

Vorwort in Form einer Gebrauchsanweisung

Je ne crains pas d'être en retard, puisque je n'ai pas d'heure. — Personne ne m'attend, — et je n'ai aucune raison de me presser ici.
*Théophile Gautier*¹

Am Anfang stand die Idee, Aufsätze zu bündeln, die bis anhin verstreut und schwer zugänglich ... – na ja, Sie wissen schon. Doch dann fiel mir ein, dass ich als Leser derartige Bücher eigentlich tunlichst meide. Die fehlende Einbettung in eine Gesamtform erzeugt eine Kurzatmigkeit, die mich irritiert. Immerzu hören die einzelnen Texte auf, bevor sie richtig begonnen haben, gehüpft wird von einem Thema zum nächsten und weil wohl bei jedem Neuanfang der Leser in eine durch den Verbund der Texte nicht länger existierende Ahnungslosigkeit zurückgeworfen wird, wiederholt sich vieles, was nur eine rigorosere Überarbeitung der Beiträge hätte abhelfen können.

Sollte ich also mein Vorhaben nicht besser gleich wieder aufgeben, oder gäbe es doch irgendeine Möglichkeit... – Kurz, ich sah mich vor das gleiche Problem gestellt, das einst bereits Virginia Woolf den Schlaf raubte, als sie daran ging, ihre Buchkritiken in einem Auswahlband zu bündeln: „How to get them into a current of life, & so to shape the book.“²

Die Lösung, die ich fand – auch darin ähnelt sie derjenigen Woolfs – war mit erheblicher Mehrarbeit verbunden. Nicht nur, dass ich mehrere Texte drastisch zu erweitern hatte, nicht wenige mussten überhaupt erst geschrieben werden. Das Resultat ist formal ziemlich janusgesichtig geworden und kann vielleicht am besten als ein durchkonstruiertes Leporello bezeichnet werden. Denn nach wie vor steht jeder Text für sich und es dem Leser somit frei, mal hier mal dort zu beginnen. Um die Wahl dabei der jeweils zur Verfügung stehenden Zeit anzupassen, wechseln die Texte im Zweiertakt ihre Länge. So folgt auf eine längere Analyse (fast) immer eine Studie, die sich leicht in einer Sitzung bewältigen lässt. Zugleich aber ist das Buch streng durchstrukturiert, und wer auf der ersten Seite anfängt und auf der letzten aufhört, wird in einen kontinuierlichen Strudel von Argumentationsströmen hineingezogen. Es ist ein bisschen wie bei einem Liederzyklus von Robert Schumann: Man kann durchaus jedes Lied für sich anhören, aber der ganze Zyklus offenbart Absicht und Formplan erst, wenn man der Reihe nach vordringt.

Thematisch bildet das Ganze eine Art Fächer – deshalb der Leporellovergleich. Es fängt mit dem filmischen Raum an (die Texte 1 bis 7 sind ihm gewidmet), wendet sich dann dem Schauspieler zu (in den Texten 9 bis 11 steht er zentral), kommt anschließend zum Ton und zur Musik (in den Texten 13 bis 18 wenden wir uns diesem doppelten Themenkreis zu), um am Ende (ab Text 20) wieder die Kurve zurück zum filmischen Raum zu finden. Dazwischen sind Kapitel geschaltet, die von einem Thema-Komplex zum nächsten überleiten. So bildet der achte Text die Brücke vom Raum zum Schauspiel, der zwölfte jene vom Schauspiel zum Ton, während der zweiundzwanzigste von der Musik zurück zum Raum und so den Kreislauf schliessend, sogar unmittelbar zurück zum Thema des ersten Kapitels führt.

¹ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Kap. I.

² Virginia Woolf, *Diary*, II, 17 August 1923. Aus dem Vorhaben entstand *The Common Reader* (1925).

Obwohl alle selbstredend primär vom Film handeln, schlagen einige Kapitel ihre Flügel etwas breiter aus. Die Texte 3, 5 und 20 liefern Bausteine einer Theorie filmischer Präsenzbildungen und greifen, wenn auch immer um spezifischen Qualitäten des Kinos auf die Spur zu kommen, zum Teil tief in die anderen Künste aus. Erneut geschieht dies in den Texten 19 und 23, wenn auch aus jeweils anderen Gründen.

Ich habe es immer als eine Form von Borniertheit empfunden, dass Film-, Musik- und Kunstwissenschaft in der Praxis durch Gräben, bei denen Ahnungslosigkeit oft den Spaten führt, von einander getrennt werden. Der eingeschworene Cinephile, den dieses ästhetische Fremdgehen abwegig dünkt, wird sich bei diesen Texten wohl ein wenig in Geduld üben müssen. Ich hoffe, er empfindet es als eine angemessene Strafe.

Sie werden bald bemerken, dass dieses Buch keine alles erklärende Theorie eint. Ich bin ein ausgesprochener Gegner von monokausalen Argumentationsgängen und versuche nach Möglichkeit derartige Einbahnstrassen zu meiden. Die Gegenbeispiele bei André Bazin, Siegfried Kracauer und Christian Metz (gerade die leichte Willkür dieser Namensnennung weist auf einen generellen Befund hin) hätte eigentlich als Warnung ausreichen müssen. Natürlich sind grundsätzlich Denkschemata unausweichlich für jeden Argumentationsgang, der eine gewisse innere Logik anstrebt. Das heißt aber noch lange nicht, dass dabei theoretische Modelle entstehen müssen, die, wie bei geschlossenen Systemen wohl zwangsläufig, beim Autor wie beim Leser Denkautomatismen befördern. Aus diesem Grund ergeben die in verschiedenen Kapiteln dieses Buches wiederholt auftretenden Hinweise auf das Phänomen der Präsenzbildung zusammengekommen keineswegs eine in sich geschlossene Theorie, sondern sie benennen und erforschen vielmehr ein wichtiges Feld filmischer Wirkung, das bis anhin, wie ich meine, unterschätzt oder theoretisch auf den Kopf gestellt wurde. Auch aus diesem Grund korreliert die Fächerform der Kapitelreihung mit den Aussageintentionen dieses Buches.

Persönlich habe ich den Kommunikationsaspekt der Kunst immer recht tief eingestuft. Zumal in der Schweiz, wo ich wohne, gewöhnt man sich mit der Zeit völlig daran, dass das Publikum nach einer Filmvorführung schweigend den Saal verlässt, wohl um sich wieder wichtigeren Dingen des Lebens zu widmen. So gesehen wäre das Schöne am sonst so hoffnungslos heruntergebrachten Fernsehen die faktische Anonymität seiner Produktionen. Von den vielen Jahren, die ich dort gearbeitet habe, erinnere ich mich kaum, Reaktionen von irgendwelchen Zuschauern empfangen zu haben. Ganz im Gegensatz zu jener Hysterie, die an Filmfestivals herrscht, wo getan wird, als würden Menschen tatsächlich die Fähigkeit besitzen, Qualität auf Anhieb zu erkennen. Wahrhaftig, das grösste Geschenk bleibt doch allemal, während der Arbeit nicht gestört zu werden!

Gerade das wiederum macht das Internet zum Segen. Es ermöglicht still und leise die eigenen Schubladen wie ebenso viele Schatzkästlein dort zu öffnen, damit andere ebenso still und leise sich daraus bedienen können. Am liebsten würde ich auch meine Filme nur dort platzieren wie ebenso viele Kuckuckseier, die endlich im übervollen Nichts dieses Netzes ihr Nest fänden.

Für Filmbücher hat das Internet zudem den Vorteil, dass es erlaubt, statt der bisherigen, äußerst unbefriedigenden Praxis der Standbilder, die analysierten Filmsequenzen als *bewegende* Bilder mitzuliefern. Mehr noch, die Analyse kann mit Hilfe von audiovisuellen Eingriffen direkt an den Beispielen selber unternommen werden, wenn dies auch – es sei der Ehrlichkeit halber gesagt – wegen des enormen Zeitaufwandes, den diese ‚visuellen Analysen‘ erfordern, in diesem Buch eher als *work in progress* angesehen werden muss. Aber auch dort hat diese hier gewählte

Publikationsart ihre kaum überbietbaren Vorteile; kann das Buch doch dauernd überarbeitet, erweitert und in seinen Darstellungsmitteln verfeinert werden.

Kaum wurden mir diese Möglichkeiten bewusst, gab ich den Kontakt, der bereits zu einigen Buchverlagen existierte, auf und arbeitete sämtliches Bildmaterial entsprechend um. Was immer sonst von dieser Arbeit zu halten ist, es liefert zumindest den konkreten Beweis dafür, dass heute das elektronische Buch die einzige sinnvolle Publikationsform für Filmanalysen darstellt. – Und dabei kann einer erst noch so arbeiten, dass niemand ihm dabei hineinredet. Welch ein Aufatmen! Ich fühle mich wie ein Hund, der eines Tages aufwacht und alle Flöhe sind weg.

Fred van der Kooij
Zürich, Herbst 2010