



Poetiken der Demokratie?

Michael Lück, Berlin

1. Das ‚Gehäuse‘ der Kommunikationsmechanik

Was hat Film mit Gesellschaft zu tun? Man möchte meinen, diese Frage setze einiges an Naivität oder aber Verstellung voraus, gilt die Antwort doch als ausgemacht: Der Film hat am gesellschaftlichen Prozess teil, indem er etwas zeigt und zu verstehen gibt. Diese Antwort ist jedoch mit einer Vorstellung verknüpft, auf deren Schwierigkeiten ich zunächst hinweisen möchte. Ihr zufolge stellt der Film eine Art Implementierung der sozialen Operation der Kommunikation dar, also jener Operation, durch die sich nach systemtheoretischem Dafürhalten Gesellschaft realisiert. Dem Film wäre somit eine gesellschaftliche Funktion inhärent, er gilt als eine spezifische technische Einrichtung dieser Funktion.

Ich möchte behaupten, dass durch dieses Ineinanderschieben von technischem Medium und sozialer Operation die Beschreibung des Verhältnisses von Film und Gesellschaft in eine Art ‚Black Box‘ gepackt wird. „Nicht alles, was Bedingung der Möglichkeit von Systemoperationen ist, kann Teil der operativen Sequenzen des Systems selber sein. [...] Es macht daher guten Sinn, die reale Realität der Massenmedien als die in ihnen ablaufenden, sie durchlaufenden Kommunikationen anzusehen“ (Luhmann 2004: 13). Die ‚Black Box‘ ist hier deutlich markiert, in sie fällt alles hinein, was vermeintlich nicht selbst kommuniziert wird. Gemeint sind die „technischen Apparaturen, die ‚Materialitäten der Kommunikation““ (ebd.; vgl. Gumbrecht/Pfeiffer 1995).

Doch steckt nicht allein Technik und das in technischen Eigenschaften und Geräten gespeicherte Wissen (vgl. Hagen 2005: XVII) in der ‚Black Box‘, sondern eben auch jede Möglichkeit einer historischen Variabilität, beispielsweise des Verhältnisses von Film und Gesellschaft. Denn die massenmediale Kommunikation wird beschrieben, als ob diese historische Variabilität niemals Inhalt der Kommunikation sein wird. Dieses *Als ob* und das Ineinanderschieben von technischem Medium und sozialer Operation, also die rein funktionelle Bestimmung des Films, bedingen sich gegenseitig. Das *Als ob* steht gewissermaßen auf der ‚Black Box‘, es besagt, dass sie betrachtet wird, als ob es sich um das Gehäuse einer bloßen Kommunikationsmechanik handelt, die selbst kein Thema ist. Auf diese Weise kommt so etwas wie das Verhältnis von Film und Gesellschaft niemals zur Sprache, weil es

vorausgesetzt wird wie die Sprache selbst – als Bedingung einer immer aktuellen Kommunikation.

Was ich im Folgenden vorschlagen möchte, steht dazu nicht im Widerspruch. Ich gehe davon aus, dass der vernehmbare Unterschied beispielweise zwischen einem Zarah-Leander-Melodrama aus dem Jahr 1939 und einem Heimatfilm aus dem Jahr 1951 nicht nur durch die kommunizierten gesellschaftlichen Erwartungen und Vorstellungen bedingt ist, sondern dass er auch etwas mit der historischen Variabilität im Verhältnis von Film und Gesellschaft zu tun hat. Der Unterschied betrifft also auch eine Realität, die nicht zur Sprache kommt und die in diesem Sinn nicht mit Luhmanns „realer Realität“ der Massenmedien zusammenfällt. Es handelt sich um eine Realität wie die der Sprache selbst, eine Realität, die für die Beschreibung der sie „durchlaufenden Kommunikationen“ in der ‚Black Box‘ verschwinden muss.

Um diese Realität geht es mir. Ich möchte die Möglichkeit einer Geschichte des filmischen Mediums skizzieren, die auf die historische Variabilität im Verhältnis von Film und Gesellschaft bezogen ist. Was sich in der ‚Black Box‘ zwischen technischem Medium und sozialer Operation abspielt, lässt sich in dieser Hinsicht als eine eigenständige und durchaus kontingente Praxis betrachten, die darin besteht, ein Verhältnis von Film und Gesellschaft überhaupt erst einmal zu behaupten und immer wieder neu zu gestalten.

Ich spreche hier von Praxis, nicht um ein handelndes Subjekt – etwa im Sinne eines Autors oder einer Institution – in die ‚Black Box‘ zu setzen, sondern lediglich, um die Gestaltbarkeit des Verhältnisses von Film und Gesellschaft gegenüber dessen funktioneller Bestimmung zu betonen. Auch die akademische Frage nach diesem Verhältnis, mithin die kommunikationstheoretische Modellbildung, gehört zu dieser Praxis. Vor allem aber handelt es sich um eine ästhetische Praxis. Unser Alltagsverständnis von Film meint im Grunde nichts anderes als eben die Gestaltung eines Verhältnisses von kinematografischen Techniken und gesellschaftlichem Leben. In jedem audiovisuellen Bild realisiert sich diese Gestaltung. Sie stellt dabei eine Möglichkeitsbedingung von Kommunikation im luhmannschen Sinne dar – eine Möglichkeitsbedingung, die sehr präzise mit dem Begriff der Poetik bezeichnet werden kann.

Bevor ich auf die konkrete Umsetzung einer Geschichte eingehe, in der Film und Gesellschaft nicht als immer schon gekoppelt gelten, sondern die sich auf eine poetische Praxis bezieht, in der Film und Gesellschaft überhaupt erst zusammengebracht werden, möchte ich im nächsten Abschnitt (2.) zunächst einen Schritt zurückgehen und danach fragen, wie sich diese Praxis als Teil der Realität in der kommunikationstheoretischen ‚Black Box‘ überhaupt begreifen lässt. Ein historisches Beispiel, das weit vor den Film zurückgreift, soll noch einmal verdeutlichen, dass wir die Praxis, um die es hier geht, nicht aus den je aktuellen Kommunikationen, aus den weitergegebenen Erwartungen und Vorstellungen, ableiten können – so wie wir die Realität der Sprache nicht aus dem ableiten können, was zur Spra-

che kommt. Ebenso wenig aber folgt diese Praxis notwendig aus den Eigenschaften der „technischen Apparaturen“, so als sei sie den Medientechniken eingeschrieben. Und schließlich lässt sie sich auch nicht vollständig psychologisch auf historische Subjekte zurückrechnen. Es handelt sich vielmehr um eine Praxis, der Eigenständigkeit und Kontinenz zugesprochen werden muss.

Eine Geschichte des filmischen Mediums, die sich auf die Eigenart dieser Praxis bezieht, kann daher kaum eine ursprungsgebundene und zweckentfaltende Geschichte sein. Wenn Historiografie, die vorgibt, sich für das Verhältnis von Film und Gesellschaft zu interessieren, dessen praktische Kontinenz austreicht, gerät sie, wie ich im darauffolgenden Abschnitt (3.) zeigen möchte, in Schwierigkeiten. Auch sie erzeugt eine ‚Black Box‘, doch tritt an die Stelle des *Als ob* einer Kommunikationsmechanik hier die voraussetzungsreiche Behauptung eines Geschichtsmechanismus – beispielsweise desjenigen von Angebot und Nachfrage.

Die Frage danach, wie das Verhältnis von Film und Gesellschaft konkret gestaltet wurde, umgeht solche Geschichtsmechanismen. Am Beispiel eines aktuellen Forschungsprojekts werde ich in den letzten beiden Abschnitten (4. und 5.) erläutern, wie diese Frage die Möglichkeit eröffnet, das filmpoetische Spektrum des westeuropäischen Nachkriegskinos zu analysieren und neu zu beschreiben. Ausgangspunkt ist hier die Überlegung, dass der *Zuschauer* die entscheidende Größe für die ästhetische Gestaltung darstellt, lässt er sich doch gleichermaßen als gesellschaftliches Subjekt und als Sinnesapparat voraussetzen, den die Medientechnik beansprucht. Gemeint ist also nicht der historische Zuschauer im Kinosaal, sondern der Zuschauer in den unterschiedlichen poetischen Kalkülen.

Die Besonderheit des Unterhaltungskinos besteht nun darin, den Zuschauer als jemanden anzusprechen, der in seinen Gefühlen am gesellschaftlichen Leben teilnimmt. Die Gestaltung des Verhältnisses von Film und Gesellschaft realisiert sich also wesentlich als Affektpoetik. Die affektive Teilnahme als poetisches Kalkül wird im vorgestellten Projekt mit dem Begriff Gemeinschaftsgefühl oder *sense of community* markiert. Dabei handelt es sich gerade nicht um ein kommuniziertes und in diesem Sinn distinktes Gefühl, vielmehr wird der Begriff bereits in der philosophischen Tradition, nämlich seit Kants *Kritik der Urteilskraft*, als eine poetische Möglichkeitsbedingung von Kommunikation gedacht. Vor diesem Hintergrund fragt der Titel dieses Beitrags danach, ob für das westdeutsche Unterhaltungskino der 50er und 60er Jahre spezifische Poetiken beschrieben werden können, die sich auf den gesellschaftliche Prozess der Demokratisierung beziehen lassen.

2. Konrad Celtis

Mit dem Wann und Wie jener Realität, die in der kommunikationstheoretischen ‚Black Box‘ verschwindet, ist es so eine Sache. Die Möglichkeit der Praxis, die mit dieser Realität gemeint ist, ergibt sich, indem sie ergriffen worden ist. Daher lässt sie sich nicht im Sinne einer durchgängigen teleologischen Geschichte rekonstruieren oder theoretisch bestimmen.

Sie zeichnet sich allein im Konkreten ab. Um das zu verdeutlichen, wähle ich ein Beispiel, das man gerade *nicht* durch eine direkte historische Linie mit dem technischen Medium Film und dem modernen Gesellschaftsbegriff verbinden würde – und das aus eben diesem Grund zunächst einmal befremdlich wirken mag.

Jedenfalls kommt man von der Frage nach dem Verhältnis von Film und Gesellschaft nicht ohne weiteres auf jene humanistischen ‚Gesellschaften‘ zu sprechen, die sich im Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert als freiwillige und selbstbestimmte Zusammenschlüsse bildeten. Die Organisationsform der sogenannten Sodalitäten stellt dabei ein sozialhistorisches Novum dar, unterscheidet sie sich doch deutlich vom korporativen Zwangsverband der Zeit. Man mag daran eine Art neues bürgerliches Selbstbewusstsein ablesen – vor dem Hintergrund größerer Durchlässigkeit der ständisch-feudalen Ordnung und einer, vor allem wirtschaftlichen, Schwerpunktverlagerung vom Land in die Reichsstadt (vgl. Hardtwig 1994). Zugleich aber fallen diese ‚Gesellschaften‘ ganz sicher nicht zufällig in eine Zeit, als die gutenbergsche Buchdruckerei angelaufen war. Wir haben es also mit einer sozialen Realität in Bewegung und einer neuartigen technischen Realisierbarkeit zu tun. Die humanistischen ‚Gesellschaften‘, das wäre zumindest eine These, entstehen nun nicht nur einfach als Begleiterscheinung des bürgerlichen Aufstiegs, sondern stehen ebenso sehr in Beziehung zur „revolutionären“ (Eisenstein 2005) technischen Innovation des Buchdrucks (vgl. Giesecke 1998). Vor allem aber: Mit ihnen setzt sich beides in ein gemeinsames Vernehmen, das sich auf ganz eigene Art äußert. An die erste oder zweite Stelle ihrer Programme und Satzungen schreiben sich die ‚Gesellschaften‘ die Pflege der deutschen Sprache (vgl. Hardtwig 1994). Zweifellos geht es hier um den Versuch, sich die Verwaltungshoheit über das im Mehrwert allmählich steigende Kapital der Bildung zu sichern, und nicht weniger geht es um die Herausforderung, die sich durch die Reproduzierbarkeit von Texten ergibt, also um die Vorteile einer sprachlichen Standardisierung und die Möglichkeit einer nationalen Idealsprache. Kaum jemand dürfte mit dieser Herausforderung vertrauter gewesen sein als die berufsmäßigen Leser und Schriftsteller, die sich, vor allem in Gestalt von Universitätsprofessoren, in den ‚Gesellschaften‘ zusammenfanden. Das Entscheidende aber besteht hier in der einfachen Tatsache, dass sich die geäußerte Idee einer Sprachpflege trotz allem vom Hintergrund eines bürgerlichen Geltungsbedürfnisses und professionellen Interesses unterscheidet. Sie lässt sich nicht einfach zurückrechnen, so als handele es sich bei ihr um einen bloßen Effekt neuer bürgerlicher Erwartungen und Vorstellungen oder technischer Innovationen, sie stellt vielmehr einen eigenständigen Anspruch dar. Dieser Anspruch ist uns vertraut – etwa wenn der „deutsche Erzhumanist“ Konrad Celtis mit pädagogisch-politischem Impetus ein Bildungsideal artikuliert, in dem Literatur (und das heißt jetzt immer auch: das Buch) zur Sache eines Gemeinwohls wird (vgl. Celtis 1935; Bezold 1883; Hardtwig 1994; Robert 2003). Der Anspruch kommt uns nicht deswegen vertraut vor, weil die bürgerliche Emanzipation ‚unsere‘ Geschichte ist und wir die Herausforderung des Buchdrucks nachvollziehen können, nicht deswegen also, weil der Anspruch *durch* eine spezifische gesellschaftliche oder technische Entwicklung entstanden wäre, über die wir histo-

risches und theoretisches Wissen gebildet haben. Vertraut ist er uns gewissermaßen aus sich selbst heraus, als eine genuine Praxis, die sich *in* der gesellschaftlichen und technischen Entwicklung abzeichnet und mit der sich zugleich ein Vernehmen dieser Entwicklung einstellt; ein Vernehmen, das sich letztlich in Form einer Poetik realisiert: die Gestaltung deutscher Hochsprache.

Auch was das Verhältnis von Film und Gesellschaft angeht, haben wir es mit einer solchen kontingenten Praxis zu tun, die mit keinerlei Kausalität aus der technischen Realisierbarkeit des Bewegungsbilds oder aus bestimmten gesellschaftlichen Erwartungen und Vorstellungen – beispielsweise des ausgehenden 19. Jahrhunderts – folgt. Vielmehr setzt sie die kinematografische Technik und die gesellschaftlichen Kommunikationen in ein gemeinsames Vernehmen. Das Verhältnis von Film und Gesellschaft, das im Begriff der massenmedialen Kommunikation schlicht vorausgesetzt wird, ist in dieser Praxis eine veränderliche, historische Realität: Es wird behauptet und gestaltet.

3. Die Widerspiegelungsformel

Diese Realität wird gerade in der historischen Forschung ausgeblendet, wenn dort von der Widerspiegelung der Gesellschaft im Film gesprochen wird. Dabei bezieht man sich nicht auf die Eigenschaften des fotografischen Mediums, gemeint ist vielmehr eine Komplementarität von Film und Gesellschaft, die durch gesellschaftswissenschaftliche Modelle erklärt wird. Mit anderen Worten: Beim *Spiegel* der Gesellschaft, von dem hier die Rede ist, handelt es sich um nichts anderes als die *Wissenschaft* von ihr. Mit dem Anspruch der historischen Forschung, das Verhältnis von Film und Gesellschaft in seiner geschichtlichen Variabilität zu beschreiben, lässt sich das nicht ohne weiteres vereinbaren. Daher kommt es auch hier zur Konstruktion von ‚Black Boxes‘, die es letztlich möglich machen, den historischen Film selbst gewissermaßen zum Agenten der Gesellschaftswissenschaft zu machen.

Wenn Walter Uka danach fragt, „wie die Filme der Fünfziger die heute verborgene Mentalität jener Epoche widerspiegeln“ (Uka 2002: 74), bedient er sich des Modells von Angebot und Nachfrage und versetzt dabei die bundesdeutschen Filmgenres der 50er in den Rang von Akteuren am Markt, denn für ihn „reagieren“ sie auf die Erwartungshaltung des Publikums:

Der Kriminalfilm sprach die individuelle Bedrohung durch das Verbrechen an, der Kriegsfilm reflektierte (überwundene) kollektive Bedrohung und bot Interpretationshilfen für den Umgang mit der (unbewältigten) Vergangenheit. Der Heimatfilm offerierte behutsame Neu-Orientierung in traditionell sicheren Milieus, und der Musikfilm produzierte Lebenslust für heiteres Dasein im Hier und Jetzt. Während der Arztfilm Vorbilder für (unpolitische) Fach-Autoritäten schuf, beförderte der Historienfilm [...] Flucht Tendenzen in die Heimeligkeit einer autoritär-hierarchisch gegliederten Gesellschaft. (ebd.: 82)

Die rhetorische Personifizierung der Filmgenres, die hier sprechen, reflektieren, offerieren, produzieren, schaffen und befördern können, lässt deutlich werden, welcher Art das Verhältnis von Film und Gesellschaft gedacht wird, sie verleiht einer lebendigen und waltenden ökonomischen Vernunft die passende sprachliche Gestalt. Tatsächlich bezieht sich Walter Uka hier weder auf eine technische Logik noch auf einen ‚gesellschaftlichen Geist‘ der 50er. Es ist ein ganz eigenes Subjekt, das mit den Filmgenres in seinen Sätzen auftritt. Die Annahme, dass das Verhältnis von Film und Gesellschaft durch den Mechanismus von Angebot und Nachfrage gegeben ist, wird in diesem Subjekt verkapselt, sie wird zu einem vernunftbegabten und in die Geschichte versetzten Gegenüber, das gewissermaßen eigenständig rational handelt (reflektiert, offeriert, produziert etc.). Wenn Walter Uka nach der Widerspiegelung der Gesellschaft im Film fragt, setzt er dieses Handeln als etwas Gegebenes voraus. Mit anderen Worten: Die ‚Spiegelung‘ wird durch das berechenbare Verhalten einer historischen Instanz aus der ‚Black Box‘ begründet. Es ist diese Instanz, die das Verhältnis von Film und Gesellschaft denkt und praktiziert. An ihrer Handlungslogik, und das heißt an seiner eigenen Instanzierung, orientiert sich der Historiker, um das Verhältnis von Film und Gesellschaft zu rekonstruieren: Auf welche Nachfrage haben die Kriminalfilme, die Heimatfilme, die Kriegsfilm usw. reagiert?

Zweifellos wird man den Einwand gelten lassen müssen, dass in dieser „Produktionsperspektive“ (ebd.: 80) das Filmgenre letztlich auf ein Entscheidungsgefüge von Unternehmen der Filmbranche und filmpolitischen Institutionen reduziert wird. Und auch über die psychologisierenden Qualifizierungen der Nachfrage ließe sich streiten. Warum und vor was sollte das Publikum eines Historienfilms fliehen wollen? Nichtsdestotrotz wird man kaum behaupten können, die Frage selbst – ‚Auf welche Nachfrage reagieren diese oder jene Filme?‘ – sei nicht plausibel. Vor allem aber: Sie hält einer Methodenkritik stand. In der Auseinandersetzung um die Widerspiegelungsformel ist der häufigste Einwand, dass sich im Spiegel nur zeigt, was man davor stellt, dass also beispielsweise die vermeintlich restaurative Gesellschaft der 50er im deutschen Film dieser Zeit nur sieht, wer bereits zu dem Schluss gekommen ist, *dass* es sich um eine restaurative Gesellschaft handelt.¹ Dieser *hysteron-proteron*-Verdacht geht jedoch an der Sache Ukas vorbei, denn wie wir gesehen haben, implementiert die ‚Spiegelung‘ keine Behauptung zum ‚gesellschaftlichen Geist der 50er‘, sondern die Unterstellung eines Verhältnisses von Film und Gesellschaft. Wenn also Walter Uka filmwirtschaftliche und -politische Instanzen analysiert, wiederholt er zwar immer auch seine Unterstellung, jedoch stellt diese Wiederholung keinen Zirkelschluss dar. Vielmehr konstruiert er eine ‚Black Box‘, durch die eine gesellschaftswissenschaftliche Beschreibung des Verhältnisses von Film und Gesellschaft (als Angebot und Nachfrage) in eine historische Instanz (das Filmgenre) verwandelt werden kann.

¹ Zur generellen Kritik an einer hermeneutisch-zirkulären Filmwissenschaft vgl. Bordwell 1989.

Diese ‚Black Box‘ zu öffnen entzieht keinesfalls der Analyse filmwirtschaftlicher und -politischer Instanzen die Grundlage, es bedeutet vielmehr anzuerkennen, dass letztlich auch die gesellschaftswissenschaftliche Reflexion an der Gestaltung des Verhältnisses von Film und Gesellschaft teilhat. Sie bildet die Poetik jener ‚Sprache‘ mit, die ein gemeinsames Vernehmen von Film und Gesellschaft ist. Ab einem bestimmten Zeitpunkt, den es zu rekonstruieren gälte (vgl. Holz/Metscher 2005), gehört sie zur Realität, die im Sinne Luhmanns von massenmedialen Kommunikationen, also von der Reproduktion von Erwartungen und Werten etc., durchlaufen wird. Vor diesem Hintergrund jedoch wird man die Vorstellung revidieren müssen, das veränderliche Verhältnis von Film und Gesellschaft ließe sich durch gesellschaftswissenschaftliche Reflexion in irgendeiner Form erschöpfend objektivieren. Demgegenüber bietet es sich an, dieses Verhältnis als historische Poetik zu rekonstruieren.

Ich möchte im Folgenden die Möglichkeit einer solchen Rekonstruktion skizzieren – verstanden als Geschichte des Verhältnisses von Film und Gesellschaft im Europa der Nachkriegszeit. Ausgangspunkt ist dabei der Gedanke, dass sich diese historische Poetik mit Bezug auf den Zuschauer beschreiben lässt, stellt der Zuschauer doch die entscheidende Größe dar, wenn es darum geht, ein Verhältnis von Bewegungsbild und Gesellschaft zu unterstellen und zu gestalten. Vielleicht gilt dies weniger für die gesellschaftswissenschaftliche Reflexion, die demnach keine allzu große Rolle spielen wird. Für die Filmtheorie jedoch lässt sich dieser Bezug sicherlich beobachten. Vor allem aber ist er entscheidend für den westeuropäischen Film selbst. Es ist das Zuschauererleben, in dem sich die Unterstellung, kinematografische Technik und soziale Operationen unterhielten eine Beziehung, als wahrgenommene Gestalt realisiert. So lässt sich die grundlegende Frage formulieren, wie der Zuschauer durch die Gestaltung des Films gleichzeitig als gesellschaftliches Subjekt angesprochen *und* einer Medientechnik ausgesetzt wird, die seinen perzeptiven, affektiven und kognitiven Apparat beansprucht.

4. Autorenkino und Filmtheorie

Es sind die Formen der Adressierung des Zuschauers, auf die die alltäglichen Charakterisierungen von Filmen bezogen sind. Eine sehr grundsätzliche Form dieser Charakterisierung ist dabei die Unterscheidung von Unterhaltungskultur und Genrekino auf der einen Seite und Filmkunst und Autorenkino auf der anderen. Die Begriffe stellen dabei keine unflexiblen Kategorien dar, die sich gegenseitig ausschließen, vielmehr werden sie deskriptiv gebraucht. Sie liefern *gemeinsam* eine Beschreibung der verschiedenen Möglichkeiten, das Verhältnis von audiovisuellem Bild und Gesellschaft ästhetisch zu gestalten. Begriffe wie Autorenkino und Genrekino fächern das filmpoetische Spektrum unter dem Gesichtspunkt auf, wie der Zuschauer in seiner Sinnlichkeit und ‚Gesellschaftlichkeit‘ angesprochen wird.

Der Begriff des Autorenkinos beschreibt, wenngleich älter (vgl. Kaes 1978), doch sehr deutlich eine ästhetische Praxis, die sich vor dem Hintergrund des ruinierten Europas ab-

zeichnet. Im politischen Register steht das Autorenkino nach dem Zweiten Weltkrieg mit der Erwartung, das Kino müsse angesichts der Erfahrung gesellschaftlicher Desintegration zur Begründung einer neuen politischen Kultur beitragen. Diese Erwartung kehrt wieder in den ästhetischen Konzepten, die mit dem Begriff des Autorenkinos, insbesondere mit den Neuen Realismen der unmittelbaren Nachkriegszeit und den Neuen Wellen der 60er Jahre verbunden werden. Im filmpoetischen Spektrum markieren diese Stichworte – sehr verallgemeinernd gesprochen – die ästhetisch je unterschiedlich gestaltete Unterstellung, dass die Möglichkeit des audiovisuellen Bildes darin liegt, die Verschränkung von sozialem Verhalten und sinnlicher Wahrnehmung erfahrbar zu machen. Es geht darum, das Bild dazu zu bringen, die gesellschaftliche Einrichtung und Zurichtung des Denkens und Empfindens, das die Alltagswahrnehmung der sogenannten Realität konstituiert, hervortreten zu lassen. Dabei lässt sich beobachten, wie ganz unterschiedliche ästhetische Verfahren dieser ästhetischen Praxis anverwandelt werden. Denken ließe sich hier – um nur ein Beispiel zu nennen – an eine Art brechtsche Schauspielführung etwa bei Rainer Werner Fassbinder (vgl. Kappelhoff 2008: 100-151).

Zugleich zeigen aktuelle Studien, beispielsweise zum deutschen Film der späten 40er (vgl. Groß 2010) und frühen 50er (vgl. Lehmann 2010), zur Stadtinszenierung im italienischen Nachkriegskino (vgl. Illger 2009) oder zum Film am Beginn der *Quatrième République française* (vgl. Grotkopp 2010), dass der Bezug auf das Kino Hollywoods konstitutiv ist für das westeuropäische Kino nach 1945.

Zu diesen Eigenheiten im filmpoetischen Spektrum der Nachkriegszeit verhält sich auch jene Praxis, die nach dem Zweiten Weltkrieg die Unterstellung eines Verhältnisses von Film und Gesellschaft in die Form von Kritik oder Theorie bringt – eine *intellektuelle* Praxis, die im Übrigen das historische Setup der akademischen Disziplin ‚Filmwissenschaft‘ bildet und tief eingelassen ist in deren Selbstverständnis (vgl. Moltke, im Erscheinen; Moltke/Gemünden, im Erscheinen; Elsaesser 2009).

In den einflussreichen Äußerungen Siegfried Kracauers und André Bazins lässt sich, bei allen Unterschieden, doch eine Kritik an traditionellen Konzepten der künstlerischen Autonomie wie auch an avantgardistischen Modellen feststellen. In beiden Fällen steht diese Kritik unter dem Eindruck der Vereinnahmung des Kinos durch die faschistischen Regimes, und sie führt hinein in grundsätzliche Überlegungen, die das Verhältnis des kinematografischen Mediums zur Wirklichkeit oder Realität betreffen. Wenn dieses Verhältnis medientheoretisch durchdacht wird, geschieht dies somit nicht, ohne dass dabei zugleich die (erneuerte) politische oder gesellschaftliche Aufgabe des Kinos problematisiert wird. Bazin wie Kracauer fragen danach, ob das audiovisuelle Bild eine Möglichkeit darstellt, die Dinge in ihrer Zufälligkeit und Materialität eine Geschichte zeigen zu lassen, die weder singulärer Ausdruck eines Künstlersubjekts ist, noch nach den Maßgaben eines vorgängigen Geschichtsbilds, einer Ideologie konstruiert ist (vgl. Kappelhoff 2008: 55-68). Im Übrigen schließen sich auch in der Perspektive dieser Frage die Erzählweise Hollywoods und die

„esthétique de la vérité“ des „neo-realisme“ (Bazin 1962), von der Bazin spricht, nicht gegenseitig aus.

Insgesamt kann man vielleicht sagen, dass die dargestellte ästhetisch-intellektuelle Praxis im Film nach 1945 eine deutliche und neue Kontur hat und sich in ihren Poetiken das Vernehmen einer sehr aufdringlichen gesellschaftlichen Erfahrung realisiert.

5. Westdeutsches Genrekino – ein Forschungsprojekt

Wie wird nun im westeuropäischen *Genrekino* der Zuschauer in seiner Sinnlichkeit und zugleich als gesellschaftliches Subjekt angesprochen? Welche Poetiken lassen sich hier beschreiben? Gibt es hier etwas, das dem Impetus der Neugründung einer politischen Kultur entspricht? Lässt sich auch hier die Verschaltung mit einer intellektuellen Praxis beobachten?

Diese Fragen beschreiben die Perspektive eines Forschungsprojekts zum westdeutschen Genrekino der 50er und frühen 60er, das, geleitet von Hermann Kappelhoff, derzeit unter dem Titel *Die Politik des Ästhetischen im westeuropäischen Kino* durchgeführt wird.² Wir untersuchen hier ein Filmkorpus, der die acht erfolgreichsten westdeutschen Produktionen der jeweiligen Jahrgänge 1951 bis 1964 umfasst. Es sind die deutschen Produktionen, die in dieser Zeit auch die Gesamtstatistik der Kinoerfolge dominieren – was die Rede von einem nationalen Genrekino tatsächlich begründet erscheinen lässt (vgl. zum Filmmarkt: Schneider et al. 1986).

Gerade in Westdeutschland zeichnet sich also Anfang der 50er zumindest ‚äußerlich‘, gemessen am Schwung der Produktion und am Erfolg an den Kinokassen, ein relativer ‚Beginn‘ auch in jenem Bereich des filmpoetischen Spektrums ab, der mit dem Begriff des Genrekinos beschrieben wird – und nicht weniger deutlich kommt dieses Kino Mitte der 60er Jahre an sein relatives ‚Ende‘. Wir gehen nun davon aus, dass dieser ‚Beginn‘ und das ‚Ende‘ nicht nur eine statistische Signifikanz hat, genauer: dass sich das westdeutsche Genrekino der Nachkriegszeit nicht nur als eine Abfolge von Erfolgskonzepten beschreiben lässt (vom Heimatfilm der 50er über Soldaten-, ‚Problem‘-, Kostümfilm etc. bis zum Kriminalfilm der 60er), die durch das Fernsehen und einen Generationswechsel bei den Konsumenten unterbrochen wurde, sondern dass dieses Kino sich als eine ästhetische Praxis ansprechen lässt, durch die das Verhältnis von Bewegungsbild und Gesellschaft auf spezifische Weise gestaltet wird.

Diese Praxis, so die Hypothese, realisiert sich in Filmpoetiken, die darauf zielen, Emotionalität erfahrbar zu machen. Während also das Autorenkino einen Bereich des filmpoetischen Spektrums beschreibt, in dem – schematisch zugespitzt – ästhetische Verfahren darauf zie-

² Das DFG-Projekt ist Teil des Sonderforschungsbereichs 626 *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste* an der Freien Universität Berlin. Mitarbeiter: Sarah-Mai Dang, Bernhard Groß, Moritz Schumm, Michael Lück.

len, die gesellschaftliche Durchdringung der Wahrnehmung (beispielsweise der Geschlechter) in der Zuschauererfahrung zugänglich zu machen, beschreibt der Begriff des Genrekinos bestimmte Affektpoetiken, mit denen der Zuschauer als jemand vorausgesetzt wird, der in seinen Gefühlen am gemeinschaftlichen Leben teilnimmt.

Um diese affektive Teilnahme als Bezugspunkt einer ästhetischen Praxis kenntlich zu machen, sprechen wir vom Gemeinschaftsgefühl oder *sense of community*. Gemeint ist damit keine distinkte, psychologisch spezifizierbare Emotion, die mit bestimmten körperlichen Zuständen korreliert. Angesprochen ist vielmehr das, was Hannah Arendt in Auseinandersetzung mit Kants *Kritik der Urteilkraft* beschreibt: die affektive Grundierung allen Urteilens und Dafürhaltens, sofern dieses Urteilen nicht bloß in der Anerkennung des Satzes vom ausgeschlossenen Widerspruch aufgeht, sondern die Anerkennung des Daseins Anderer voraussetzt (vgl. Arendt 1992; Landweer 2007). Sobald wir nicht nur rechnen oder eine Regel exekutieren (und niemals rechnen wir *ausschließlich*, da wir nicht in der Welt der Taschenrechner bzw. der Algorithmen leben und auch nicht in der des Subjekts der *reinen Vernunft*), beziehen wir uns mit unserem Denken und Handeln auf Andere, sind wir unter Menschen und in Gefühlen. Jedes erlebte Gefühl spannt (im Unterschied zum bloß körperlichen Spüren) die Dimension des Anderen auf.

Wenn wir vor diesem Hintergrund von Affektpoetiken sprechen und sie auf das Gemeinschaftsgefühl beziehen, geht es uns also nicht darum, dass das Kino im Sinne eines Reiz-Reaktions-Schemas beim Zuschauer möglicherweise eine spezifische Emotion ‚triggert‘. Wir sprechen das Kino nicht als Stimulusapparat an – zumal wir keine Aussagen darüber treffen könnten, was der *historische* Zuschauer in einem psychologisch-physiologischen Sinn ‚gefühlte‘ haben mag. Wir reden vom Genrekino als einer historisch gebundenen Praxis, die darauf zielt, die Zuschauererfahrung als ein Erleben von Gefühl zu gestalten, um so die Dimension des Anderen aufzuspannen, also den intersubjektiven, mithin sozialen Bezug auf andere Menschen, der mit jedem Gefühlserleben hergestellt wird.

Wir unterscheiden also zwischen zwei heuristischen Perspektiven, zwischen alltäglichen Emotionen und dem ästhetisch evozierten Erleben von Gefühl. Wir unterscheiden zwischen der Angstepisode, die mit einem mehr oder weniger deutlich konturierten Objekt in Verbindung steht und zumeist von körperlichem Unbehagen begleitet ist, und dem Genuss, der darin besteht, zu erleben, wie sich die ästhetische Gestaltung einer Horrorszene in der eigenen Wahrnehmung entfaltet, wie sie sich *als* ein Gefühl aufbaut, hält und wieder abbaut (vgl. Goldie 2000). Die ästhetische Gestaltung des Gefühlserlebens, so die weitere Überlegung, betrifft die Dimension des Anderen. Das heißt die Art und Weise, wie die Dimension des Anderen, der intersubjektive Bezug in der Zuschauererfahrung, aktualisiert wird, ist nicht willkürlich, sie ist Gegenstand eines poetischen Kalküls.

In einem anderen Zusammenhang, durch einen Vergleich von Leni Riefenstahls Wehrmachtsfilm TAG DER FREIHEIT – UNSERE WEHRMACHT und Frank Capras Eröffnungsfilm

zur WHY WE FIGHT-Reihe, PRELUDE TO WAR, konnte Hermann Kappelhoff zeigen, dass, obgleich man in beiden Fällen von Kriegspropaganda gesprochen hat, sehr wohl ein Unterschied in der Art und Weise besteht, wie sich die ästhetische Gestaltung im Zuschauererleben als affektive Zustimmung jeweils realisiert (vgl. Kappelhoff 2009). Es besteht ein – politisch eminent – Unterschied in der Dimension des Anderen, die aktualisiert wird. Es ist nicht egal, ob die Zustimmung in einer einzigen Perspektive vorweggenommen wird, die den Zuschauer, wie in den Montagen Riefenstahls, in ein ewiges Monument des Kriegs einfügt, das letztlich jede Dimension des Anderen ausschließt und aufhebt, oder ob die Zustimmung wie in PRELUDE TO WAR über einen unentscheidbaren Prozess des Perspektivwechsels gestaltet wird, als Konflikt also, der immer schon einen Anderen voraussetzt.

Was hat das mit dem Genrekino der Nachkriegszeit zu tun? Die Überlegung ist, dass auch dieses Kino sich in der Frage, wie es die Dimension des Anderen, den *sense of community* aktualisiert, insgesamt als eine ästhetische Praxis historisch fassen und beschreiben lässt – als eine Praxis, die möglicherweise eine Poetik für die politische Unterscheidbarkeit von demokratischer Öffentlichkeit und geschlossenen Gemeinschaften erzeugt. In dieser Hinsicht steht das Genrekino hier als Möglichkeitsbedingung jener Kommunikationen zur Debatte, die noch lange von der Kluft zwischen der „gedachten Ordnung“ (Lepsius 1982: 13) einer neuen demokratischen Verfassung und der gefühlten Unordnung einer Nachkriegszeit handeln.

Über den Autor

Michael Lück ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Sonderforschungsbereich 626, „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ (FU Berlin), und arbeitet derzeit an einer Dissertation zum deutschen Genrekino der 50er und 60er Jahre.

Filme

PRELUDE TO WAR (VORSPIEL ZUM KRIEG, USA 1942, Frank Capra)

TAG DER FREIHEIT – UNSERE WEHRMACHT (Deutschland 1935, Leni Riefenstahl)

Literatur

Arendt, Hannah (1992): Lectures on Kant's Political Philosophy. Hg. v. Ronald Beiner. Chicago: University of Chicago Press.

Bazin, André (1962): Une esthétique de la réalité. Le néo-réalisme (=Qu'est-ce que le cinéma?, Tome IV). Paris: Éditions du Cerf.

- Bezold, Friedrich von (1883): Konrad Celtis, „der deutsche Erzhumanist“ (Teil 1 und 2). In: Historische Zeitschrift, Jg. 49, H. 1, S. 1-45 und H. 2, S. 193-228.
- Bordwell, David (1989): Historical Poetics of Cinema. In: R. Barton Palmer (Hg.): The Cinema Text. Methods and Approaches. New York: AMS Press, S. 369-398.
- Celtis, Konrad (1935) [1492]: Oratio in gymnasio in Ingolstadio publice recitata, cum carminibus ad orationem pertinentibus. In: Hans Rupprich (Hg.): Humanismus und Renaissance in den deutschen Städten und an den Universitäten. Leipzig: Reclam, S. 226-238.
- Eisenstein, Elizabeth L. (2005): The printing revolution in early modern Europe. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Elsaesser, Thomas (2009): Ein halbes Jahrhundert im Zeichen Bazins. In: montage/AV, Jg. 18, H. 1, S. 11-31.
- Giesecke, Michael (1998): Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Goldie, Peter (2000): The Emotions. A Philosophical Exploration. Oxford: Oxford University Press.
- Groß, Bernhard (2010): Wahrnehmen – Observieren – ‚Checken‘. Geschichtlichkeit als ästhetische Erfahrung in ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN. In: Hermann Kappelhoff et al. (Hg.): Demokratisierung der Wahrnehmung? Das westeuropäische Nachkriegskino. Berlin: Vorwerk 8, S. 115-134.
- Grotkopp, Matthias (2010): Den Teufel im Leib und von der Geschichte betrogen. Le diable au corps. In: Hermann Kappelhoff et al. (Hg.): Demokratisierung der Wahrnehmung? Das westeuropäische Nachkriegskino. Berlin: Vorwerk 8, S. 212-227.
- Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, Karl Ludwig (Hg., 1995): Materialität der Kommunikation. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hagen, Wolfgang (2005): Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA. München: Fink.
- Hardtwig, Wolfgang (1994): Vom Elitebewußtsein zur Massenbewegung. Frühformen des Nationalismus in Deutschland 1500-1840. In ders.: Nationalismus und Bürgerkultur in Deutschland 1500-1914. Ausgewählte Aufsätze. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 34-54.
- Holz, Hans Heinz/Metscher, Thomas (2005): Widerspiegelung/Spiegel/Abbild. In: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 6. Stuttgart: Metzler, S. 617-669.
- Illger, Daniel (2009): Heim-Suchungen. Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino. Berlin: Vorwerk 8.
- Kaes, Anton (Hg., 1978): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. München: dtv.
- Kappelhoff, Hermann (2008): Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen. Berlin: Vorwerk 8.
- Kappelhoff, Hermann (2009): Kriegerische Mobilisierung: Die mediale Organisation des Gemeinns. Frank Capras PRELUDE TO WAR und Leni Riefenstahls TAG DER FREIHEIT. In: Navigationen, Jg. 9, H. 1, S. 151-165.

Landweer, Hilge (2007): Normativität, Moral und Gefühle. In dies. (Hg.): Gefühle – Struktur und Funktion. Berlin: Akademie.

Lehmann, Hauke (2010): Die Figur als Kristall. Peter Lorres DER VERLORENE im ästhetischen Kontext. In: Hermann Kappelhoff et al. (Hg.): Demokratisierung der Wahrnehmung? Das westeuropäische Nachkriegskino. Berlin: Vorwerk 8, S. 148-165.

Lepsius, Rainer M. (1982): Nation und Nationalismus in Deutschland. In: Heinrich August Winkler (Hg.): Nationalismus in der Welt von heute. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 12-27.

Luhmann, Niklas (2004): Die Realität der Massenmedien. 3. Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

Moltke, Johannes von (im Erscheinen): Einleitung. In: Johannes von Moltke/Kristy Rawson (Hg.): Affinities. Siegfried Kracauer's American Writings, 1940-1961. Berkeley: University of California Press.

Moltke, Johannes von/Gemünden, Gerd (Hg., im Erscheinen): Culture in the Anteroom: The Legacies of Siegfried Kracauer. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Robert, Jörg (2003): Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich. Tübingen: Niemeyer.

Schneider, Werner et al. (1986): Jede Menge Kohle? Kunst und Kommerz auf dem deutschen Filmmarkt der Nachkriegszeit. Filmpreise und Kassenerfolge 1949-1985. München: Filmland Presse.

Uka, Walter (2002): Modernisierung im Wiederaufbau oder Restauration? Der bundesdeutsche Film der fünfziger Jahre. In: Werner Faulstich (Hg.): Die Kultur der fünfziger Jahre. München: Fink, S. 71-89.