

John Gibbs / Douglas Pye (Hg.): *Style and meaning. Studies in the detailed analysis of film.* Manchester: Manchester University Press 2005, 250. S.

Stilfragen waren in der Filmwissenschaft lange Zeit als konservativ verpönt. Mit ihrer Akademisierung, die in den späten 1960er Jahren einsetzte, war ihr im Ensemble der sogenannten Geisteswissenschaften eine Avantgarderolle zugefallen, die sie über viele Jahre gleich doppelt besetzte, nämlich nicht nur mit einem nach akademischer Zeitrechnung neuartigen Studienobjekt, sondern auch mit allerlei neuartigen Theorien und Methoden, die insbesondere den kunstwissenschaftlichen Gepflogenheiten mit Verachtung begegneten. Bildbeschreibung und Stilgeschichtsschreibung wurden als veraltetes Handwerkszeug angesehen und die dahinter vermutete Kunstauffassung als ideologisch borniert attackiert. Der Film wurde von Fall zu Fall als Gegenstand der Semiotik, der Psychoanalyse oder der Ideologiekritik und nur in begründeten Ausnahmefällen als Filmkunstwerk betrachtet (wenn es z.B. einem Film gelang, den Anspruch der Theorie mit künstlerischen Mitteln einzulösen). Auch in solchen Fällen aber befaßte man sich vor allem mit Bedeutung, mit *signifying practices*, nicht mit Stil. Stilanalysen galten als Überbleibsel aus der Vorgeschichte der Filmwissenschaft, als Relikte einer ästhetischen Theorietradition, die man unter dem Label ‚klassische Filmtheorie‘ bald hinter sich gelassen hatte. „To defend this tradition today is to risk looking ossified“, schrieb David Bordwell 1997 in seinem Buch *On the History of Film Style*.

Inzwischen darf allerdings ein Titel wie *Style and meaning* darauf hoffen, nicht mehr nur wegen des Wortes „meaning“ auf Interesse zu stoßen. Nicht zuletzt Autoren wie Bordwell ist es zu verdanken, daß man in der Filmtheorie heute von Stil sprechen kann, ohne damit sogleich fragwürdige Assoziationen zu wecken. So wie die russischen Formalisten diesen Begriff bereits in den 20er Jahren gefaßt haben, ist damit nicht primär der besondere Stil einer Epoche oder der individuelle Stil eines Künstlers gemeint. Stil, schrieb Boris Kazanskij, „kann man grob als System oder Methode der Anwendung der für die gegebene Kunstgattung charakteristischen künstlerischen, technischen und konstruktiven Mittel definieren.“ In diesem Sinne wollen auch die Herausgeber John Gibbs und Douglas Pye den Begriff verstanden wissen. Sie nehmen Bordwells analytischen Ansatz auf, ohne deshalb jedoch einen interpretativen Zugang zu den im Detail untersuchten Filmfakten von vornherein auszuschließen. Die „interpretive activity“, von der Bordwell mit Geringschätzung spricht, müsse vielmehr an eine Analyse der Stilverfahren rückgekoppelt und die in Betracht kommenden Interpretationsmöglichkeiten auf diese Weise sinnvoll begrenzt werden. Wer würde bestreiten wollen, daß Bedeutung im Film unweigerlich mit Hilfe bestimmter Stilverfahren produziert wird und umgekehrt jedes Stilverfahren zugleich als Bedeutungsträger zum Einsatz kommt? Die leidige Frage, ob man Bedeutung vorzugsweise von der filmischen Darstellung oder von der möglichen Wahrnehmung und Deutung her begreifen müsse – was im äußersten Fall heißen kann: Bedeutung an den analysierbaren Filmfakten objektiv zu fixieren oder sie in einer unendlichen Vielzahl subjektiver Deutungsmöglichkeiten aufzulösen –, weisen Gibbs und Pye als Scheinproblem zurück. Die Lösung, die sie anbieten, ist ebenso einfach wie einleuchtend: „Works of art are not like shipwrecks on the sea bed which inertly form a home for different corals, but significantly organised artifacts which interact with and reflect upon the culture. They are more like a well-designed house: not every occupant will choose to use the rooms in quite the same manner, but the building has been shaped to facilitate certain modes of living, certain ways of moving through it. Our readings can be similar because creating works of art involves skilful and complex attempts, through the detailed texture of the work, to channel our response to its areas of representation, dramatised subjects, themes, propositions, concerns. The objective features of a text are organised in such a way as to make some readings possible, and many others unsustainable“ (S. 7).

Das Design verschiedener ‚Häuser‘ und die dadurch eröffneten Möglichkeiten, sich in einem Raum einzurichten oder von einem Raum zum nächsten zu gehen, werden in 15 Beiträgen exemplarisch untersucht. Zunächst erläutert V.F. Perkins unter dem Stichwort „worldhood“, mit welcher Art Haus man es bei einem fiktionalen Film zu tun hat. Er zeigt, gestützt auf unterschiedliche Filmbeispiele, warum der geläufige Ausdruck „fictional world“ mehr sei als eine lose Metapher und inwiefern Filmwahrnehmung als eine spezifische Form der Welterfahrung verstanden werden müsse. Die nachfolgenden Texte beschäftigen sich jeweils mit einzelnen Filmen bzw. Filmszenen, aus denen besondere Stilverfahren (z.B. der *point-of-view-shot*) herausgegriffen und im gegebenen Kontext erörtert oder anhand deren gängige Schlagworte (z.B. Narration oder TV-Ästhetik) am Material nachvollzogen und präzisiert werden. Was es mit der Genrebezeichnung Melodram und insbesondere mit den Melodramen von Douglas Sirk auf sich hat, demonstriert Laura Mulvey in einem *close reading* von *Imitation of Life* (Solange es Menschen gibt, 1959). Sie zeigt darüber hinaus, daß eine Analyse der Stilverfahren nicht nur ödes Handwerk ist, das man besser Leuten überläßt, denen zur begrifflichen Abstraktion das nötige Talent fehlt, sondern daß auch die von Bordwell so genannten „symptomatic meanings“, die in diesem Fall vor allem mit Geschlechterverhältnissen und Rassismus zu tun haben, durch eine solche Analyse erst als filmische Bedeutungen (und nicht nur als allgemein gesellschaftliches Problem, das sich in allen möglichen Phänomenen niederschlägt) ausgewiesen werden können.

Wie weit die Analyse dabei ins Detail gehen sollte, ist Ermessenssache. So wie in der Filmpraxis die Regel gilt, daß der Einsatz eines jeden Verfahrens einer Motivierung bedarf, so könnte man auch von der Filmanalyse verlangen, daß bei der Untersuchung eines Verfahrens über die jeweilige Motivierung Rechenschaft abgelegt wird. Schlimmstenfalls bliebe die analytische Arbeit den von Kant so genannten empirischen Maschinisten überlassen, die kaum über ein theoretisches Verständnis der Sache verfügen und nur von einzelnen praktischen Funktionen Kenntnis nehmen. Auch die vorliegende Textsammlung kann einem diesen Eindruck nicht völlig ersparen. Daß einige Passagen pedantisch klingen und die Argumentation sich zuweilen in technischen Details verliert (siehe z.B. Cathy Greenhalghs Analyse der kinematographischen Technik in Wong Kar-Wais *Happy Together* [1997]), mag im Einzelfall an der Sprödeheit der Materie, vielleicht aber auch daran liegen, daß die Filmwissenschaft die Analyse von Stilverfahren, die ihrerseits ein Verfahren ist, das Übersicht und Fingerspitzengefühl verlangt, erst allmählich wieder einüben muß. Die apparativen Möglichkeiten und institutionellen Rahmenbedingungen sind dafür heute besser als je zuvor. Verloren gegangen sind jedoch Autoren wie Rudolf Arnheim oder André Bazin, die den Unterschied zwischen Filmtheorie und Stilanalyse noch nicht kannten.

Christoph Hesse

In: Medienwissenschaft, 4/2005