

Britta Hartmann / Hans J. Wulff

Neoformalismus – Kognitivismus – historische Poetik [1]

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien unter dem Titel „Neoformalismus, Kognitivismus, Historische Poetik des Kinos“ in: *Moderne Film Theorie*. Hrsg. v. Jürgen Felix. Mainz: Bender 2002, S. 191-216 (= *Filmforschung* 3.). Die vorliegende Fassung ist gegenüber der Druckfassung erweitert.
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-110>.

„Neoformalismus“, „Kognitivismus“, „historische Poetik“ – so die Bezeichnungen für eine filmwissenschaftliche Richtung, die große Aufmerksamkeit auf sich zieht und zugleich heftig umstritten ist. Welches filmwissenschaftliche Programm wird mit diesen Etiketten versehen? Welche Texte darunter subsumiert? Im Kern sind dies die Arbeiten von David Bordwell und Kristin Thompson, deren „Film Art. An Introduction“ (1979) den Beginn des neoformalistischen Projekts markiert [2]. Beide lehren am Communication Arts Department an der Universität von Wisconsin in Madison: David Bordwell bekleidet dort die „Jacques Ledoux“-Professur für Filmwissenschaft, Kristin Thompson ist Honorary Fellow am Fachbereich. Ihr „Neoformalismus“ ist eine radikale Abkehr von den in den 70er Jahren in der angloamerikanischen Filmwissenschaft vorherrschenden *Screen theory*, also von poststrukturalistisch-psychoanalytischen Konzepten vom Film und vom Filmzuschauer [3], denen eine dezidierte Hinwendung zum filmästhetischen Material, detailgenaue historische Studien auf breiter empirischer Basis, eine Berücksichtigung der Verstehensleistungen des Filmzuschauers, mithin die Forderung nach Integration von Filmtheorie, -analyse und -geschichte entgegengehalten wurde. Sie haben den Ansatz in zahlreichen Arbeiten exemplifiziert, an Filmen von Dreyer, Ozu, am europäischen „art cinema“, immer wieder an Eisenstein und – zusammen mit Janet Staiger – in einer monumentalen und überaus folgenreichen Studie am Hollywood-Kino der Studio-Ära (Bordwell/Staiger/Thompson 1985). Und: Sie haben die Auseinandersetzung gesucht, haben selbst bissige, mitunter polemische Angriffe auf andere Richtungen der Filmwissenschaft, vor allem jedoch auf die psychoanalytische Filmtheorie, gestartet und sind wiederum Zielscheibe entsprechender Gegenangriffe geworden. Das neoformalistische Projekt hat damit nicht unerheblich zur Polarisierung (nicht nur) innerhalb der angloamerikanischen Filmwissenschaft beigetragen [4].

Und ähnlich wie „Formalismus“ ursprünglich eine diffamierende Bezeichnung seitens der marxistischen Gegner einer formalistischen Literaturtheorie war (die russischen Formalisten bezeichneten sich selbst als „Morphologen“, lieber noch als „Spezifizierer“; vgl. Erlich 1987, 189), ist denn auch „Neoformalismus“ pejorativ gemeint gewesen: In einem Rezensionsartikel hatte Jerry L. Salvaggio (1981) die Entwürfe von Bordwell und Thompson sowie die Arbeiten von Noël Burch polemisch als „Neo-Formalismus“ bezeichnet – eine Etikettierung, die dann von der Gruppe aufgegriffen wurde (vgl. Thompson 1981; 1988a; Bordwell 1989b).

Würde man das Projekt in einem engen Sinne auffassen, hätte man es, wie oben bereits gesagt, auf die Arbeit von David Bordwell und Kristin Thompson einzuschränken. Begreift man „Neoformalismus“ oder den von Bordwell bevorzugten Namen „historische Poetik des Kinos“ aber als Sammelbezeichnung verwandter Zugänge, möglicherweise gar als wissenschaftliches Paradigma, dann läßt sich darunter eine Familie von Untersuchungen zur Geschichte und Semiotik des Films (verstanden in einem weiten Sinne als Beschreibung seiner spezifischen signifikativen Potentiale) fassen, denen dann auch die Arbeiten etwa von Edward Branigan, Noël Carroll, Rick Altman, Lea Jacobs, Vance Kepley Jr., Richard Maltby sowie von jüngeren Filmwissenschaftlern (darunter zahlreiche Schüler Bordwells), wie beispielsweise Rupert Neupert, Murray Smith, Carl Plantinga, Greg Smith und anderen, zuzurechnen wären [5].

Gemeinsam ist diesen doch sehr unterschiedlichen Arbeiten die Auffassung, daß formale Charakteristika des Films respektive besonderer filmischer Formen und Stile die Bedingung dafür bilden, daß und wie Filme verstanden werden, damit an das bekannte Metzsche Diktum „Was man zu verstehen suchen muß, ist die Tatsache, daß die Filme verstanden werden“ (Metz 1972, 197) anschließend [6]. Und daß

und wie sie vor dem Hintergrund von historisch und kulturell spezifischen Wissensbeständen und Erfahrungen der Rezipienten verstanden werden – eine Orientierung von Filmanalyse, die die Untersuchung filmischer Strukturen unmittelbar in einem Rezeptionsästhetischen Horizont verortet und offen ist für empirische historische Forschung, ja diese nachdrücklich einfordert. Im Dienste der Darstellbarkeit werden wir hier jedoch das Feld wieder einengen und uns auf die Arbeit von Bordwell und Thompson beschränken.

Die Publikationsliste der beiden ist inzwischen so umfangreich [7], daß nur orientierend auf die wichtigsten Veröffentlichungen hingewiesen werden kann: Dazu zählen – neben dem Einführungswerk „Film Art“ und der ebenfalls bereits erwähnten Studie zum klassischen Hollywood-Kino – David Bordwells überaus einflußreiches Buch „Narration in the Fiction Film“ (1985): Bordwell faßt hierin Narration als Prozeß, bestimmt die Strukturen und Verfahren filmischer Narration, arbeitet historisch und kulturell spezifische Modi filmischen Erzählens heraus, modelliert den Ansatz eines textbasierten, schematheoretisch argumentierenden Zugangs zum Filmzuschauer und dessen rezeptiven Leistungen und verleiht damit der Entwicklung der Filmnarratologie entscheidende Impulse. Bordwell hat aber auch buchlange Studien zu einzelnen Regisseuren und filmstilistischen Strömungen verfaßt: zum französischen impressionistischen Film (1974), zu Dreyer (Bordwell 1981), zum filmischen Stil Ozus (1988b), zu Eisenstein (1993b) und zuletzt zum Hongkong-Kino und dem Martial-Arts-Genre (2000). In „Making Meaning“ (1989a) untersucht Bordwell die Strategien akademischer Filminterpretation und setzt solchen „readings“ produzierenden hermeneutischen „Schulen“ (die Bordwell als „Interpretation, Inc.“ abqualifiziert) die Forderung nach „analysis“ und seinen Ansatz einer „historischen Poetik des Kinos“ entgegen. Das Modell hatte er bereits einige Jahre zuvor in einem Aufsatz in der französisch-amerikanischen Filmzeitschrift „Iris“ (Bordwell 1983) vorgestellt und später noch einmal ausgeführt (vgl. Bordwell 1989c). In das Jahr 1989 fällt auch – wiederum in „Iris“ – der programmatische Aufsatz „A Case for Cognitivism“ (Bordwell 1989b), in welchem Bordwell die „kognitive Wende“ in der Filmwissenschaft fordert und den Ansatz einer sich selbst als „kognitiv“ verstehenden filmtheoretischen Richtung in Abgrenzung zu psychoanalytischen Zuschauermodellen propagiert (vgl. auch Bordwell 1992).

Sein Buch „On the History of Film Style“ (1997a) ist ein Beitrag zur Methodologie von Filmgeschichtsschreibung als ‚Stilgeschichte‘ (wir kommen später darauf zurück). Zusammen mit Kristin Thompson hat er „Film History. An Introduction“ (1994) verfaßt, eine umfassende Weltgeschichte des Films, die den Schwerpunkt – durchaus in Übereinstimmung mit traditionellen filmhistorischen Entwürfen – auf die filmstilistische Entwicklung legt, dabei aber auch auf die institutionelle und ökonomische Seite der unterschiedlichen Produktionssysteme ausgreift und bislang in solchen Gesamtschauen vernachlässigte Filmkulturen integriert.

Als Kristin Thompsons Hauptwerke wären zu nennen: die neoformalistische Analyse von Sergej Eisensteins *Ivan Grosny / Iwan der Schreckliche* (UdSSR 1944/46) (Thompson 1981), „Exporting Entertainment“ (1985), eine filmökonomische Studie zu den Auslandsbestrebungen der amerikanischen Filmindustrie von deren Anfängen bis zu den 30er Jahren sowie der Band „Breaking the Glass Armor“ (1988), in dem sie ihre zahlreichen „neoformalistischen“ Filmanalysen versammelt und den Ansatz selbst (wie übrigens schon in „Ivan the Terrible“) im Einleitungskapitel vorstellt [8]. Thompson hat eine lange Reihe filmanalytischer und filmhistorischer Artikel in verschiedenen Fachzeitschriften und Sammelbänden veröffentlicht und jüngst ein Buch mit Analysen zum zeitgenössischen, zuweilen auch als „postklassisch“ bezeichneten Hollywood-Mainstream-Film vorgelegt, in dem sie das Fortbestehen der narrativen und stilistischen Parameter des „klassischen“ Hollywood-Kinos nachzuweisen sucht (1999), sowie kurz darauf eine „Promised Land Cinema“ betitelte Studie zum israelischen Kino (2000). „Nebenbei“ betätigt sie sich als Ägyptologin.

Zusammen mit Noël Carroll (der aufgrund seiner heftigen Attacken auf die zeitgenössische Filmwissenschaft auch schon – nicht ganz zu Unrecht – als der „Freddie Kruger der Filmtheorie“ titulierte wurde; Peterson 1992) hat Bordwell 1996 einen ketzerisch mit „Post Theory“ überschriebenen Band herausgegeben, der im weitesten Sinne dem „kognitivistischen“ und poetologischen Paradigma verpflichtete filmtheoretische Texte versammelt. In ihren einleitenden Texten fordern die beiden Herausgeber die Abkehr von globalen, transhistorischen und von ihnen daher als „doktrinär“ gescholtenen theoretischen Modellen (die als „Grand Theory“ bezeichnet werden) und plädieren stattdessen für eine Form der

filmwissenschaftlichen Theoriebildung, die empirisch und historisch ausgerichtet ist und die sie „middle level research“ oder auch „piecemeal theorizing“ nennen, eine Programmatik, die erneut (und wohl auch beabsichtigt) Protest, aber auch eine gehörige Portion Häme der „scientific community“ auf sich gezogen hat.

Wie immer man zu dem Ansatz auch stehen mag, so ist doch unbestritten, daß derzeit wohl kaum ein anderes filmwissenschaftliches Projekt solche Kohärenz und Konsistenz aufweist wie das neoformalistisch-kognitivistische [9]. Die einzelnen Teilstudien ordnen sich in einen umfassenden Rahmen ein und folgen einem inneren Plan, in dem das Gesamtprojekt immer weiter ausgearbeitet und exemplifiziert wird. Die „neoformalistische Filmanalyse“, die ja inzwischen zu einem festen Bestandteil der akademischen Ausbildung in der Filmwissenschaft geworden ist („Film Art“ liegt inzwischen in der fünften Auflage vor), ist dabei nur eines der Teilstücke in einem Gesamtforschungsprojekt, das sich im „Dreieck“ von Filmtheorie, -analyse und -geschichte ausrichtet. Drei Teildisziplinen werden eng miteinander verwoben, die partiell unabhängig voneinander sind, aber in einem engen Bezug zueinander gesehen werden: (1) ein Ansatz zur *Filmanalyse* als Werkanalyse, der vor allem von Thompson verfolgt wird und den sie in Anlehnung an die film-, vor allem aber die literaturwissenschaftlichen Überlegungen der russischen Formalisten (hauptsächlich von Šklovskij, Ejchenbaum, Tynjanov und Tomaševskij) als *neoformalistisch* faßt, (2) eine *kognitive Theorie des (narrativen) Films*, die das interaktive Verhältnis von Zuschauer und Textstruktur zu bestimmen und den Prozeß filmischer Textverarbeitung schematheoretisch zu modellieren versucht und (3) Bordwells Entwurf einer *historischen Poetik des Kinos*, welche die theoretische und methodologische Grundlage für eine *Geschichte der filmischen Stile* bereitstellt und als Bezugsrahmen des Filmverarbeitungsmodells wie der Analysen einzelner Filme gesehen werden muß. Die einzelnen Entwürfe können als sich ergänzende Arbeitsschritte in Richtung auf die Entwicklung einer umfassenden *stilistisch orientierten Historiographie des Films* beschrieben werden, die unverkennbar im Mittelpunkt des gemeinsamen Forschungsinteresses steht.

I. Form

Bordwell und Thompson verwahren sich entschieden dagegen, „Neoformalismus“ als eine umfassende „Filmtheorie“ anzusehen oder ihn verkürzend als filmanalytische „Methode“, gar als „Rezeptbuch“ zur Filmanalyse zu handhaben. Sie beschreiben „Neoformalismus“ als einen *Ansatz*, von dem ausgehend spezifische, dem jeweiligen Film und den von der Analyse verfolgten Fragestellungen angemessene *Methoden* abgeleitet werden können; Thompson formuliert dies wie folgt:

So wie ich diesen Begriff hier verwende, bezieht sich also ein ästhetischer *Ansatz* [*approach*] auf eine Reihe von Annahmen bezüglich der Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenen Kunstwerken, bezüglich der Abläufe, mittels derer die Zuschauer Kunstwerke verstehen, und bezüglich der Beziehungen zwischen Kunst und Gesellschaft. Diese Annahmen lassen sich verallgemeinern, und insofern skizzieren sie zumindest in Umrissen eine allgemeine Kunsttheorie (1995, 23; Herv. i.O.).

Mit der hier formulierten Orientierung auf den Film als *Kunstwerk*, der Forderung nach *Verfahrensbeschreibung* sowie mit dem Rekurs auf die *Verstehensprozesse des Zuschauers* schließt der Neoformalismus unmittelbar an die poetologischen Überlegungen des russischen Formalismus an. Den russischen Formalisten ging es darum, die Besonderheit der poetischen Sprache gegenüber der Alltagssprache zu bestimmen und darüber überhaupt erst eine genuine und systematische Literaturwissenschaft zu begründen.

Das Kunstwerk wird von den russischen Formalisten als „Summe seiner Verfahren [*prim* {10}]“ angesehen, die in genauen Analysen herausgearbeitet werden. Der vor allem von Tynjanov formulierte *Funktionalismus der poetischen Verfahren* fragt nach den je besonderen Leistungen eines spezifischen Verfahrens im Systemzusammenhang des künstlerischen Textes. „Poetik“ leitet sich vom griechischen *poiesis* her und läßt sich in etwa als „aktives Machen“ übersetzen. Poetik zielt entsprechend auf die Prozesse und Konventionen der Kunstproduktion, des schöpferischen Aktes sowie auf die Einschätzung und Bewertung von Kunstwerken. Im Zentrum poetologischer Beschreibung und Bewertung stehen *Thematik*, *Konstruktionsform* (wie etwa narrative, argumentati-

ve oder assoziative Form usw.) sowie *Stilistik* (das ästhetische Material und die Muster seines Gebrauchs). Das Bestimmungsstück von Poetik als *Verfahrensbeschreibung* findet sich denn auch in Bordwells programmatischer Deklaration in „Making Meaning“ wieder:

The poetics of any medium studies the finished work as the result of a process of construction – a process which includes a craft component (e.g., rules of thumb), the more general principles according to which the work is composed, and its functions, effects, and uses. Any inquiry into the fundamental principles by which a work in any representational medium is constructed can fall within the domain of poetics (1989a, 371).

Daraus leiten sich zwei große Fragestellungen ab, die im Zentrum einer historischen Poetik stehen:

1. What are the principles according to which films are constructed and by means of which they achieve particular effects?
2. How and why have these principles arisen and changed in particular empirical circumstances? Historical poetics is thus characterized by the phenomena it studies – films' constructional principles and effects – and the questions it asks about those phenomena – their constitution, functions, consequences, and historical manifestations (ibid.).

Die historische Poetik zielt entsprechend auf die Beschreibung der jeweiligen ästhetischen *Verfahren*, das Herausarbeiten ihres *systemischen Zusammenhangs* sowie auf die Analyse ihrer *Funktionen* im jeweiligen ästhetischen System (vgl. 1989c, 382; vgl. auch Jenkins 1995). Um ein simples Beispiel zu nennen: Untersucht wird ein gegebenes narratives oder stilistisches Verfahren (*device*) wie etwa der *eyeline match* innerhalb eines spezifischen Systems (etwa das *continuity system* Hollywoods), in dem es verschiedene Funktionen erzielt (die Konstruktion eines kohärenten filmischen Raums, die Involvierung des Zuschauers in die Narration). Mit Peter Wuss könnte man den Ansatz daher auch als „funktionale Strukturanalyse“ (1992, VI) charakterisieren. In diesem Sinne definieren Bordwell und Thompson in „Film Art“ denn auch die filmische *Form*:

By film form, in its broadest sense, we mean the total system that the viewer perceives in the film.

Form is the overall system of relations that we perceive among the elements in the whole film (1979, 24).

Sie wehren sich gegen die den formalistischen Ansatz mißverstehende Distinktion von äußerer „Form“ des Werks und seinem wie auch immer gearteten „Inhalt“, wie sie beispielsweise in Salvaggios polemischem „Eat the Rind – Throw the Watermelon Away“ (1982) zutage tritt. Gegenüber einem solchen „Container-Modell“ filmischer Signifikation argumentieren sie wie folgt:

If form is the total system which the viewer attributes to the film, there is no inside or outside. Every component *functions within* the overall pattern that is perceived. Thus we shall treat as formal elements many things that some people consider content. From our standpoint, subject matter and abstract ideas all enter into the total system of the artwork. They may cue us to frame certain expectations or draw certain inferences. The perceiver relates elements to one another and makes them interact dynamically. Consequently, subject matter and ideas become somewhat different from what they might be outside the work (1979, 25; Herv.i.O.).

Das Werk wird genommen als Gesamtensemble aller formalen Gegebenheiten, jedes Element hat formale Funktion, so daß eine Beschreibung gefunden werden muß, die diese formalen Wirkkräfte im Werk als „aesthetic systems“ bestimmbar macht (Wulff 1991, 394).

Für den Ansatz von großer Bedeutung ist das den russischen Formalisten entlehnte narratologische Modell der Gegenüberstellung von *Sujet* und *Fabel*: Als „Fabel“ (*fabula* bei Bordwell, in anderen Texten auch als „Story“ gefaßt) wird die zeitlich-lineare, chronologische und kausal verknüpfte Kette von Ereignissen und handelnden Figuren bezeichnet. Die Fabel ist eine abstrakte, formale Struktur, die mit dem „Geschichten-Wissen“ des Zuschauers – seinem Wissen über Handlungsschemata, -motive und Genres – korrespondiert. Das „Sujet“ (*syuzhet*, heute meistens „Plot“) ist dagegen die Präsentation der Fabelereignisse im zeitlichen Verlauf, ihre Auswahl, Anordnung und Bearbeitung im vorliegenden Erzähltext. Die Distinktion von Fabel und Sujet ist ein zentrales Konzept sowohl zur Beschreibung des künstlerischen kreativen Aktes als auch zur Model-

lierung der konstruktiven und nachschaffenden mentalen Tätigkeit des Zuschauers. Dieser generiert und identifiziert im Prozeß des Geschichtenverstehens die Fabel: aus dem Plot und den darin vergebenen Hinweisen und Informationen (cues), den stilistischen Qualitäten und aus im Text selbst nicht repräsentierten konventionalisierten und schematisierten Wissensbeständen (vgl. Bordwell 1985, 29-62) [11].

Neben Verfahren (*priom/device*) und dem Fabel-Sujet-Konzept wurde ein weiteres Schlüsselkonzept des Russischen Formalismus integraler Bestandteil des neoformalistischen Ansatzes: *ostranenie* (in etwa „Verseltsamung“ oder auch „Verfremdung“), das Thompson als „defamiliarization“ übernimmt [12]. In Šklovskijs einflußreichem Text „Kunst als Verfahren“ (1987 [1916]) wird das Kunstwerk als eine Technik beschrieben, die unsere Wahrnehmung entautomatisieren und so einen „fremden“ Blick auf das (scheinbar) Vertraute ermöglichen soll. Die Geschichte ästhetischer Formen ist die Geschichte immer neuer Entautomatisierungen, immer neuer Abweichungen von den ästhetischen Normen und Verstöße gegen die Konventionen durch neue künstlerische Verfahren bzw. ihre Einpassung in ihnen ursprünglich „fremde“ Kontexte. Der einzelne Film wird dieser Programmatik zufolge primär verhandelt als Auseinandersetzung mit der stilistischen Tradition, die den Hintergrund bildet, vor dem *Verfremdung* sichtbar wird.

Für die praktische Analyse bedeutet dies: Vom Einzelwerk muß ausgegriffen werden auf die historische Reihe, in der der Film steht (vgl. Bordwell 1989c, 382). Die historischen Reihen liefern den „background of conventions“, vor dem der einzelne Film zu betrachten ist. Ging es in der formalistischen Poetik darum, ästhetische Strukturen aufzufinden, die gegen die Routinen des Alltagslebens wirksam werden konnten, so sind es auch im Neoformalismus ästhetische Zielvorstellungen, denen die Filmanalyse zuarbeiten soll. Es geht um das Herausarbeiten solcher Elemente, Eigenschaften und Verfahren, die das *Spezifische des Films* zum einen und seine *Qualität als Kunst* zum anderen ausmachen. Die Frage von „Film als Kunst“ spielte in der amerikanischen Filmwissenschaft lange Zeit nur eine Nebenrolle, trat mit dem Neoformalismus aber wieder ganz in den Vordergrund. „Neoformalism is an aesthetic theory“, schreiben Maltby und Craven (1995, 441), „and as such it is concerned with the aesthetic processes of cinema, with film as an aesthetic system“. Fragen

der gesellschaftlichen Bedeutung filmischer Kommunikation, der Ideologie und der Macht treten dagegen in den Hintergrund, wie zu Recht immer wieder bemerkt und kritisiert wurde (Nichols 1989; Lowry 1992) [13].

Neoformalistische Analyse interessiert sich aber eben nicht für die historisch-gesellschaftlichen Kontexte des künstlerischen Werks und der künstlerischen Praxis, sondern für die Entwicklungsdynamiken und Bedeutungspotentiale der künstlerischen Formen. *Poetizität* manifestiert sich als eigentlicher Gegenstand der Beschreibung in formalen Strukturen. Die primäre Bezugsgröße ist das Repräsentationssystem des Films selbst (seine „Form“), nicht das, was repräsentiert wird (ein wie auch immer gearteter „Inhalt“). Zumindest tendenziell wird die Form-Inhalt-Distinktion aufgehoben, „Inhalt“ erscheint nicht denk- und greifbar außerhalb der formalen Gestaltetheit durch das Werk. *Meaning* („Bedeutung“/„Sinn“) tritt also nur als Element der Form auf.

Es ist durchaus aufschlußreich, einzelne Elemente der Werktheorie, die dem neoformalistischen Projekt zugrundeliegt, mit Blick auf diese Abgrenzungen und methodischen Auseinandersetzungen zu lesen. Bordwell hat z.B. (vor allem in „Making Meaning“) eine *Semantik* des filmischen Textes vorgeschlagen, in der vier verschiedene Bedeutungsbeziehungen angenommen werden, die in einem jeweiligen Film gleichzeitig, wenn auch wohl in verschiedener Gewichtung, in Geltung stehen und die vom Zuschauer entsprechend im Rezeptions- und Interpretationsprozeß aktualisiert werden:

- (1) Die *referential meaning* betrifft alle unmittelbar auf die vorfilmische materielle Wirklichkeit verweisenden Aspekte des filmischen Bildes, des Tons usw.;
- (2) die *explicit meaning* bezeichnet alles, was im Film auch mittels konventioneller Symbole ausgesagt ist;
- (3) die Ebene der *implicit meaning* umfaßt alle thematischen Strukturen, alle Probleme, von denen die Rede ist („issues of question“), aber auch Register des Textes wie die Ironie;
- (4) die *symptomatic meaning* schließlich ist eine Bedeutungsrelation, die auf solche Bezugsbereiche verweist, die dem Werk extern sind – das Werk als individueller Ausdruck eines Autors, als Hinweis auf soziale Prozesse und Dynamiken, als „verborgene Bedeutung“ usw. (Bordwell 1989a, 8ff, passim).

Die neoformalistische Filmanalyse ist Teil der semantischen Struktur gegenüber explizit verschlossen: Sie wird der formalen Beschreibung zugerechnet, ohne daß nach den besonderen Charakteristika des Darstellens eines historisch konkreten Stoffes im Film gefragt würde. *Meaning* ist in „Film Art“ z.B. aber dennoch nicht vollständig in formaler Beschreibung aufgehoben, sondern relativiert an einem besonderen filmwissenschaftlichen Interesse: Es steht außer Frage, daß Filme „von etwas“ handeln, es sei aber die Aufgabe der filmwissenschaftlichen Beschreibung zu bestimmen, in welcher Art und Weise von diesen Gegenständen die Rede ist (vgl. Bordwell/Thompson 1979, 32). Es geht um „besondere“ und „konkrete“ Eigenschaften des filmischen Repräsentationsapparates, die einer Analyse der sozialen, ideologischen und politischen Funktionen des Massenmediums Film vorzuziehen sind (vgl. Nichols 1989, 490). Wesentliche Aspekte der alltäglichen Nutzung des Films bleiben so von vornherein ausgeklammert. Oder, bezogen auf das oben referierte Modell einer vierschichtigen Bedeutung des Films: Neoformalistische Analyse bezieht sich auf die ersten drei Bedeutungsrelationen und versucht, diese mittels kontrollierter Verfahren (die Bordwell als *analysis* zusammenfaßt) zu untersuchen. Ihnen stehen – so Bordwell – hermeneutisch zirkuläre, aus Psychoanalyse, Gesellschaftstheorie und ähnlichem deduzierte Verfahren gegenüber (deren Produkte als *readings* abqualifiziert werden). Bordwell wirft ihnen nicht nur mangelnde Intersubjektivität und Belieblichkeit vor, sondern auch, *daß sie von aller spezifischen formalen Gestaltetheit des Films absähen* (vgl. 1989a, 261). Das Anliegen ist aber ein doppeltes: Zum einen geht es darum, die formale Gestaltetheit des Werks als Bedingung von Bedeutungsproduktion zu fassen; zum anderen darum, die spezifischen Verfremdungsverfahren und Normenverstöße herauszuarbeiten, mit denen der Text die Wahrnehmung des Zuschauers entautomatisiert und so seine spezifische ästhetische Valenz freisetzt.

Das Schlüsselproblem hinter diesen Vorschlägen ist, wie sich *Film als Kunst* und *Film als eigenes Kommunikationssystem* zueinander verhalten – weil ein kommunikatives Verhältnis kaum von den „äußeren“ Rahmenbedingungen der Kommunikation absehen kann. Thompsons nachdrückliche Zurückweisung der Unterstellung, Film sei einem Kommunikationsmodell verpflichtet (vgl. 1995, 27f), ist daher irrig: Denn wenn der Film Textverstehensoperationen sti-

muliert und organisiert und in der Folge Interpretationsprozesse auslöst, hat man es zweifellos mit filmischer Kommunikation zu tun. (Mit ähnlichen Argumenten wäre Bordwells dezidierte Abgrenzung des eigenen Ansatzes von semiotischen Zugängen zu hinterfragen; vgl. Bordwell 1981/82; Bordwell 1992.) Dieses Problem ist kaum diskutiert worden – festzuhalten ist, daß die Bestimmung des Verhältnisses der kommunikativen und künstlerischen Aspekte des Filmischen einer der grauen Bereiche der Arbeit von Bordwell und Thompson ist.

Die zahlreich erhobenen Vorwürfe an den Neoformalismus kulminieren in der Behauptung, künstlerische Prozesse seien in dieser Konzeption selbstgenügsam und klammerten soziale und ökonomische Tatsachen und Abhängigkeiten aus (vgl. etwa King 1986, 79 u. 82) [14]. Angesichts der Vorarbeiten des russischen Formalismus, des Prager Strukturalismus und des ausgewiesenen Forschungsinteresses der Gruppe um Bordwell sind diese Einwände aber zu relativieren und artikulieren zumindest zum Teil ein Mißverständnis: Schon die russischen Formalisten begreifen das ästhetische Formengut explizit innerhalb sozialer Prozesse. Verwiesen sei auf das Konzept der „außerliterarischen Reihe“ bei Tynjanov (vgl. 1982 [1927]) und die Weiterentwicklung des Konzepts in den Überlegungen zu den Horizontstrukturen des literarischen Werks bei Mukarovsky (vgl. 1982). Kunst entwickelt sich danach eben nicht „naturwüchsig“ und „evolutionär“, sondern in Abhängigkeit und in Wechselwirkung mit dem sozialen und kulturellen Kontext. Der russische Formalismus wird denn auch von Bordwell als grundlegend historischer Ansatz aufgefaßt. Gleichwohl steht dem aber das Postulat entgegen, die Arbeit der Analyse habe nicht von diesen Kontextfaktoren, sondern vom Werk aus zu beginnen. Dieses bilde den Fokus der Untersuchung und sei der materiale Ausgangspunkt jeder historischen Reihe. Es geht darum, das Spezifische des Films zu bestimmen: als eine eigene Qualität des Mediums, seiner symbolischen Form, seiner Möglichkeiten, Inhalte welcher Art auch immer zu artikulieren, und der erworbenen Fähigkeiten historischer Zuschauer, den Film als Material für Prozesse der Bedeutungsbildung zu benutzen. Jenkins urteilt in diesem Sinne: „Historical poetics can [...] be seen as less about privileging form over ideology than promoting historical specificity over abstract theory“ (1995, 104).

II. Historische Poetik

Wenn Bordwell programmatisch fordert: „Formalism is devoted to the explicit, detailed, and comprehensive analysis of norms“ (1983, 14), dann ergibt sich daraus ein doppelt orientiertes Untersuchungsobjekt: einerseits ein oder mehrere Filme (*Einzelwerkanalyse*), andererseits die Normen, die den Hintergrund für die fraglichen Filme bilden (*historische Kontextanalyse*). Will man die Tatsache, daß ästhetische Formen wissensbasiert sind, in die Analyse integrieren, so geht es um das Herausarbeiten der Konventionen, vor deren Hintergrund ein Werk entsteht. Normen und Veränderungen der konventionellen Formen spannen das Feld auf, in dem sich das Ästhetische als Abgrenzung und Erneuerung der vertrauten und zur Alltäglichkeit abgesunkenen traditionelleren Formen entfalten kann. Die Spannung zwischen ästhetischer Norm und Abweichung liefert die Grundlage für das Verständnis der affektiven und kognitiven Erfahrung des Zuschauers sowie der Regeln, „Codes“ und Konventionen, die die Filmkunst regulieren (vgl. Allen/Gomery 1985, 79).

Eine dergestalt fundierte historische Poetik des Kinos versteht sich darum nicht als Werkanalyse, sondern als eine spezifische Form der *Stilanalyse und -geschichte*, die fokussiert ist auf:

- (1) die Rezeption – also die spezifischen Konzepte vom Zuschauer in einer jeweils besonderen historischen Situation sowie die umfassendere kognitive Theorie des Films und der Filmverarbeitung;
- (2) die Beschreibung und Erklärung historischer Veränderungen von Normen und Konventionen – als Geschichte besonderer filmischer Mittel, von Erzählmustern und Genres und ihrer technologischen und ökonomischen Bedingungen [15].

Das Kino ist eine kommunikative, ästhetische und gesellschaftliche Tatsache. Auch wenn Bordwell in seinen eigenen Arbeiten die Distributions-, Aufführungs- und Rezeptionskontexte kaum berührt, erhebt sein Ansatz den Anspruch, in diese Rahmen hinein ausgearbeitet zu werden. Drei zentrale Annahmen zum Verhältnis von Kunstproduktion und -rezeption werden entsprechend in der historischen Poetik als Dimensionen des künstlerischen Prozesses miteinander verbunden:

- (1) die Unterstellung einer grundsätzlichen Rationalität, die die kreativen und rezeptiven Tätigkeiten des Subjektes reguliert (*rational-agent model*);

- (2) die Hypothese, daß das gesellschaftliche Subsystem des Kinos als ein *institutional model* zu erfassen sei, daß man es also mit einem sozialen und ökonomischen System zu tun hat, innerhalb dessen die Kunstproduktion zu erklären ist;

- (3) ein Modell der grundlegenden perzeptuellen und kognitiven Dimensionen der Filmrezeption als Elemente der konstruktiven Tätigkeiten der Filmwahrnehmung und der Filmverstehensprozesse (*perceptual-cognitive model*) (vgl. Bordwell 1989c, 382).

Das Zuschauerkonzept ist dabei als strikte Gegenposition und Abwehr psychoanalytischer Vorstellungen zu verstehen:

Die beiden Ansätze konzipieren das Film-Zuschauer-Verhältnis auf sehr unterschiedliche Weise. Von bewußten, rationalen Operationen eines denkenden Ichs ausgehend, fragt die kognitive Theorie, was der Zuschauer mit dem Film macht, um ihn zu verstehen, bzw. wie der Film strukturiert ist, damit er verstanden werden kann. Die poststrukturalistischen Theorien hingegen betrachten das zuschauende Subjekt in erster Linie als durch unbewußte Faktoren determiniert. Entsprechend wird gefragt, was der Film mit dem Zuschauer macht. So liegt der Schwerpunkt auf den psychischen, ideologischen oder geschlechtsspezifischen Effekten des Films (Lowry 1992, 113).

Tatsächlich ist aber die Konzeption des Zuschauers ein ungeklärter Punkt kognitiver Filmtheorie, schwankt sie doch beim genaueren Hinsehen zwischen zwei verschiedenen Vorstellungen: Zum einen wird der Zuschauer gefaßt als Teil der Textstruktur im Sinne des impliziten, bisweilen gar „idealen“ Lesers aus der Rezeptionsästhetik, zum anderen ist er als empirischer Zuschauer benannt (vgl. Wulff 1991, 394f), dessen spezifische Subjektivität als historisches und soziales Wesen jedoch ausgeklammert bleibt (vgl. Nichols 1989, 491; Lowry 1992, 116; Staiger 1992, 65ff). Und obwohl Bordwell als der „Kognitivist“ der Filmwissenschaft gilt, sollte nicht übersehen werden, daß die Ausarbeitung einer wirklichen kognitiven Theorie des Films eigentlich nicht intendiert ist. Auch ist nicht absehbar, daß eine empirische Unterfütterung der angelegten Filmpsychologie geplant ist oder auch nur sein könnte [16]. Vielmehr geht es wohl darum, die wissenschaftstheoretische Forderung nach empirischer Adäquatheit einer Filmtheorie durch einen Rekurs auf Ergeb-

nisse von Kognitionstheorie und kognitiver Psychologie, mithin auf „harte“ Wissenschaften, abzuschern.

Im Horizont dieser wissenschaftsprogrammativen Überlegungen kommt dem historisch-deskriptiven Teil die größte Aufmerksamkeit zu (und bildet wohl auch das eigentliche Interesse der Gruppe); vor allem die Untersuchung zum Hollywood-Studio-System bis 1960 und dem von ihm hervorgebrachten klassischen Stil ist akribisch durchgeführt worden, so daß es bis heute vor allem das mehr als 500seitige „The Classical Hollywood Cinema“ ist, welches das Projekt einer „historischen Poetik“ in detaillierten Fallstudien umsetzt. Das Stilsystem Hollywoods wird hier als ein „Modus filmischer Praxis“ (*mode of film practice*) angesehen, der eine spezifische Form filmischer Repräsentation mit einem Modus filmisch-industrieller Produktion (*mode of film production*) integriert.

In der filmhistoriographischen Debatte der letzten 15 Jahre markiert das Modell der *modes of film practice* einen entscheidenden Wendepunkt. Es geht unter anderem zurück auf Arbeiten von Noël Burch zum frühen Film, den er als „primitive mode of representation“ (PMR) in Abgrenzung zum klassischen Erzählkino als „institutional mode of representation“ (IMR) zu bestimmen versucht hat (vgl. etwa Burch 1984). Burchs Idee wurde von Bordwell, Staiger und Thompson aufgegriffen, weiter spezifiziert und mit den institutionellen, ökonomischen, technologischen Bedingungen der Filmproduktion zusammengeführt:

A mode of film practice, then, consists of a set of widely held stylistic norms sustained by and sustaining an integral mode of film production. Those norms constitute a determinate set of assumptions about how a movie should behave, about what stories it properly tells and how it should tell them, about the range and functions of film technique, and about the activities of the spectator. These formal and stylistic norms will be created, shaped, and supported within a mode of film production – a characteristic ensemble of economic aims, a specific division of labor, and particular ways of conceiving and executing the work of filmmaking (Bordwell/Staiger/Thompson 1985, xiv).

Im Vordergrund der Untersuchung zum klassischen Hollywood-Kino stehen Produktion, Stil und Tech-

nologie, die Teilsysteme des Hollywood-Modus bilden. In diesem Entwurf werden zentrale Überlegungen der sich selbst als „revisionistisch“ verstehenden Filmgeschichtsschreibung aufgenommen und entwickelt, die auf eine Hinterfragung filmischer Kanonbildung und Autorenorientierung sowie der Negierung der Filme als alleinige primäre Quellen der Filmgeschichtsschreibung zugunsten der Einbeziehung bislang vernachlässigter Dokumente wie Firmenunterlagen, Verträge, Gerichtsurteile, Anzeigen in der Fachpresse, Abrechnungen, Rezeptionsdokumente aller Art etc. abzielt. Gemeinsamer Fluchtpunkt „revisionistischer“ Ansätze ist die grundsätzliche Überprüfung und Revision der Mythen und Standardbehauptungen der traditionellen Filmgeschichtsschreibung und die Synthetisierung ästhetischer, soziologischer, ökonomischer und technologischer Ansätze zur Historiographie des Films. Die „revisionistische“ Filmgeschichtsschreibung oder auch *New Film History* (in der Redeweise Elsaessers; vgl. 1986) basiert zunächst einmal auf einer breiten Zuwendung der Filmwissenschaft zum Primärmaterial der Filmgeschichte selbst und zeichnet sich aus durch:

- (1) die Hinterfragung der gängigen historiographischen Modelle;
- (2) die Reflexion der Quellenproblematik und die damit verbundene Ablehnung des Werks als alleiniger Quelle der Filmgeschichtsschreibung;
- (3) die Suche nach integrativen Ansätzen [17].

„The Classical Hollywood Cinema“ gliedert sich dieser Vorgabe geschuldet in mehrere Abschnitte, in denen technologische Veränderungen, die Arbeitsorganisation im Studio-System, Machtverhältnisse und ökonomische Bedingungen der Hollywood-Filmproduktion beschrieben werden. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht dabei der klassische Hollywood-Film als spezifisches stilistisches System, andere mögliche Ansatzpunkte der Beschreibung treten dagegen in den Hintergrund. Der gesellschaftlich-historische Rahmen ist hier jedoch nicht vollends ausgeblendet, sondern auf das Modell von Problemstellungen und Lösungsversuchen der „Filmhandwerker“ (im Sinne von „craftsmanship“) fokussiert: Stilbildung im Hollywood-System hängt demnach eng zusammen mit technischen und produktionslogischen Bedingungen.

Stil ist in diesem Untersuchungsinteresse gefaßt als systematischer und regelgeleiteter Gebrauch kinematographischer Mittel (vgl. Bordwell 1985, 50),

der im spezifischen Produktionszusammenhang Hollywoods standardisiert und zum operationalen Regelwerk erhoben wurde, so daß eine strikt arbeitsteilige Gliederung und damit Kosteneffizienz der Produktion möglich wurde. Das Hollywood-System kann daher als ein solches „set“ von Regeln und Normen beschrieben werden, das im Hintergrund der Produktionsentscheidungen steht und zugleich das implizite filmisch-ästhetische Wissen der Zuschauer ausmacht. Stil meint nun nicht die pure Erfüllung einer historisch spezifischen Norm, sondern wird gefaßt als dynamisches System, als Abfolge von Erfüllung und Verstoß gegen die Normen, als Prozeß von Automatisierung und Verfremdung. Zum Teil sind Veränderungen des stilistischen Systems bedingt durch Veränderungen der technologischen Voraussetzungen (Farbe, Ton, Breitwandformate, 3-D-Verfahren etc.), aber auch wesentlich durch ökonomische Veränderungen (Marktanpassung, Medienkonkurrenz etc.) sowie institutionell sich verändernde Anforderungen wie z.B. Zensurbestimmungen (geregelt durch den *Hollywood production code*).

So unübersehbar leistungsfähig Bordwells historische Poetik des Films ist, so anerkannt „The Classical Hollywood Cinema“ als bahnbrechende Studie zur Geschichte Hollywoods, die industrielle Produktionsbedingungen, ökonomische Interessen und die Konventionalisierung eines nationalen Stils zu integrieren vermag, ist doch heftige Kritik am Konzept geübt worden – weil es das Stilistische als eine eigene Ebene der Entwicklung ansetzt, es nicht anderen Einflußfaktoren unterordnet. Nichols z.B. akzentuiert in seiner Kritik gerade die implizite Annahme einer Autonomie des Stilistischen, wenn er bei Bordwell ein „Eigenleben formaler Systeme“ und ihre „Immunität gegenüber materialistischer Geschichte“, mithin Ahistorizität konstatiert (Nichols 1989, 500). Und er führt ein zweites Argument an: Die Isolation der einzelnen historischen Modi voneinander überdecke ihre tatsächliche Koexistenz sowie ihre sich verändernden politischen Implikationen in den jeweiligen Verwertungskontexten (vgl. auch Pye 1989, 50f) – bis hin zum postmodernistischen und parodistischen Gebrauch distinkter filmischer Stilebenen.

Wenngleich das stilhistorische Interesse der Neoformalisten zunächst traditionalistisch erscheinen mag, sind die historiographischen Arbeiten der Gruppe maßgebliche Beiträge der „neuen“ Filmhistoriographie, der es darum geht, die tradierten filmhistori-

schen Methoden, Annahmen, (Geschmacks-)Urteile, Zäsuren, Dichotomien und nicht zuletzt die Kanonbildung der Filmgeschichtsschreibung zu überprüfen und auf breiterer empirischer Basis zu alternativen und „lokaleren“ filmhistorischen Entwürfen („piece-meal histories“) zu gelangen. Vor diesem Hintergrund ist auch Bordwells „On the History of Film Style“ (1997a) zu begreifen, auf das hier abschließend eingegangen werden soll: als Beitrag zur Methodologie von Filmgeschichtsschreibung, die die programmatischen Forderungen nach einer revidierten Konzeption historischer Stilistik in filmhistorische Praxis umsetzt. Diesem Vorhaben geschuldet gliedert sich die Untersuchung in zwei Teile: Der erste bietet einen kritischen Überblick über die ‚klassischen‘ Filmgeschichten und kontrastiert diese mit revisionistischen filmhistorischen Entwürfen; der zweite Teil besteht aus einer diachronen Fallstudie zur ‚Tiefenschärfe‘, anhand derer Fragestellungen, Methodik und Leistungen einer historischen Poetik exemplarisch vorgeführt werden. Bordwell beschreibt den Wandel, aber auch die erstaunliche *Kontinuität* filmstilistischer Verfahren auch hier über sein Modell von Problemstellungen und kreativen Lösungswegen („problem/solution model“): Menschen in konkreten sozialen Situationen verfolgen ästhetische Ziele und stoßen dabei auf Schwierigkeiten, für die sie Lösungen finden müssen – angetrieben durch ihr Selbstverständnis als innovative „Filmhandwerker“ und gebunden an die Gruppennormen ihrer Zünfte. Bordwell richtet den Blick auf die institutionell und ökonomisch bedingten Standardisierungs- und Konventionalisierungsprozesse bei der Filmproduktion und arbeitet die kompositorischen „Schemata“ (nach Gombrich) heraus, vor deren Hintergrund stilistische Entscheidungen getroffen werden. Im Zentrum seiner historischen Stilistik steht die Entwicklung und Stabilisierung von Normen, von Optionen, von Alternativen und Synthesen etc., konkret: die Rekonstruktion von ästhetischen Entscheidungssituationen und -prozessen.

Er exemplifiziert seinen Ansatz am Beispiel der stilistischen Optionen von Tiefenschärfe (*deep focus* als Variable der Kamera) und ‚Tiefenstaffelung‘ (*staging in depth* als Variable der *mise en scène*). Bordwell fokussiert seine funktionalistische Untersuchung dabei auf das Gebot der *Intelligibilität* des Filmbildes und die entsprechenden Verfahren zur Anleitung des Zuschauers: die Regulation und Steuerung von Aufmerksamkeit durch Bewegungen, Blicke, Achsenkonstruktionen, Vordergrund-Hinter-

grundverhältnisse etc., Techniken, die bereits sehr früh Verwendung fanden. Anhand dieser detaillierten Fallstudie über 100 Jahre Filmgeschichte hinweg wird deutlich, daß die Tiefenschärfe, die, glaubt man der traditionellen Filmgeschichtsschreibung, mit Welles und Wyler ihren triumphalen Einzug in die Filmgeschichte hielt, in einer langen Tradition immer neuer Lösungsmöglichkeiten zur Gestaltung räumlicher Tiefe im zweidimensionalen Filmbild steht. Bordwell stellt so die Leistungsfähigkeit seiner „middle-level history of a single technique“ (ibid., 267) im Rahmen einer „historischen Poetik“ anschaulich unter Beweis.

III. Kritik und Einschränkungen

Die Schärfe, mit der Bordwell und Thompson ihren Ansatz vorgetragen haben, ist wissenschaftshistorisch als eine Attacke gegen linguistisch, psychoanalytisch und marxistisch orientierte Ansätze der 70er und 80er Jahre zu verstehen, die Bordwell polemisch als „SLAB theories“ [18], heute zumeist als „Grand Theory“ (Bordwell 1996) verhandelt. Die Argumente, die Bordwell gegen die „Grand Theory“ anführt, sind von verschiedener Art: Zum einen erhebt er den Vorwurf, daß die spezifischen gestalterischen und stilistischen Eigenschaften des Films vernachlässigt würden und stattdessen dem Film Modelle „übergestülpt“ würden, die von seiner Spezifität und Anschaulichkeit gerade absähen. Zum anderen argumentiert Bordwell wissenschaftstheoretisch und fordert eine Filmtheorie, die den harten wissenschaftstheoretischen Kriterien von innerer Kohärenz, empirischer Breite, Ausschlußfähigkeit und einer Beachtung historischer Veränderung genüge (vgl. Bordwell 1985, xiii).

Mehrfach ist der Vorwurf erhoben worden, der Analyse-Ansatz von Bordwell und Thompson klammere „Interpretation“ grundlegend aus. Um diesem Einwand zu begegnen, hat Bordwell eine Schnittstelle der historischen Poetik zur kognitiven Theorie des Films benannt: In dem von Bordwell implizit vorgeschlagenen „Stufenmodell“ des Filmverstehens sind Akte von *comprehension*, d.h. notwendige basale Verstehensleistungen, die sich auf formale Charakteristika des Werks richten, Voraussetzung jeder Bedeutungsbildung (im Sinne von *meaning*). Auf diesen „satteln“ höherliegende Prozesse von Interpretation (*interpretation*) gleichsam auf (vgl. Bordwell 1989a; 1993a, 95f) – ein Entwurf, der große Probleme

enthält und erhebliche Diskussionen nach sich gezogen hat (vgl. Wulff 1991):

- (1) Ungeklärt erscheint das Verhältnis zwischen perceptiven, kognitiven und affektiv-emotionalen Prozessen [19];
- (2) da von der gesellschaftlich-symptomatischen Seite der Verstehensprozesse abgesehen wird, stellt sich die Frage nach der historischen Stabilität von Verstehensaktivitäten;
- 3) unklar ist, ob die Schichtung von Verstehensstärken so haltbar ist oder ob „Voreinstellungen“ von Zuschauern (bedingt durch ihre Zugehörigkeit zu sozialen Formationen wie Klasse, Rasse, Sexus, Gender, sexuelle Orientierung etc.) nicht auch die elementaren Aneignungsleistungen beeinflussen;
- 4) schließlich ist zwar der Zuschauer als aktives und rationales Subjekt ausgewiesen, doch bleibt die Frage unbeantwortet, welcher Rang seinen spezifischen historischen, kulturellen und sozialen Verortungen in der Ausprägung der Zuschauerrolle bzw. tatsächlicher Rezeptionen zukommt (vgl. Nichols 1989, 502; Lowry 1992, 116f).

Im Zentrum der Überlegungen Bordwells und Thompsons steht einerseits eine Poetik des Films, die von der relativen Autonomie ästhetischer Prozesse und Strukturen gegenüber gesellschaftlichen Einflüssen ausgeht, andererseits eine *Rezeptionsästhetik* des Films, deren Mittelpunkt die Entautomatisierung historisch relativen ästhetischen Wissens bildet. Studien zur *historischen Soziologie des Kinos und der Zuschauer*, wie sie beispielsweise Gomery (1992) (der sich vor allem mit den Aufführungsbedingungen befaßt) vorgelegt hat, sowie eine Untersuchung der Filmdistribution und -politik spielen in den gemeinsamen Arbeiten eine eher untergeordnete Rolle (vgl. jedoch Thompson 1985), wenngleich der Ansatz rezeptionsästhetische, empirische und historisch-soziologische Überlegungen zu kombinieren und zu integrieren versucht. Die „historische Poetik“ ist daher nicht in eine *historische Pragmatik* des Films zu übersetzen. Das deskriptiv-historische Interesse ist immer begleitet worden durch die Frage nach den ästhetischen Eigenschaften und Eigenheiten des Films. Diese Orientierung ist nicht aufzulösen in die Untersuchung kommunikativer Praxis (bzw. verschiedener historischer kommunikativer Praxen) und scheint sich insbesondere gegen eine diskursanalytische Auffassung von Film zu sperren, die jenen als Element und Ausdrucksform gesellschaftlicher Prozesse und damit selbstverständlich auch von ideolo-

gischen Auseinandersetzungen ansieht [20]. Dagegen ist im neoformalistischen Ansatz (und darin schließt er an Konzepte des russischen Formalismus und von Nachfolgern wie Mukarovsky an) zum einen eine eigenständige Dynamik der Kunstentwicklung behauptet, zum anderen die Eigenständigkeit der künstlerischen Form des Werks.

Es sollte nicht übersehen werden, daß vor allem die frühen Skizzen einer formalistisch orientierten Theorie des Films immer auch Polemiken waren, die sich gegen dekonstruktivistische, feministische, psychoanalytische und ähnliche Zugänge zum Film wandten, die Ende der siebziger Jahre die (angloamerikanische) Filmwissenschaft beherrschten und welche von den Kunstprozessen weitestgehend absahen und den Film in Bezugssystemen erfaßten, die gesellschaftlich-diskursiver, nicht formal-ästhetischer Art waren. Dagegen forderten die Neoformalisten dazu auf, die spezifischen Eigenarten des Filmischen und der mit dem Filmischen verbundenen Kunstaspekte aufzusuchen. Zahlreiche Kritiker haben dem Projekt innere *Orthodoxie* unterstellt – sich wehrend gegen die Angriffe in den programmatischen Forderungen der Gruppe zum einen, zum anderen sich dabei jedoch berufend auf von den „Neoformalisten“ selbst gesetzte und kenntlich gemachte Begrenzungen. So formuliert Bordwell in „Narration in the Fiction Film“ explizit, daß die Teiltheorie der Erzählung, die dieses Buch entwickelt, Fragen nach der Darstellung und Rolle von Sexualität ebenso wenig zu stellen beabsichtige wie den Ausgriff auf die kulturellen, ökonomischen und vor allem ideologischen Dimensionen der kulturellen Agentur und Institution Film. Es bleibt abzuwarten, ob eine sich hier andeutende Gliederung der Filmtheorie in relativ unabhängige, jedoch miteinander kompatible Teiltheorien so haltbar und vertretbar ist. Es ist durchaus vorstellbar, daß eine Untersuchung des Hollywood-Kinos, an dem das Modell der *modes of film practice* ja exemplarisch entwickelt wurde, ganz anders perspektiviert werden könnte, wenn seine Spektakelhaftigkeit, seine Unterhaltungsfunktionen und die dadurch angeregten Arten der Teilhabe von Zuschauern (*pleasure* in einem sehr weiten Sinne) in das Zentrum der Untersuchung rückten. Maltby und Craven haben diese Ausgangsfrage in ihrem „Hollywood Cinema“ (1995) gestellt. Fraglich ist, ob die so gewonnenen Teiltheorien mit jener Erzähltheorie kompatibel sind oder ob sie es nötig machen, diese zu reformulieren. Bei Maltby und Craven sind die Abschnitte zur Erzählstruktur ganz und gar dem Ansatz und den Er-

kenntnissen aus Bordwells „Narration in the Fiction Film“ verpflichtet. Eine Wissenschaftsarchitektur, die die unbedingte Integration ihrer Teilbereiche und Teiltheorien fordert: Vielleicht ist auch dieses Versprechen eine Bedingung für den „Erfolg“, den das Projekt einer „historischen Poetik des Films“ hat.

Anmerkungen

[1] Für Anregungen und Einwände danken wir Jens Eder, Frank Kessler, Stephen Lowry und Patrick Vonderau.

[2] Die deutsche Rezeption des Ansatzes beginnt mit einiger Verspätung erst in den 90er Jahren; die Zeitschrift „Montage/AV“ hat die erste Übersetzung eines Textes von Bordwell (1992) veröffentlicht; im selben Heft liefert Lowry (1992) eine vorzügliche Diskussion des Ansatzes in Auseinandersetzung mit poststrukturalistisch-psychoanalytischen Modellen zur Filmrezeption; Wulff (1991) diskutiert Bordwells Ansatz einer kognitiven Theorie des Films und Hartmann und Wulff (1995) stellen der deutschen Übersetzung eines zentralen Textes von Kristin Thompson (1995) – wiederum in „Montage/AV“ – eine Darstellung des Ansatzes voran. Vgl. auch jüngst Stauff (1999) als Kritik an der Ausblendung politischer Implikationen des Kinos seitens des Neoformalismus. Schließlich wurden in der Reihe „Reden über Film“ in den letzten Jahren einige Vortragstexte Bordwells und Thompsons in deutscher Übersetzung publiziert; vgl. Bordwell 1995a; 1995b; 1997b; 1998; Thompson 1997.

[3] Vgl. den Beitrag von Hermann Kappelhoff in diesem Band.

[4] Die wissenschaftsinterne Lokalisierung des Ansatzes ist deshalb hervorzuheben, weil Bordwell, Thompson und vor allem der Philosoph Noël Carroll in manchmal höchst polemischer Art und Weise die methodologische Auseinandersetzung mit dem filmwissenschaftlichen Feld betrieben haben. Carrolls „Mystifying Movies“ (1988) ist eine rigorose Destruktion der erkenntnistheoretischen Grundlagen zeitgenössischer Filmtheorien und hat entsprechend heftige Kritik auf sich gezogen. Die Auseinandersetzung mit dem neoformalistisch-kognitivistischen Ansatz wurde aber auch von der Gegenseite keineswegs sachlich geführt, so spricht Ray (1988) vom „Bordwell-Regime“ wie von einer filmwissenschaftlichen Besatzungsmacht, Perkins (1990) verwahrt sich gegen die Angriffe Bordwells in dessen „Making Meaning“ (1989a) mit „Must we think, what they mean?“, und Barry King hat eine überaus polemische Attacke gegen „The Classical Hollywood Cinema“ und das von ihm sogenannte „Wisconsin-Projekt“ in der Zeitschrift „Screen“ geführt (vgl. King 1986; 1987), gegen die sich die Autoren in ihren – ebenso polemischen – Antworten (Bordwell 1988a, Staiger 1988, Thompson 1988b) ausführlichst zur Wehr gesetzt haben.

[5] Im Schlußwort von „Making Meaning“ listet Bordwell selbst folgende Filmwissenschaftler auf, die seiner Meinung nach mehr oder weniger explizit einer „Historischen Poetik“ verpflichtet seien: Donald Crafton, André Gau-

dreault, Tom Gunning, Lea Jacobs, Richard Maltby, Charles Musser, Janet Staiger, Charles Wolfe und selbstverständlich Kristin Thompson (vgl. 1989a, 265f).

[6] Zur Filmsemiologie von Christian Metz vgl. den Aufsatz von Frank Kessler in diesem Band.

[7] Hartmann/Wulff 1995 umfaßt eine Bibliographie der Arbeiten von Bordwell und Thompson, versammelt aber auch verwandte Entwürfe anderer Filmwissenschaftlern sowie kritische Auseinandersetzungen mit dem Ansatz; eine aktualisierte Neuauflage ist demnächst im Internet als „Medienwissenschaft / Hamburg: Berichte und Papiere“, 28, 2003, zugänglich.

[8] Die Zeitschrift „Montage/AV“ hat – wie oben bereits erwähnt – dieses Einleitungskapitel in deutscher Übersetzung vorgestellt (Thompson 1995). Der Text findet sich als Wiederabdruck in der Neuauflage von Albersmeiers „Texte zur Theorie des Films“ (1998).

[9] Der Ansatz verarbeitet eine große Zahl von unterschiedlichen film-, literatur- und kunsttheoretischen Entwürfen: neben dem russischen Formalismus auch den Prager Strukturalismus, die Arbeiten von Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Roland Barthes aus seiner strukturalistischen Phase, von dem israelischen Poetologen Meir Sternberg sowie Ernst H. Gombrichs „Art and Illusion“. Die stilanalytischen Überlegungen stützen sich vor allem auf die Schriften André Bazins, auf die der sowjetischen Filmemacher und Montage-theoretiker sowie auf die Arbeiten von Noël Burch.

[10] „Device“ bei Bordwell und Thompson.

[11] Zum Narrationsmodell von Bordwell vgl. auch die knappe Darstellung von Casetti 1999, 249-253.

[12] Das russische ostranenie ist wörtlich mit „fremd-“ oder „seltsam-machen“ zu übersetzen. Trotz mancher konzeptueller Ähnlichkeiten sollte es nicht mit dem Brechtschen Verfremdungsbegriff verwechselt werden. Das Verfremdungskonzept ist für Thompson von größerer Bedeutung als für Bordwell, der damit nur gelegentlich argumentiert; vgl. Bordwell 1983; 1989c. Zur Geschichte und Verwendung des Konzeptes im russischen Formalismus und im Neoformalismus vgl. insbesondere Kessler 1996 und Polan 1983.

[13] Carroll zeigt indes in seinem Buch „A Philosophy of Mass Art“ (1998), daß die Analyse ideologischer Prozesse innerhalb des kognitiven Paradigmas grundsätzlich möglich ist (vgl. *ibid.*, Kap. 6).

[14] Tatsächlich enthält „The Classical Hollywood Cinema“ mehrere Kapitel (von Janet Staiger) sowohl zur Arbeitsteilung im Studio-System, zur Management-Struktur, zur Finanzierung der Produktion als auch zur gewerkschaftlichen und berufsständischen Organisation der Filmarbeiter Hollywoods.

[15] Der Ansatz verfolgt damit zugleich eine komparative Perspektive, fungiert doch das historisch spezifische Sys-

tem von Normen und Konventionen als ‚Folie‘ zur Bestimmung lokaler und individueller Differenzqualitäten.

[16] Vgl. demgegenüber die kognitionspsychologische Arbeit von Ohler 1994 sowie die Darstellung von Kaczmarek 1996.

[17] Als Überblick über die Ansätze der Filmgeschichtsschreibung vgl. Allen/Gomery 1985. Vgl. auch Kusters (1996). Michèle Lagny merkt übrigens an, daß eine „Revision“ der Filmgeschichtsschreibung auch in Bordwell/Staiger/Thompson 1985 nicht erreicht sei, da die verschiedenen Ansätze nach wie vor nebeneinander verhandelt würden; vgl. Lagny (1994).

[18] Mit „SLAB theories“ bezeichnet Bordwell das ‚Sausuresche-Lacanianische-Althusserische-Barthesische Paradigma‘ poststrukturalistischer Filmtheorie; vgl. 1989c, 385ff; zur Kritik daran vgl. Stam 2000, 192-201.

[19] In den letzten Jahren sind zahlreiche Arbeiten aus kognitivistischer Perspektive vorgelegt worden, die nach dem Zusammenwirken von kognitiven, affektiven und emotionalen Komponenten der Filmrezeption fragen; vgl. Neill 1996; M. Smith 1995, Tan 1996, Grodal 1997 sowie Plantinga/G. Smith 1999.

[20] Über diese Frage wäre breiter zu diskutieren. Tatsächlich stehen sich die Ansätze ja nicht ‚feindlich‘ gegenüber, und der Weg zu ihrer Integration scheint daher nicht prinzipiell ausgeschlossen, dürfte jedoch aufgrund der dazu erforderlichen großen Komplexität der Untersuchungen und der Forderung nach klarer Formulierung der Forschungsprämissen und der Hinzuziehung empirischer Belege methodologisch schwer vermittelbar sein und forschungspraktisch einen enormen Aufwand bedeuten.

Literatur

Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.) (1998) *Texte zur Theorie des Films*. 3., durchges. u. erw. Aufl. Stuttgart: Reclam 1998, S. 409-446.

Allen Robert C./ Gomery, Douglas (1985) *Film History. Theory and Practice*. New York [...]: McGraw-Hill

Bordwell, David (1980) *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film Style*. New York: Arno Press.

Bordwell, David (1981) *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley, Cal. [...]: University of California Press.

Bordwell, David (1981/82) *Textual Analysis Etc.* In: *Enclitic* 5,2/6,1, S. 125-136.

Bordwell, David (1983) *Lowering the Stakes: Prospects for a Historical Poetics of Cinema*. In: *Iris* 1,1, S. 5-18.

Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press.

- Bordwell, David (1988a) *Adventures in the Highlands of Theory*. In: *Screen* 29,1, S. 72-97.
- Bordwell, David (1988b) *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton, N.J./London: Princeton University Press/British Film Institute.
- Bordwell, David (1989a) *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Bordwell, David (1989b) *A Case for Cognitivism*. In: *Iris* 5,2 [= No. 9], S. 11-40.
- Bordwell, David (1989c) *Historical Poetics of Cinema*. In: *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. Ed. by R. Barton Palmer. New York: AMS Press, S. 369-398.
- Bordwell, David (1992) *Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE*. In: *Montage/AV* 1,1, S. 5-24.
- Bordwell, David (1993a) *Film Interpretation Revisited*. In: *Film Criticism* 17,2-3, S. 93-119.
- Bordwell, David (1993b) *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- Bordwell, David (1995a) *CITIZEN KANE und die Künstlichkeit des klassischen Studio-Systems*. In: *Der schöne Schein der Künstlichkeit*. Hrsg. u. eingel. v. Andreas Rost. Frankfurt a.M.: Vlg. der Autoren 1995, S. 117-150.
- Bordwell, David (1995b) *DIE HARD und die Rückkehr des klassischen Hollywood-Kinos*. In: *Der schöne Schein der Künstlichkeit*. Hrsg. u. eingel. v. Andreas Rost. Frankfurt a.M.: Vlg. der Autoren 1995, S. 151-202.
- Bordwell, David (1996) *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory*. In: *Bordwell/Carroll 1996*, S. 3-36.
- Bordwell, David (1997a) *On the History of Film Style*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- Bordwell, David (1997b) *Modelle der Rauminzenierung im zeitgenössischen europäischen Kino*. In: *Zeit, Schnitt, Raum*. Hrsg. u. eingel. v. Andreas Rost. Frankfurt a.M.: Vlg. der Autoren, S. 17-42.
- Bordwell, David (1998) *Postmoderne und Filmkritik: Bemerkungen zu einigen endemischen Schwierigkeiten*. In: *Die Filmgespenster der Postmoderne*. Hrsg. v. Andreas Rost & Mike Sandbothe. München: Verlag der Autoren, S. 29-39.
- Bordwell, David (2000) *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Cambridge, Mass./London, England: Harvard University Press.
- Bordwell, David / Carroll, Noël (eds.) (1996) *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Bordwell, David / Thompson, Kristin (1979) *Film Art: An Introduction*. Reading, Mass.: Addison-Wesley.
- Burch, Noël (1984) *Un mode de représentation primitif?* In: *Iris* 2,1, S. 112-123.
- Carroll, Noël (1988) *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press.
- Carroll, Noël (1998) *A Philosophy of Mass Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Casetti, Francesco (1999) *Theories of Cinema, 1945-1995*. Austin: University of Texas Press.
- Elsaesser, Thomas (1986) *The New Film History*. In: *Sight and Sound* 55,4, 1986, S. 246-251.
- Erlich, Victor (1987) *Russischer Formalismus. Mit einem Geleitwort v. René Wellek*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Gomery, Douglas (1992) *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*. Foreword by David Bordwell. London: BFI Publishing.
- Grodal, Torben (1997) *Moving Pictures. A New Theory of Film Genre, Feelings and Cognition*. Oxford: Clarendon Press.
- Hartmann, Britta / Wulff, Hans J. (1995) *Vom Spezifischen des Films. Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik*. In: *Montage/AV* 4,1, S. 5-22.
- Jenkins, Henry (1995) *Historical Poetics*. In: *Approaches to Popular Film*. Hrsg. v. Joanne Hollows & Mark Jancovich. Manchester/New York: Manchester University Press, S. 99-122.
- Kaczmarek, Ludger (1996) *„Verstehen Sie Film?“ Zwei neuere deutschsprachige Arbeiten zur kognitiven Filmpsychologie*. In: *Montage/AV* 5,2, S. 89-107.
- Kessler, Frank (1996) *Ostranenie. Zum Verfremdungs-begriff von Formalismus und Neoformalismus*. In: *Montage/AV* 5,2, S. 51-65.
- King, Barry (1986) *'The Classical Hollywood Cinema': A Review*. In: *Screen* 27,6, S. 74-88.
- King, Barry (1987) *The Story Continues...* In: *Screen* 28,3, S. 56-82.
- Kuster, Paul (1996) *New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtsschreibung*. In: *Montage/AV* 5,1, S. 39-60.
- Lagny, Michèle (1994) *Film History: Or History Expropriated*. In: *Film History* 6,1, S. 26-44.

- Lowry, Stephen (1992) Film - Wahrnehmung - Subjekt. Theorien des Filmzuschauers. In: Montage/AV 1,1, S. 113-128.
- Maltby, Richard / Craven, Ian (1995) Hollywood Cinema. An Introduction. Oxford, UK/Cambridge, USA: Blackwell.
- Metz, Christian (1972) Semiologie des Films. München: Fink.
- Mukarovsky, Jan (1982) Kapitel aus der Ästhetik. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Neill, Alex (1996) Empathy and (Film) Fiction. In: Bordwell/Carroll 1996, S. 175-194.
- Nichols, Bill (1989) Form Wars: The Political Unconscious of Formalist Theory. In: South Atlantic Quarterly 88,2, S. 487-515.
- Ohler, Peter (1994) Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme. Münster: MakS Publikationen.
- Perkins, V.F. (1990) Must We Say What They Mean? In: Movie, 34/35, S. 1-6.
- Peterson, James (1992) The Freddie Kruger of Film Theory Strikes Again. In: Wide Angle 14,1, S. 78-85.
- Polan, Dana B. (1983) Terminable and Interminable Analysis: Formalism and Film Theory. In: Quarterly Review of Film Studies 8,4, S. 69-77.
- Plantinga, Carl / Smith, Greg M. (1999) Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- Pye, Douglas (1989) Bordwell & Hollywood. In: Movie, 33, S. 46-52.
- Ray, R.B. (1988) The Bordwell Regime and the Stakes of Knowledge. In: Strategies, 1, S. 143-181.
- Salvaggio, Jerry L. (1981) The Emergence of a New School of Criticism: Neoformalism. In: Journal of the University Film Association 33,4, S. 45-52.
- Salvaggio, Jerry L. (1982) „Eat the Rind – Throw the Watermelon Away:“ A Neo-Formalist Tenet. In: Journal of the University Film and Video Association 34,2, 1982, S. 29-31.
- Schklowski, Viktor (1987) Kunst als Verfahren [1916]. In: Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule. Hrsg. v. Fritz Mierau. Leipzig: Reclam, S. 11-32.
- Smith, Murray (1995) Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema. Oxford: Clarendon Press.
- Staiger, Janet (1988) Reading King's Reading. In: Screen 29,1, S. 54-70.
- Staiger, Janet (1992) Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Stam, Robert (2000) Film Theory. An Introduction. Malden, Mass./Oxford, UK: Blackwell.
- Stauff, Markus (1999) Nach der Theorie? Anmerkungen zum Stellenwert von Theorie und Politik bei Cultural Studies und Neoformalismus. In: Medienwissenschaft, 1, S. 22-34.
- Tan, Ed S. (1996) Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine. Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates.
- Thompson, Kristin (1981) Eisenstein's *Ivan the Terrible*: A Neo-Formalist Analysis. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Thompson, Kristin (1985) Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907-1934. London: British Film Institute.
- Thompson, Kristin (1988a) Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Thompson, Kristin (1988b) Wisconsin Project or King's Projection? In: Screen 29,1, S. 48-53.
- Thompson, Kristin (1995) Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden [1988]. In: Montage/AV 4,1, S. 23-62.
- Thompson, Kristin (1997) Wiederholte Zeit und narrative Motivation in *GROUNDHOG DAY* / UND TÄGLICH GRÜSST DAS MURMELTIER. In: Zeit, Schnitt, Raum. Hrsg. u. eingel. v. Andreas Rost. Frankfurt a.M.: Vlg. der Autoren, S. 59-94.
- Thompson, Kristin (1999) Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- Thompson, Kristin (2000) Promised Land Cinema. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Thompson, Kristin / Bordwell, David (1994) Film History. An Introduction. New York [...]: McGraw-Hill.
- Tynjanow, Juri (1982) Über die literarische Evolution [1927]. In: Ders.: Poetik. Ausgewählte Essays. Leipzig/Weimar: Kiepenheuer, S. 31-48.
- Wulff, Hans Jürgen (1991) Das Wisconsin-Projekt: David Bordwells Entwurf einer kognitiven Theorie des Films. In: Rundfunk und Fernsehen 39,3, S. 393-405.
- Wuss, Peter (1992) Filmwahrnehmung. Kognitionspsychologische Modellvorstellungen bei der Filmanalyse. In: Medien Praktisch, 3, S. VI-X.