



Editorial:

Über das reziproke Verhältnis von Film und Gesellschaft

Gerhard Jens Lüdeker, Bremen

Der Schwerpunkt *Film und Gesellschaft* folgt der Idee, Film nicht nur für sich, in seiner Medialität und Textualität, sondern als Teil soziokultureller Prozesse zu betrachten. In dieser Perspektive erscheint der Film als kein geschlossenes, sondern als ein offenes System, das in einem wechselseitigen Bedeutungsverhältnis mit der Gesellschaft steht, aus der es hervorgeht. Es wird der Tatsache Rechnung getragen, dass die Kommunikation semantischer Gehalte zwischen Filmproduzenten, dem Medium und den Rezipienten vor einer historischen gesellschaftlichen Konfiguration stattfindet, der Produzenten und Rezipienten zu einem bestimmten Zeitpunkt gleichermaßen angehören. Auf diese Konfiguration reagieren die Filmemacher, sie hat Anteil an der inhaltlichen und formalen Beschaffenheit des Mediums und sie liefert die kulturelle Folie, vor deren Hintergrund ein Film verstanden wird. Verändert sich die gesellschaftliche Situation, verändern sich nicht nur die produzierten Filme, sondern auch die Bedingungen der Rezeption. So gesehen stellt sich die Filmgeschichte nicht als autonomer Prozess dar, sondern als Teil gesellschaftlicher, politischer und ökonomischer Zeitläufe, auf die Filme reagieren und die sie manchmal sogar beeinflussen können.

Deshalb ist es ein Gemeinplatz, dass beispielsweise Geschichtsfilm wenig über die von ihnen repräsentierte Historie wiedergeben, aber viel über die Art und Weise wie zu dem Zeitpunkt ihrer Produktion gesellschaftliche Erinnerung vonstattengeht und zu welchem Zweck an was erinnert wird. Was sich in der Gedächtnisforschung bereits als Voraussetzung etabliert hat, sollte für andere Bereiche fruchtbar gemacht werden: Was erzählen uns etwa Liebesfilme über die sozialen Praktiken, Rollen, Sehnsüchte und Defizite einer bestimmten Epoche und mit welchen formalästhetischen Mitteln tun sie dies? Oder, um ein persönliches Forschungsprojekt zu nennen, in welcher Beziehung stehen filmisch erzeugte Emotionen zu der soziokulturellen Konfiguration und Stimmungslage ihrer Entstehungszeit? Ebenso könnte man das gegenwärtige Interesse von Filmemachern an den 20er Jahren in den Blick nehmen, das sich in Woody Allens *MIDNIGHT IN PARIS* manifestiert und zuletzt in *THE ARTIST* kulminiert ist. In Allens Film wird eine Verbindung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart durch die Narration und die Verwendung gängiger

Klischees und Stereotypen über die 20er Jahre hergestellt; *THE ARTIST* folgt in seinem gesamten formalästhetischen Aufbau heutigen Vorstellungen über Stummfilme und ihre Zeit. Inwiefern sind die filmischen Rückgriffe auf die ‚Goldenen Zwanziger‘ heute bedeutungsvoll? Bauen diese Filme auf Parallelen zwischen der Gesellschaft der damaligen und der heutigen Gesellschaft auf oder stellen sie diese erst her? Zur Beantwortung solcher Fragen müssten weitere kulturelle Praktiken, wie etwa das Revival von Burlesque, Frisuren, Mode und vielleicht auch Werte und Normen herangezogen werden.

Filme in ihrem soziokulturellen Kontext zu analysieren macht es möglich, diachrone Interdependenzen aufzuzeigen, die sonst womöglich unsichtbar blieben. So lässt sich beispielsweise fragen, warum in einer Reihe von Filmen aus der sogenannten ‚Berliner Schule‘ Gesellschaftsportraits mithilfe von anverwandelten Techniken der ‚Neuen Sachlichkeit‘ durchgeführt werden, mit einer Art ‚neu-sachlichem Blick‘, der näher zu bestimmen ist. Die soziokulturelle Kontextualisierung macht nicht nur Zusammenhänge in der Filmgeschichte sichtbar, die durch ähnliche soziokulturelle Gefüge mit bedingt sein können, sondern auch die Differenzen und Spezifika, mit denen zu verschiedenen Zeiten Gesellschaft im Film verhandelt wird.

Für das Thema *Film und Gesellschaft* sind natürlich Spielfilme interessant, die sich explizit mit sozialen Phänomenen und Prozessen beschäftigen, die also selbst schon eine soziologische Perspektive aufweisen. Solche Filme transformieren gesellschaftliche Veränderungen und ihre Folgen in fiktionale Narrationen, in denen oft als diffus wahrgenommene, äußerst komplexe Zusammenhänge reduktiv dargestellt und mit Bedeutung versehen werden. Die narrative Ordnung und der Rückgriff auf filmische Konventionen verleihen dem kontingenten Geschehen Sinn und ermöglichen es den Rezipienten, diese Filme als soziale Selbstreflexionsmedien wahrzunehmen, anhand derer sie ihren eigenen gesellschaftlichen Zustand ausdeuten können. Solche sozialen Selbstimaginationen sind natürlich eng an historische Wandlungsprozesse gekoppelt und sie lassen sich an verschiedenen Klassen von Filmen beobachten, nicht nur an realistischen. So lassen sich beispielsweise anhand der bisherigen Verfilmungen von Fontanes *Effi Briest* die Auffassungen von Geschlechterrollen zu verschiedenen Zeiten ablesen, von denen Fontane vermutlich nicht einmal geträumt hätte.

Filme, die eine soziale Selbstimagination ermöglichen, werten häufig die von ihnen dargestellten gesellschaftlichen Zustände, daher weisen diese Filme in der Regel eine explizite moralische oder ethische Dimension auf. Nun ist Moralisieren, also das Bewerten der Überzeugungen und Handlungen von Figuren, ohnehin Teil der Evaluation der filmischen Diegese durch die Zuschauer. In den hier angesprochenen Fällen ist das Moralisieren aber nicht allein auf die erzählte Welt des Films beschränkt, sondern kann auch die durch den Film bezeichneten realen sozialen Zustände betreffen und sich außerdem auf die Wertungen des Films beziehen. Solche Wertungsprozesse sind nicht nur auf bestimmte Klassen von Filmen beschränkt, sondern spielen etwa auch in den Genres der Fantastik oder des

Horror-Films eine Rolle. Denn auch stark fiktionale Filme, die kaum einen realen Bezug aufweisen, vermitteln Werte an die Zuschauer, die sich vor bestimmten soziokulturellen Konfigurationen nach ethischen Maßstäben evaluieren lassen.

Das reziproke Verhältnis zwischen Film und Gesellschaft besteht in der filmischen Verarbeitung sozialer Prozesse und der gesellschaftlichen Nutzbarmachung filmischer Inhalte und ihres Sinnsetzungspotenzials. Die Beschreibung dieses Verhältnisses stellt eine methodische Herausforderung dar, der die Filmwissenschaft bisher mit verschiedenen Ansätzen begegnet ist, wobei deren Überzeugungskraft mit der Zahl der von ihnen gemachten Voraussetzungen steht und fällt. Hier soll der Vorschlag gemacht werden, Filmanalyse interdisziplinär zu erweitern und mit Methoden aus der Soziologie oder der Ethnologie, oder auch der Philosophie zu koppeln. Es ist ein Plädoyer dafür, Filmanalyse insgesamt empirisch zu betreiben, auch die Analyse der außerfilmischen Faktoren. So lässt sich die Diegese eines Films mitsamt ihrer Bewohner mithilfe des Prinzips der „dichten Beschreibung“ (Geertz) analysieren und es lassen sich beispielsweise einzelne Genres in bestimmten Zeitabschnitten nach der Darstellung von kulturellen Praktiken oder Ritualen durchsuchen und in Beziehung zu der außerfilmischen Welt sowie anderen medialen Diskursen setzen, die mit derselben Methode analysiert werden können. Die Filmanalyse, hier vielleicht die Figurentheorie, die Analyse der Narrationen und der Dramaturgie sowie die Verwendung von Motiven, kann die Besonderheiten der filmischen Narrationen kenntlich machen. Der gesellschaftstheoretische Ansatz hingegen schärft den Blick für Relationen zwischen filmischen und außerfilmischen Prozessen, Normen, Konventionen, kulturellen Stereotypen oder dem Wandel von sozialen Beziehungen, die durch die filmische Tradierung eventuell eine gesellschaftliche Verankerung erfahren. Der ethnologische Blick ist nicht nur eine fruchtbare Ergänzung für die Figurenanalyse, um eigentümliche Verhaltensweisen oder Spezifika des Artefaktgebrauchs der Bewohner einer fiktionalen Welt kenntlich zu machen, er lässt sich auch auf Filmschaffende oder Fankulturen anwenden. Filmemacher und Schauspieler kann man, wie Künstler oder Schriftsteller, als Exoten bezeichnen, deren Eigenheiten mit psychologischen und gesellschaftswissenschaftlichen Mitteln möglicherweise besser beizukommen ist als mit herkömmlichen kulturwissenschaftlichen Methoden. Der Vorschlag lautet also, durch die Koppelung von kultur- und gesellschaftswissenschaftlichen Ansätzen, die Defizite der beiden Traditionen auszugleichen, wenn sie außerhalb ihres Gebietes operieren.

Die in dieser Ausgabe versammelten Beiträge haben sich mit unterschiedlichen Herangehensweisen der Herausforderung von Film und Gesellschaft angenommen. Irmbert Schenk plädiert dafür, die Rezeptionsmöglichkeiten von Filmen in ihren historischen Kontexten zu untersuchen und dabei die Offenheit der filmischen Bedeutungsproduktion zu berücksichtigen, statt methodisch einzuengen. Bernd Zywiets hinterfragt die gängige Formel vom ‚Seismografischen Film‘ und seiner Tauglichkeit für die Gesellschaftsanalyse. Michael Lück möchte das Verhältnis von Film und Gesellschaft als Ergebnis einer poetischen Praxis

verstanden wissen, die er anhand eines Forschungsprojektes skizziert. Film als Gesellschaftskritik steht im Mittelpunkt von Andre Kagelmanns Beitrag, der zur Deutung von METROPOLIS Thea von Harbous Romanwerk heranzieht und so die politische Bedeutung von Fritz Langs Film aufzeigt. Das gesellschaftskritische Potenzial des Films steht auch in dem Beitrag von Verena Berger und Daniel Winkler im Vordergrund, die zeigen, mit welchen Mitteln marginalisierte und prekarierte Migrantengruppen in europäischen Filmen dargestellt und mit Bedeutung versehen werden. Neueren amerikanischen ‚Qualitätsserien‘ widmet sich Sebastian Armbrust und auch er fokussiert auf die Formen der Sozialkritik in diesem scheinbar reinen Unterhaltungsformat. Anja Peltzer untersucht, welche Identitätsangebote global erfolgreiche Blockbuster kommunizieren. Dabei zeigt sie am Beispiel von PIRATES OF THE CARRIBEAN, wie Identitäten in diesen Filmen konstruiert und welche wiederkehrenden Muster dadurch gesellschaftlich verankert werden. Außerhalb des Schwerpunkts gewähren Bärbel Garsoffky, Manuela Glaser und Stephan Schwan einen Einblick in die Ergebnisse ihrer Studie zu dem Phänomen der Transportation von Rezipienten in die filmische Welt. Abschließend publizieren wir eine Replik von Robert Geib auf den Aufsatz *Raum, Zeit, Gedächtnis* von Ulrike Kuch, der sich in Rabbit Eye 003 findet.

Rabbit Eye 005 wird dem Thema *Film in Digitalen Medien* gewidmet sein.

Gerhard Lüdeker