso die Rede wie vom Chiaroscuro der klassischen europäischen Malerei und von ‚knalligen Farben‘. Sieht man die Filme heute neu oder erinnert sich seiner Technicolor-Erlebnisse im Kino, ist am ehesten die Angst der Technicolor-Produzenten vor einem allzu grellen, geschmacklosen Farbeindruck und so strukturarmen wie plakativen Flächenwirkungen nachzuvollziehen. Der Reiz des überwältigenden Neuen bleibt dadurch unberührt. Er sorgte im besagten Zeitraum der Filmgeschichte für die Attraktion, die Diedrich Diedrichsen in seiner Theorie der Popmusik jüngst als das Kennzeichen jeglicher Popkultur ausgab: „Das was alle angeht, nimmt kulturell die Gestalt des Populären an.“

Von dieser Seite her, vom Gebrauch einer Kulturtechnik, nähert sich auch Anke Steinborn in ihrer Publikation zu *Der neo-aktionistische Aufbruch. Zur Ästhetik des ‚American Way of Life‘* dem Phänomen des Populären. Namentlich geht sie aus von einer Komödie vom Ende des noch-klassischen Hollywood, *The Thrill of it all* (1963, Regie: Norman Jewison). In diesem Film avanciert die allzeit klinisch saubere Doris Day zum Werbestar im Fernsehen – bezeichnenderweise mit einem Seifenprodukt –, kehrt aber nach aufkommenden Ehekonflikten an den heimischen Herd zurück und genießt von Neuem die Vorzüge des American Way of Life. Steinborn zieht von dieser symbolhaften Verdichtung des Mythos aus gedankliche Stränge zu drei paradigmatischen Filmen der Jahrtausendwende und skizziert aus dieser Verbindung ihr eigentliches Untersuchungsfeld: ausgehend von einer mythenbehafteten Setzung saturierter gesellschaftlicher Formen zu einem offenen Diskursfeld, zu dem Filme, Design- und Werbephänomene wie auch zeitgenössische künstlerische Objekte zur Erklärung herangezogen werden. Von den „sinnentleerten Oberflächen“ der Filme *Fight Club* (David Fincher, 1999), *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) und *Lost in Translation* (Sofia Coppola, 2003) ist wiederholt die Rede, von der „Abwendung vom Immobilien“ hin zum Performativen, vom Symbol hin zu seiner (in der Regel) zeitbasierten, kritischen Hinterfragung. Als hätte sie sich damit nicht genug aufgeladen, wird zum eigentlichen Referenzsystem dieser Weimarer Dissertation die medienphilosophische Ausrichtung des französischen Poststrukturalismus. Wenn die Autorin ein zentrales Buch nennen müsste – das der Leser der ersten Nennung in einer Anmerkung zu suchen hat, ein Literaturverzeichnis gibt es nicht – so wäre dies vielleicht Baudrillards *System der Dinge*; doch auch Deleuze, Guattari, Barthes sowie die deutschen Medienwissenschaftler Lorenz Engell und Oliver Fahle kommen nicht zu kurz. So wird ein Seismogramm der „Zweiten Moderne“ (Fahle) versucht.

In den Worten der Autorin: „Alle diese Vorstellungen werden – ausgehend von Serres Wahrscheinlichkeitsverteilung – von der ‚Ungewissheit als unausweichlichem

Bestandteil nicht nur ökologischer, sondern auch gesellschaftlicher Krisen' (B. Latour) getragen. Begonnen mit Serres (1964) über Deleuze/Guattari (1980) bis zu Latour (1999) repräsentieren die Ideen ein philosophisches und ästhetisches Paradigma, das – den gesellschaftlichen Veränderungen, zum Beispiel im Zuge der 1968er Bewegung, [sic] und der soziokulturellen Tendenz zum Flüchtigen entsprechend – die zweite Hälfte des 20. sowie das beginnende 21. Jahrhundert maßgeblich prägt. Ein Paradigma, das sich auch in den exemplarisch betrachteten Filmen abzeichnet, in denen sich analog zur gesellschaftlichen Krise und dem Wandel des American Way of Life einst stabile Dinge und Werte – wie das Heim, das Automobil, die Familie – in ungewisser Performanz verflüchtigen. Die Dinge treten aus sich heraus und in Interaktionen, um über Wege (Serres), Rhythmisierungen (Deleuze/Guattari) und Wiederaufnahmen (Latour) das Motivgefüge des American Way of Life immer wieder neu zu konstituieren.“ (Steinborn, 262f.)

So überzeugend der gedankliche Ansatz der Autorin auf Anhieb wirkt, von einer zeichentheoretischen Verdichtung des Mythos im Sinne Barthes' durch die Verhandlung des Übergangs vom „Werkbegriff zum Ereignisbegriff“ (E. Fischer-Lichte, 83) einen amerikanischen „Neo-Aktionismus“ zu grundieren, so sehr rutscht die Arbeit im Verlauf der Argumentation auf ihren eigenen Grundpfeilern, sprich: ihren gedanklichen Paten aus. Vermag man den „organlosen Schizo-Körper“ von Deleuze/Guattari durchaus noch als Metapher zu akzeptieren, der sich an den Protagonisten der drei neueren Filme erkennen lässt, kommt die Eigenart der Autorin hinzu, bei jedem ihr auffälligen Motiv den Film quasi still zu stellen und mithilfe ihrer Lieblingsautoren einen weiteren theoretischen Salto zu schlagen. In dieser Hinsicht sprechende Passagen finden sich beispielsweise über das „Ehebett als Symbol suburbaner Immobilität“ (150f.), im virtuosen *inside the brain*-Anfang von *Fight Club*, der in eine „metaphorisierende Zusammenführung von Leichtigkeit, Mobilität, Geschwindigkeit und Leben im pulsierenden Blut“ münde, solcherart „die Abwendung vom Freiheit symbolisierenden Fahrzeug zugunsten freigesetzter Performanz, der flüchtigen Bewegung an sich“ signifizierend (129); schließlich, im entspannten *Lost in Translation*, das „durchgängige Prinzip der Diffusion im Sinne einer punktuellen Streuung und interpunktuellen Approximation.“ (188) Die Anschauung der konkreten Werke scheint irgendwann nur noch dazu zu dienen, eine auf alles und jedes eine Antwort habende Theorie zu illustrieren. Die Autorin selbst holt der unbefriedigend-permanente Zirkelschluss an einer Stelle zu *Lost in Translation* wohl eher unfreiwillig ein; als sei die Theorie zuerst da: „Zusammengeführt und veranschaulicht werden die Diskurse Barthes [sic] und Flusers in Bobs Werbeaufnahmen und Promotionsauftritten, in denen die ‚unwahren‘ leeren Gesten in den Kontext der mythifizierenden Werbung eingebunden sind.“ (203)

Gewinnt eine ursprünglich am Medium Sprache ausgebildete Theorie die definitivische Macht über ein Bildmedium, geht offenkundig eine gewisse Anschaulichkeit der Argumentation verloren. Vor dem Poststrukturalismus kam immerhin der Strukturalismus, und in dieser Hinsicht macht Steinborn vieles wieder gut: Die veranschaulichenden Grafiken zu thematischen Verläufen, quasi Baupläne der behandelten Filme, hat man derart elaboriert in einer deutschen Dissertation noch nicht gesehen. Die Zahl



Schema der „wiederkehrenden Dinge/Motive des American Way of Life in The Thrill of it all, Fight Club, American Beauty, Lost in Translation“

der Screenshots ist erfreulich groß, wie stets bei Filmbüchern aus dem Hause Bertz + Fischer. Dazu kommen neuere Werke der bildenden Kunst sowie eine Vielzahl von Anzeigen und Design-Objekten, bei denen die Autorin einen guten Überblick zeigt. Wenn ich dennoch eine Fehlstelle anzeige, so hat dies vor allem mit dem Erscheinen von Thomas Crows großformatiger Überschau *The March of Pop* (Yale University Press 2014) zu tun, die auf der Suche nach den Wurzeln der amerikanischen Populärkunst vor allem die Folkmusik nennt. In einem konkludierenden Kapitel gelingt Crow die Synthese aller Künste dann aber in bestem intermedialen Verständnis, indem er in einem ‚Showdown‘ die beiden Megastars Andy Warhol und Bob Dylan miteinander konfrontiert und insbesondere Dylans *disguised symbolism* in seinen beiden Medien Musik und Performance zur Anschauung bringt.

Dazwischen, die Pop Art: auch der *collector* der wichtigen *Anthology of American Folk(-Musik)*, Harry Smith, im Herzen ein Maler; die *Americana* des Jasper Johns, auf authentischer *folk art* aufbauend; die *sophistication* des Robert Rauschenberg; der englische Einfluss der *Group Two*, besser bekannt von der *This is tomorrow*-Ausstellung, der den Eindruck der Warenwelt und damit auch des Films zum ersten Mal sichtbar werden lässt; Roy Lichtensteins Monumentalisierungen des einzelnen Panels aus dem Comic-Strip, die Zeit mit einem Mal in einsehbarer Weise suspendieren und dem Tafelbild auf Dauer zu neuer Blüte verhelfen. Dies ist der archimedische Punkt der Veränderung, die freilich unaufhaltsam weiter geht: Anfang der 1960er Jahre treten mit Andy Warhol und James Rosenquist professionelle Werber auf den Plan, für die Lesbarkeit des Kommunikats auch im peripheren Wahrnehmen, infolgedessen Größe, Plakativität, im Falle Warhols auch Serialität sowie eine personalisierte Medienstatur zu Konstanten werden. Schließlich, mit Acryl und dem Offset-Druck, neue Techniken,

die dem Malen in Öl an die Seite treten und, bei David Hockney und Ed Ruscha, auch als Kommentare auf das sich überlebt habende, spektakuläre Hollywood der Technicolor-Ära lesbar werden; aus dem Gloriolenschein der Kunst heraus treten neue multimediale Formen wie die Alben (mitsamt ihrer beißenden Medienkritik) von Frank Zappa. Für den Zusammenhang entscheidend ist der neue Bildbegriff, der die Ingredienzen der Kunstform Film, namentlich Primat des Bildes, der Töne, Sprache und Musik und eine gewisse formative Relevanz für das Bewusstsein einer Gesellschaft, mit berücksichtigt.

Müsste ich aus dem klassischen Hollywood-Kino eine einzige Sequenz im Sinne einer „Kristallation“ Arnold Gehlens oder auch des eingangs erwähnten „Kunststücks“ auswählen, so wäre dies, unter dem Eindruck der angezeigten Lektüren, der Eintritt von Dorothy (Shirley Temple), einer für den Film neu modellierten Alice nach Lewis Carroll, in das fantastisch-bunte Wunderland *Oz*. Jean Cocteau hat den Eintritt in eine andere Welt als Schritt durch einen Spiegel wenig später ins *Art Cinema* gehoben, die populäre Kultur memorierte den spezifischen Moment immerfort. Ein klassisches Album Elton Johns hieß *Goodbye Yellow Brick Road*, zur geistigen Entgrenzung durch Drogen riefen Jefferson Airplane mit Grace Slicks Song *White Rabbit* 1969 in Woodstock auf. Die Synthese im zeitbasierten Bild bot dann Atom Egoyans übersehenes Juwel *Where the Truth Lies* (2004): Hier sieht man zu den Klängen von *White Rabbit* eine Verführungsszene, aufgeheizt durch eine Verdoppelung der erotisierten Frau in einem imaginären Spiegel. Nicht umsonst ist Dorothys Satz „Toto, I have a feeling we are not in Kansas anymore“ ein geflügeltes Wort im Kino wie in der amerikanischen Umgangssprache. Wahre Intermedialität eines derartigen ‚Bildes‘ hätte gesellschaftliche Tropen in ihrer Semantisierung von Fall zu Fall, Visualisierungen durch Gebrauchsgrafik und durch bildende Kunst sowie nicht zuletzt die Herkunft oder den etwaigen Zusammenhang mit den beiden populärsten Medien Film und Popmusik zu untersuchen. Es könnte sich dabei herausstellen, dass „Hollywood“ den eigentlichen Wurzelgrund der Pop-Moderne bildet, in einem Maße, den Thomas Crow, der Kunsthistoriker der New York University, zum jetzigen Zeitpunkt höchstens erahnt.

Wie aber all der Schätze des populären amerikanischen Kinos ‚habhaft‘ werden, das sich laut Thomas Elsaessers Buch von 2012 durch seine *Persistence*, vielleicht am trefflichsten wiedergegeben durch die *Nachhaltigkeit seiner Form* auszeichnet? Dazu noch ein ganz kurzer und ein etwas längerer Hinweis. Sehr leicht zu erreichen ist die Rezensionsseite des ehemaligen Leiters der Berliner Kinemathek, Hans Helmut Prinzler, der Tag für Tag, mit nie versiegendem Eifer und Fleiß, die Neuerscheinungen auf dem deutschsprachigen Filmbuchmarkt durch sachkundige Kommentare würdigt (www.hhprinzler.de, unter „Aktuelles“).

Manchmal verlässt Elvis, um ein weiteres mediales Idiom der „Generation Pop“ zu gebrauchen, das Gebäude aber auch unbemerkt. Dieser Tage hat der ungekrönte König des Filmtips lakonisch die Einstellung des nach ihm benannten *Maltin's Movie Guide* verkündet. Damit geht eine Epoche zu Ende. Filmfreunde konnten sich bislang jährlich neu in dem handlichen, gleichwohl backsteinförmigen Band über jeden Film informieren, der in den Vereinigten Staaten herauskam, sei es im Kino oder auf DVD.

Jetzt wurde der Druck des Internets zu groß. Welcher Verlust auf der Suche nach den Nuggets im Schlamm! Schaut man auf die durch ihre Nutzer aufgestellte Liste der zehn beliebtesten Filme der *Internet Movie Database*, schneiden bei Leonard Maltin gleich drei davon schwach ab: Platz eins der IMDB, die Stephen King-Verfilmung *The Shawshank Redemption* / dt. *Die Verurteilten* (1994), wird von Maltin mit durchschnittlichen zweieinhalb Sternen bedacht. Zwei andere Listenplätze, *The Dark Knight* und *Fight Club*, sieht das elfköpfige Team um den Primus inter pares gar unter dieser Linie. Überhaupt, Maltins Wertungen: Vier Sterne, die höchste Ehre, erreichen in der Regel Klassiker nach Hollywoods Denkart, zuletzt *Gravity* und *Life of Pi*. Aber auch Caroline Link, Lindsay Anderson und ein mir unbekannter iranischer Autorenfilmer finden sich derart ausgezeichnet. Am anderen Ende der Skala gibt es die Kategorie „bomb“. Diese Verrisse zu lesen, macht besondere Freude, denn hier zieht Maltin frei vom Leder. Einen „idiotischen Softcore-Porno“ will man nach Konsultation des *Guide* ebenso auf gar keinen Fall mehr sehen wie das Sequel von *King Kong*, in dem es der Affe „schlecht hat wie nie“. Maltin kennt sie alle. Für die 300 jährlich Dazukommenden musste er die letzten Jahre aus über 16.000 Titeln freilich immer wieder ältere streichen. In der letzten Ausgabe von 2015 hatte kein einziger Stummfilm und auch, selten genug bei einem amerikanischen Sachbuch, kein Register mehr Platz.

Seinen eigenständigen Blick aber behielt der *Guide* bis zuletzt bei. An Souveränität kam ihm der 2013 verstorbene Filmkritiker Roger Ebert gleich, doch nur hier wurde eben jeder Film gesichtet und in drei, vier Sätzen unvergleichlich treffend charakterisiert. Am prägenden ersten Teil der *Die Hard*-Serie stören „unnötig doofe Nebendarsteller“, bei Woody Allen erfreut die „übliche Quote Einzeiler“. Werner Herzogs *Grizzly Man* wird als „emphatische Studie über Besessenheit und Identität“ vorgestellt, *Casablanca* ist schlicht der Film, an dem „alles stimmt“. Genau. Wer für den nächsten Geburtstag keine Idee und zehn Euro übrig hat, kann jemandem mit kleinem Geld eine große Freude machen. Der Band ist hoffnungsgrün, aber es ist die letzte Gelegenheit.

THOMAS MEDER
Mainz



Aleida Assman, Karolina Jeltic und Friederike Wappler (Hrsg.); Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten; Bielefeld: transcript 2014; 261 S., zahlr. Abb.; ISBN 978-3-8376-2658-2; € 27,99

Der vorliegende Band, Ergebnis einer Tagung im Rahmen der gleichnamigen Ausstellung in den Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum 2008/09, versammelt neun Beiträge aus Literatur, Kunst- und Medienwissenschaft zu einem Thema mit brennender Aktualität: die Erfahrungen von seelischen Verletzungen, die Menschen in Kriegen, Konzentrations- und Gefangenenlager, angesichts von Terror, Dikta-