

KUNST

WELTEN



Der globale Dialekt der Moderne

Der Film als Medium des Fremden, des Eigenen und der kulturellen Indifferenz

von Vinzenz Hediger

Der Film als modernes mobiles Medium lebt von Erfahrungen des Eigenen und Fremden. Zeigten die Reisefilme zu Beginn des 20. Jahrhunderts bewusst die »wunderbare Differenz« zur eigenen Wirklichkeit, wurde in der heilen Welt der Heimatfilme nach Ende des Zweiten Weltkriegs das Eigene für den Konsum verfügbar gemacht. Erst die Hollywood-Blockbuster verfolgten die Strategie, das kulturell Fremde so zu minimieren, dass daraus der für alle verständliche »Dialekt der Moderne« wurde.

Modernität, so der Historiker John Darwin, besteht in der Fähigkeit einer Gesellschaft, Dinge, Menschen und Ideen über große Distanzen zu verschieben. Die europäischen Imperien basierten demnach weniger auf territorialen Eroberungen als vielmehr auf Netzwerken der Logistik – von der Schifffahrt über Eisenbahnnetze bis zum Einsatz von Telefon und Telegraf. Modernität lässt sich in diesem Sinn auch als ein Modus von Gesellschaft bestimmen, der durch die Mobilisierung von Dingen, Menschen und Ideen unablässig Erfahrungen des Eigenen und des Fremden, von Identität und Differenz produziert. Der Film, selbst mobil, ist also ein modernes Medium par excellence.

Dass der Film eine Affinität zur Logistik der Moderne hat, zeigt sich schon in seinen frühesten Formen. Die Koppelung der Bewegung der Eisenbahn mit jener der Kamera genügte dem frühen Kino schon als Stoff für einen Film.

»Ghost rides« heißt ein populäres Genre von Landschaftsaufnahmen, die von einer fahrenden Lokomotive aus gedreht wurden und nicht zuletzt als Werbung für die Eisenbahn dienten. Neben der Erfahrung des Sublimen und des Naturschönen stand aber schon im frühen Kino die Erfahrung des Fremden und der kulturellen Differenz im Vordergrund.

Das Spektakel der »wundersamen Differenz«

Zum Repertoire des frühen Kinos gehörten Reisefilme und Dokumentationen kultureller Praktiken. Die Sujets umfassten das ganze Repertoire der ethnologischen Feldforschung: Handwerk, Nahrungszubereitung, Kleidungsstile, Tänze, Rituale. Das Publikum, das in den ersten Jahren des Kinos Filme meistens noch in Varietés, Wanderkinos oder zu Kinos umgebauten Ladenlokalen schaute, bekam so auf der Leinwand das Spektakel der »wundersamen Differenz« zu

1 Kulturfreie Grundangst, von einem großen weißen Fisch gefressen zu werden: Steven Spielbergs »Jaws« von 1975 ist die Mutterfolie des Blockbuster-Kinos der letzten vier Jahrzehnte.

sehen, wie die Filmwissenschaftlerin Alison Griffith in ihrer Studie zu den Filmen des American Museum of Natural History den Attraktionswert früher ethnografischer Filme beschreibt.

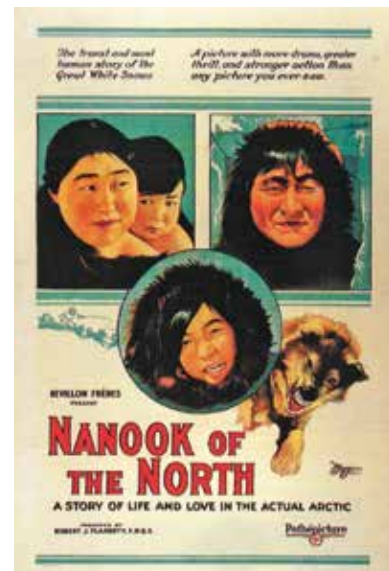
Das Spektakel der »wundersamen Differenz« blieb aber auch nach der Einführung des Langspielfilms und dem Übergang zum Filmpalast in den frühen 1910er Jahren ein beliebter Programmbestandteil. In Deutschland hießen Reisefilme mit ethnografischen Motiven bald »Kulturfilm«, während sie in Frankreich unter dem Titel »documentaire« liefen. In den USA entwickelte sich der Reisefilm mit spekulativen ethnografischen Themen zum Subgenre des Abenteuerfilms. So bereiste der Filmemacher Martin Johnson in den frühen 1910er Jahren die Neuen Hebriden und veröffentlichte danach eine Reihe von Filmen, die sich unter Titeln wie *Cannibals of the South Seas* (1912), *Among the Cannibal Isles of the South Seas* (1918) und *Head-hunters of the South Seas* (1922) großer Popularität erfreuten.

Serien wie »South Seas« und das Ende der Völkerschau

Der Film bot sich bei seinem Auftreten nicht zuletzt als Substitut für andere Kunstformen

AUF DEN PUNKT GEBRACHT

- Der Film bot sich zu Beginn als Substitut für andere Kunstformen wie Malerei, Fotografie und Theater an; aber auch für die sogenannten Völkerschauen, die z. B. Hagenbeck in Hamburg inszenierte.
- Kulturelle Praktiken aus der Ferne gehörten zum Repertoire des frühen Kinos mit seinen Reisefilmen und Dokumentationen. Dabei rekonstruierten die Filmemacher nicht selten eine Lebensform, die schon längst nicht mehr existierte.
- Der deutsche Heimatfilm in heilsamer Natur animierte zur Wiederentdeckung des eigenen Landes jenseits der Trümmer in den Großstädten. Edgar Reitz mit seinem Mehrteiler »Heimat« und andere Regisseure des neuen deutschen Films entwickelten ab den 1960er Jahren eine Kontrastfolie zu den Filmen der jungen Bundesrepublik.
- Blockbuster aus Hollywood sollten universell sein und Zuschauer in aller Welt ansprechen, deshalb werden kulturelle Unterschiede konsequent minimiert.



2

wie die Malerei oder das Theater an –, und zwar, indem er diese in einem doppelten Sinne in Bewegung versetzte: An die Stelle des Standbilds der Malerei setzte der Film das Laufbild, während er Theater und Malerei ortsunabhängig verfügbar machte. Filme wie die *South Seas*-Serie von Martin Johnson funktionierten in einem vergleichbaren Sinn als Substitut für eine zuvor noch ortsgebundene Form des Spektakels: für die sogenannte Völkerschau.

Ein Pionier der Völkerschau war der Hamburger Zoounternehmer Hagenbeck, der 1875 eine lappländische Familie ihr Alltagsleben vor Publikum darstellen ließ. Zu den Attraktionen der Weltausstellung in Paris 1889 gehörte neben dem Eiffelturm ein afrikanisches Dorf mit 400 Einwohnern, während die Weltausstellung in Chicago 1893 nicht weniger als 17 »Eingeborenen-Dörfer« umfasste. So beliebt Völkerschauen auch waren, sie kosteten viel Geld und verlangten eine mehrjährige Vorbereitungszeit. Filme wie Johnsons *South Seas*-Serie waren ein kostengünstiges Substitut für die Völkerschau und erreichten zudem noch ein größeres Publikum.

In diesem Zusammenhang kann man auch noch *Nanook of the North* von Robert Flaherty von 1922 sehen, der oft als der erste Dokumentarfilm im uns nun geläufigen Sinne behandelt wird. Flaherty veröffentlichte in den 1910er Jahren in der angesehenen Fachzeitschrift *The Geographical Review* eine Reihe von wissenschaftlichen Artikeln über seine Forschungsreisen an die kanadische Belcher Bay und nach Labrador. Auf diese Forschungen aufbauend, aber durchaus immer noch in der Tradition von Hagenbecks erster Völkerschau mit Lappen von 1875, erzählt Flaherty in *Nanook* vom Alltagsleben eines Inuk und seiner Familie. Dabei rekonstruierte der Film eine obsoletere Lebensform und verwendete Kleider und Gerätschaften,

die zum Zeitpunkt des Drehs bereits nicht mehr in Gebrauch waren.

Während *Nanook* vom britischen Regisseur und Filmtheoretiker John Grierson bald als Anfangspunkt einer neuen Art des Filmmachens, eben des »documentary« gefeiert wurde, worunter Grierson ein »creative treatment of actuality« verstand, eine künstlerische Bearbeitung des Tatsächlichen, wurde *Nanook* im Moment seines Erscheinens als Attraktion für ein großes Publikum vermarktet. *Nanook* lief mehrere Monate im Filmpalast »Roxy« am Broadway in New York; findige Geschäftsleute brachten »Nanook«-Pelzmode für Sie und Ihn, »Nanook«-Kühlschränke und »Nanook«-Speiseeis auf den Markt. Das Spektakel der wundersamen Differenz leitet so über zu der Haltung, sich das Fremde im Modus des Konsums zu eigen zu machen.

Die heile Welt des Heimatfilms und Reisen durch deutsche Lande

Dem Film kommt mitunter aber auch die Rolle zu, das Eigene für den Konsum verfügbar zu machen. Der Heimatfilm des deutschen Nachkriegskinos ist dafür ein prägnantes Beispiel. Geschichten von der Liebe im Grünen, von Brauchtum und Tradition, Wanderschaft und heilsamer Natur versichern dem Publikum, dass es eine heile Welt jenseits der Trümmerlandschaften gibt, welche das Nazi-Regime hinterlassen hatte. Die ersten Filme der Nachkriegsjahre, die sogenannten »Trümmerfilme« wie etwa Wolfgang Staudtes *Die Mörder sind unter uns* von 1946, spielten noch in Städten und handelten von den langen Schatten der Nazi-Barbarei. Für den Heimatfilm bildet die Kriegserfahrung allenfalls noch den Ausgangspunkt der Erzählung. In *Grün ist die Heide* von Hans Deppe von 1951, den der Filmwissenschaftler Johannes von Moltke als Prototyp der Heimatfilme der 1950er Jahre beschreibt, spielt Hans



© Berolina Film, Berlin

3



© Yash Chopra Productions

4

Stüwe den Junker Lüder Lüdersen, der nach der Flucht aus Ostpreußen sein Leben als Wilderer in der Lüneburger Heide fristet und in ein Drama aus Liebe, Jagd und Tod verwickelt wird. Die Geschichte endet mit der Bildung von gleich zwei glücklichen Paaren, wobei das eine Paar nur zustande kommt, weil die Frau von ihrem ursprünglichen Plan absieht, nach Amerika auszuwandern: Das Idyll der Heide siegt über die Lockungen der technischen Moderne.

Die deutschen Landschaften, die der Heimatfilm der 1950er Jahre für den Konsum im Kino zurichtete, entwickelten sich dabei in den Jahren des Wirtschaftswunders bald zu beliebten Tourismus-Destinationen. »Trade follows film«, lautet eine Losung des amerikanischen Kinos. So, wie indische Touristen seit den 1990er Jahren die Schweiz bereisen, um die Drehorte der großen Bollywood-Liebesfilme in den Berner Alpen zu besichtigen, strebten die Deutschen der Nachkriegsjahre der grünen Heide und den Alpenhängen zu, die sie im Kino gesehen hatten, zumal diese über die Autobahnen und im Volkswagen, der zu den übergangslos übernommenen Hinterlassenschaften der Nazis gehörten, die leicht zu erreichen waren.

Die Umwidmung des Ländlichen in Reitz' Reihe »Heimat«

Bildete der Heimatfilm für die Regisseure des neuen deutschen Films der 1960er und 1970er Jahre noch die Kontrastfolie, von der man sich um jeden Preis abzusetzen versuchte, so beginnt das Kino in den 1980er Jahren mit einer bedeutsamen Umwidmung des Motiv-Repertoires des Ländlichen und der vermeintlich heilen Welt im Grünen. *Heimat* war der ebenso schlichte wie provokante Titel eines Mehrteilers, den Edgar Reitz 1981/1982 mit Fernsehgeldern produzierte, von vornherein aber auch als Kinofilm anlegte.

3 *Flinte, Hund und Herz:* In »Grün ist die Heide«, dem ersten deutschen Nachkriegs-Heimatfilm, findet ein Wilderer mit ostpreußischem Migrationshintergrund in der Lüneburger Heide sein neues Revier.

4 *Heimat ist, wo die Natur zur Tanzfläche wird:* Die Bollywood-Superstars Shahrukh Khan und Kajol auf einer Wiese bei Gstaad im Blockbuster »Dilwale Dulhania Le Jayenge« (»Dem Wägsten gebührt die Braut«) von 1995.

5



© Edgar Reitz Filmproduktions GmbH, München

6



5 Alltagsgeschichte als Hefeteig, aus dem die große Chronik aufgeht: Marita Breuer als Maria Simon in Edgar Reitz' »Heimat« von 1984.

6 Ihre Autobiografie war ein Kochbuch: Sophia Loren, Italiens Nachkriegs-Filmstar par excellence, bäckt Pizzas und verkörpert den weltweiten Exporterfolg der »Italianità«.

Konzipiert als Reaktion auf die amerikanische Fernsehserie »Holocaust«, die von Reitz und anderen seiner Kollegen als hegemoniale Aneignung der deutschen Geschichte durch das kommerzielle amerikanische Fernsehen aufgefasst wurde, erzählt »Heimat« die Geschichte des Bauerndorfes Schabbach im Hunsrück von den 1920er bis in die 1960er Jahre – eine filmische Alltagsgeschichte des ländlichen Deutschland von der Weimarer Republik und der Nazi-Zeit bis zu den gesellschaftlichen Umbrüchen der 1960er Jahre. Angespornt vom Erfolg der ersten Serie, realisierte Reitz später zwei weitere

Staffeln, welche die Geschichte bis in die 1990er Jahre fortsetzen und die männliche Hauptfigur der ersten Folge ins Zentrum stellen: die Figur des vaterlosen Bauernsohns, der zum Komponisten für Neue Musik aufsteigt.

Stereotype und die konsumierbare kulturelle Differenz

Ein frühes Vorbild der sogenannten »quality TV«-Serien, die derzeit die amerikanische TV-Produktion dominieren, ist Reitz' *Heimat*-Reihe mehr als nur eine kritische Aneignung von Motiven des Heimatfilms: eine Verknüpfung von Entwicklungsroman und Künstlerroman mit dem Komponisten, einer Leitfigur der deutschen Kultur, als Helden. Die internationale Resonanz, die Reitz' *Heimat*-Reihe fand, verweist dabei auf eine Logik, von der auch schon das italienische Nachkriegskino mit seinen Stars wie dem Latin-Lover par excellence Marcello Mastroianni und der voluptuösen Sophia Loren profitierte: Das Kino verfertigt das Eigene zum Spektakel kultureller Identität, das sich anderen als konsumierbare kulturelle Differenz verkaufen lässt. Im Falle von *Heimat* macht das Stereotyp des Deutschen als erdverbundener Dichter / Denker / Musiker den Markenkern aus, bei Mastroianni und Loren ist es die »Italianità«, die italienische Lebensart, die um Liebe und Küche kreist; nicht von ungefähr erschien die Autobiografie von Sophia Loren in Form eines Kochbuchs.

Die Hollywood-Strategie: Die Minimierung des Spezifischen

Auf Dauer als erfolgreicher erwies sich aber nicht die Kommodifizierung des Eigenen, in dessen Prozess das Eigene zur Ware wird, sondern die gegenteilige Strategie, die Hollywood verfolgt: nämlich die Strategie, in Filmen die Markierungen kultureller Differenz und Spezifik zu minimieren und ein Spektakel kultureller Indifferenz anzubieten, das sich alle zu eigen machen können, ohne zuerst einen Graben des Fremden überwinden zu müssen. In exemplarischer Weise stehen für diese Adressierungsweise, welche die Filmwissenschaftlerin Miriam Hansen mit dem Begriff der »vernacular modernity«, des globalen Dialekts der Moderne, schön auf den Punkt gebracht hat, die Filme der Pixar-Studios und John Lasseters, des Pioniers der digitalen Animation.

Schon der erste kurze Pixar-Film, *Luxo Jr.* von 1986, macht dies deutlich. Er zeigt die Interaktion von zwei Tischlampen, einer größeren und einer kleineren. Die kleinere spielt unter der Beobachtung der größeren mit einem Ball, bis diesem die Luft ausgeht. Traurig sinkt die kleine Lampe in sich zusammen, doch dann entdeckt sie einen noch größeren Ball und spielt freudig weiter. Der Lampenschirm dient als Kopf, die

Lampe als Auge, der Ständer als Körper, und in der animierten Bewegung vermögen die beiden Lampen alle grundlegenden Emotionen darzustellen, die für das Funktionieren der Geschichte notwendig sind. In welcher Beziehung der Verwandtschaft die beiden Lampen stehen, wo sie herkommen, welches Geschlecht sie haben – all dieser Festlegungen bedarf die Geschichte dabei nicht, um erzählt zu werden. *Luxo Jr.* ist in diesem Sinne das platonische Ideal des globalen Blockbuster-Films: Ein Film, der sich auf einer basalen Ebene kultureller Universalien zu bewegen versucht und den Unterschied zwischen Eigenem und Fremdem strategisch vermeidet, um bloß niemanden vorschnell aus dem Kreis des Publikums auszuschließen. Es bedarf beispielsweise keiner interkulturellen Hermeneutik, um zu verstehen, dass es nicht angenehm ist, von einem weißen Hai gefressen zu werden. Steven Spielbergs *Jaws* von 1975, einer der ersten großen Blockbuster-Erfolge des sogenannten »New Hollywood«, spielt genau dieses Szenario durch. Und wenn Blockbuster nicht von kulturfreien Grundängsten handeln, basieren sie doch immerhin vorzugsweise auf Vorlagen, deren kulturübergreifender Appeal schon feststeht, wie etwa den weltweit erfolgreichen Harry-Potter-Romanen.

Das Filmgeschäft ist notorischerweise mit extremen Risiken behaftet: 80 Prozent aller Filme sind Flops, und 20 Prozent aller Filme machen 80 Prozent aller Einnahmen. Bei allem Attraktionswert des Spektakels der wunderbaren Differenz und des zu Waren werdenden Eigenen, gilt so am Ende doch das Gesetz der großen Zahl. Und die größten Zahlen an der Kinokasse garantiert seit mehr als 100 Jahren Hollywoods globaler Dialekt der Moderne, das Spektakel der kulturellen Indifferenz. ●



Der Autor

Prof. Dr. Vinzenz Hediger, Jahrgang 1969, hat die Professur für Filmwissenschaft am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften der Goethe-Universität inne. Er leitet u. a. den Master »Filmkultur: Archivierung, Programmierung, Präsentation«, der gemeinsam mit dem Deutschen Filminstitut angeboten wird, und ist Sprecher des DFG-Graduierten-Kolleg »Konfiguration des Films«, das 2017 seine Arbeit aufnehmen wird. Seit 2012 kuratiert er in Zusammenarbeit mit Marc Siegel und dem Kino im deutschen Filmmuseum die Reihe »Lecture & Film«. In den nächsten beiden Semestern befasst sich diese Reihe in öffentlichen Vorträgen mit Filmvorführungen als Veranstaltung des Exzellenzclusters »Die Herausbildung normativer Ordnungen« unter dem Titel »Schneller als der Witz. Die Filme von Ernst Lubitsch« mit dem Werk des erfolgreichsten Deutschen in Hollywood. 2015 erschien von ihm gemeinsam mit Lorenz Engell, Oliver Fahle und Christiane Voss »Essays zur Filmphilosophie, Ein Versuch in vier Experimenten«. Darin werden vier Leitkonzepte der Film-Philosophie vorgestellt: der Affekt, die Agentur, die Aufhebung und das Außen.

hediger@em.uni-frankfurt.de

– Anzeige –



RESTAURANT
STURM UND DRANG
CAFÉ-BISTRO

Speis + Trank
AM CAMPUS WESTEND

TÄGLICH WECHSELNDE SPEISEN | FIRMEN- UND FAMILIENFEIERN | CATERING

Wir freuen uns auf Ihren Besuch!

Sturm und Drang

Tel: 069 / 798 34551

E-Mail: info@cafe-sturm-und-drang.de

www.cafe-sturm-und-drang.de