

**Britta Hartmann / Hans J. Wulff**

## **Vom Spezifischen des Films: Neoformalismus - Kognitivismus - historische Poetik**

Eine Druckfassung dieses Artikels erschien in: *Montage/AV* 4,1, 1995, S. 5-22. Eine Online-Fassung ist greifbar unter der URL: [http://www.montage-av.de/pdf/041\\_1995/04\\_1\\_Hartmann\\_Wulff\\_Vom\\_Spezifischen\\_des\\_Films.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/041_1995/04_1_Hartmann_Wulff_Vom_Spezifischen_des_Films.pdf). Bibliographische Angabe dieser Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-50>.

Wohl kaum eine Debatte ist in der mit einer bemerkenswerten akademischen Streitkultur ausgestatteten angloamerikanischen Filmwissenschaft so erbittert und langanhaltend geführt worden wie die um den "Neoformalismus" des sogenannten "Wisconsin-Projekts" [1], dessen Hauptvertreter David Bordwell und Kristin Thompson an der University of Madison in Wisconsin lehren. Wohl kaum ein Ansatz wird so angegriffen und ist zugleich zum Standard-Repertoire in filmwissenschaftlichen Seminaren geworden. Bordwells und Thompsons Einführungswerk *Film Art*, dessen Publikation 1979 den Beginn des neoformalistischen Projekts markiert [2], liegt inzwischen in der vierten Auflage vor, und auch Bordwells *Narration in the Fiction Film* [1985] und die Gemeinschaftsarbeit *The Classical Hollywood Cinema* [1985] sind zentrale Texte der zeitgenössischen Filmwissenschaft. Auch *montage/av* widmete sich bereits einige Male dem Neoformalismus: Nachdem im ersten Heft einen Artikel von David Bordwell (1992) erschien, sind dessen Positionen mehrfach Gegenstand der Auseinandersetzung gewesen (vgl. Lowry 1992; Decker 1994). In dieser Ausgabe nun soll mit der Übersetzung des Einleitungskapitels aus Kristin Thompsons *Breaking the Glass Armor* (1988) einer der zentralen programmatischen Texte neoformalistischer Filmanalyse in deutscher Sprache zugänglich gemacht werden. Für das bessere Verständnis und die Verortung des Ansatzes wird hier einleitend die "Architektur" des "Wisconsin-Projekts" noch einmal kurz skizziert, die Hauptkritikpunkte aus der Diskussion um die einzelnen Teilprojekte aufgeführt und auf die entsprechenden Quellen hingewiesen [3]. Es schließt sich eine Bibliographie von Hans J. Wulff zu den Arbeiten der Gruppe an, die die einschlägigen Rezensionen und Diskussionsbeiträge umfaßt und so der weiteren Orientierung dienen kann.

Sicherlich läßt sich behaupten, daß derzeit wohl kaum ein anderes filmwissenschaftliches Projekt solche Konsistenz aufweist wie die gemeinschaftliche

Arbeit von Bordwell und Thompson; die einzelnen Teilstudien ordnen sich in einen umfassenden Rahmen ein und scheinen einem inneren Plan zu folgen, in dem das Gesamtprojekt immer weiter ausgearbeitet und exemplifiziert wird: Die *neoformalistische Filmanalyse*, die wir hier vorstellen, ist nur eines der Teilstücke in einem Gesamtforschungsprojekt, das sich im "Dreieck" von Filmtheorie, -analyse und -geschichte bewegt. Die anderen Eckpfeiler des Projekts bilden eine *kognitiv orientierte Theorie des Films*, die das interaktive Verhältnis von Zuschauer und filmischer Textstruktur zu bestimmen und den Prozeß filmischer Textverarbeitung schematheoretisch zu modellieren sucht, sowie der Entwurf einer *historischen Poetik des Films*, die die theoretische und methodologische Grundlage für eine *Geschichte der filmischen Stile* bereitstellt und als Bezugsrahmen des kognitiven Ansatzes wie der Analysen einzelner Filme angesehen werden muß. (Die einzelnen Entwürfe können dabei als sich ergänzende Arbeitsschritte in Richtung auf die Entwicklung einer umfassenden stilistisch orientierten Filmhistoriographie beschrieben werden, die, betrachtet man die letzte Publikation des Teams [Thompson/Bordwell 1994], inzwischen unverkennbar im Mittelpunkt des Forschungsinteresses steht.)

Am weitesten ausgeführt ist das Projekt einer "historischen Stilistik" [4] im Entwurf zum klassischen Hollywood-Kino (Bordwell/Staiger/Thompson 1985), das als Gemeinschaftsarbeit von Autoren mit je spezifischen Interessengebieten angelegt ist. 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:

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 ass-

umptions 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 (xiv).

Im Vordergrund der Untersuchung stehen Produktion, Stil und Technologie, die Teilsysteme des Hollywood-Modus bilden. Eine Geschichte der Distributions- und Rezeptionsweisen wird zwar eingefordert, aber nicht ausgeführt [5]. In diesem Entwurf sind die Überlegungen zur "revisionistischen" Filmgeschichtsschreibung aufgenommen, 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 etc. abzielt. Gemeinsamer Fluchtpunkt "revisionistischer" Ansätze ist die Synthetisierung ästhetischer, soziologischer, ökonomischer und technologischer Ansätze zur Historiographie des Films [6].

*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: Das eigentliche Untersuchungsinteresse gilt spezifisch filmisch-ästhetischen Strukturen. Allerdings wird der gesellschaftlich-historische Rahmen nicht vollends ausgeblendet: Stilbildung im Hollywood-System hängt eng zusammen mit technischen und produktionslogischen Bedingungen [7].

Stil ist dabei gefaßt als systematischer Gebrauch kinematographischer Mittel (vgl. Bordwell 1985, 50), der im spezifischen Produktionszusammenhang Hollywoods standardisiert und zum Regelwerk erhoben wird, so daß eine strikt arbeitsteilige Gliederung und damit Kosteneffizienz der Produktion möglich wird.

Das Hollywood-System kann beschrieben werden als ein solches "set" von Regeln und Normen (genau dies ist im übrigen eine der Schnittstellen, die das "Wisconsin-Projekt" mit den Entwürfen des Formalismus, vor allem aber auch mit der Konzeption ästhetischer Normen bei Jan Mukarovsky verbindet), 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 ("Hollywood production code"). Jedoch ist Stil nicht vollständig erklärbar durch gesellschaftliche Einflußnahmen, sondern ihm wird eine gewisse Tendenz zur Eigendynamik zugestanden: Das Ästhetische bildet ein autonomes Element des "mode of film practice". Hier schließt sich das Konzept eng an Mukarovskys Konzeption "historischer Reihen" künstlerischer Texte an, die eigene Entwicklungslinien ausbilden, ohne unmittelbar von gesellschaftlichen Bedingungen tangiert zu sein bzw. diese zu beeinflussen. Nichols akzentuiert in seiner Kritik an diesem Konzept einer "historischen Poetik" gerade diese implizite Annahme einer Autonomie des Stilistischen, wenn er ein "Eigenleben formaler Systeme" und ihre "Immunität gegenüber materialistischer Geschichte", mithin Ahistorizität bei Bordwell konstatiert (vgl. Nichols 1989, 500). Nichols führt ein weiteres Argument an: Die Isolation der einzelnen historischen Modi voneinander überdeckt ihre tatsächliche Koexistenz sowie ihre sich verändernden politischen Implikationen in den jeweiligen Verwertungskontexten [8] - bis hin zum postmodernistischen und parodistischen Gebrauch distinkter filmischer Stilebenen.

Obwohl eine historische Stilistik des Films vom Einzelwerk fortschreiten könnte auf einzelne stilistische Ausdrucksmittel (szenischer Aufbau, Lichtsetzung, Ausstattung, Kostüme, Schauspiel, Ton, Kinematographie, Transitionstechniken, Prinzipien der filmi-

schen Auflösung etc.), bleibt die filmische Werkstruktur als Bezugspunkt der Analyse in Kraft:

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).

Der Status des Einzeltextes erweist sich hier als ambivalent: Stil tritt *am* Werk auf, der Text selbst ist daher nur so etwas wie der Ort, an dem ein spezifischer Stil aufgefunden werden kann; andererseits ist aber das Werk als formale und sinnhafte Ganzheit Gegenstand der Beschreibung selbst. Diese Doppelcharakteristik des Werks wirkt sich auch in einigen Einzelanalysen in *Breaking the Glass Armor* aus: Das Beschreibungsinteresse gilt primär dem Werk als Instantiation eines spezifischen stilistischen Systems sowie der spezifischen stilistischen Abweichungen, mithin dem Verfremdungspotential des Films; gleichwohl greift Thompson vereinzelt auf die thematische Struktur der Filme aus, ohne jedoch den Versuch zu unternehmen, die narrative, thematische und stilistische Ebene des Textes zu integrieren (vgl. z.B. ihre Bemerkungen zur Rolle der Tradition in der japanischen Kultur, die in die Analyse von Ozus BANSHUN [SPÄTER FRÜHLING] einfließt).

Das Einzelwerk wird primär verhandelt als Auseinandersetzung mit der stilistischen Tradition, die den Hintergrund bildet, vor dem Verfremdung sichtbar wird. Das Verfremdungskonzept - vielleicht das zentralste Konzept des Neoformalismus - übernehmen Bordwell und Thompson aus dem russischen Formalismus [9]. In Sklovskijs einflußreichem Text *Kunst als Verfahren* (1916) wird das Kunstwerk als eine Technik beschrieben, die unsere Wahrnehmung entautomatisieren und so einen "fremden" Blick auf die Wirklichkeit ermöglichen soll. Die Geschichte ästhetischer Formen ist die Geschichte immer neuer Entautomatisierungen, immer neuer Abweichungen von den ästhetischen Normen durch neue künstlerische Verfahren bzw. ihre Einpassung in ihnen ursprünglich "fremde" Kontexte. Poetologische Beschreibung ist *Verfahrensbeschreibung* - ein Bestimmungsstück, das sich in Bordwells programmatischer Deklaration wiederfindet:

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 (1989c, 371).

*Poetizität* als eigentlicher Gegenstand der Beschreibung manifestiert sich 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. "Meaning" ist in *Film Art* z.B. aber nicht vollständig 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.

Bordwell und Thompson haben das Programm neoformalistischer Filmanalyse explizit und polemisch gegen hermeneutische Verfahren abgegrenzt, die für sich beanspruchen, in der "Interpretation" von Filmen einen gesellschaftlich-symptomatischen Gehalt zu entschlüsseln. Statt dessen bestimmen sie die formale Gestaltetheit des Werks als eine Bedingung von Bedeutungsproduktion überhaupt und versuchen zu zeigen, wie die formalen Gegebenheiten eines Films den Verstehensprozeß der Zuschauer präfigurieren und leiten. Die Schärfe, mit der Bordwell und Thompson dieses Konzept vorgetragen haben, ist wissenschaftshistorisch als eine Attacke gegen psychoanalytisch und marxistisch orientierte Ansätze der 70er und 80er Jahre zu verstehen, die Bordwell polemisch gelegentlich als "SLAB theories" verhandelt (er versammelt darunter das sogenannte "Sausuresche-Lacanianische-Althusserische-Barthessche Paradigma" poststrukturalistisch orientierter Film-

wissenschaft; vgl. Bordwell 1989c) [10]. Die Argumente, die Bordwell gegen die "SLAB theories" anführt, sind von verschiedener Art: Zum einen erhebt er den Vorwurf, daß die spezifischen gestalterischen, semiotischen und stilistischen Eigenschaften des Films vernachlässigt würden und stattdessen dem Film Modelle "übergestülpt" würden, die von seiner Spezifität und Anschaulichkeit gerade absehen (diese These durchzieht auch die Argumentation Thompsons im folgenden Beitrag). 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). Insbesondere in *Making Meaning* (1989a) hat er zu zeigen versucht, wie die Ergebnisse akademischer Filminterpretationen von den zugrundegelegten theoretischen Prämissen gestiftet sind und daher rezeptbuchartig ähnliche "readings" stilistisch und thematisch sehr verschiedener Filme produzieren.

Einem solch hermeneutisch zirkulären Konzept von "reading" wird das Konzept "analysis" gegenübergestellt. Das Anliegen ist 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.

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: Voraussetzung jeder Bedeutungsbildung im Sinne von "meaning" sind Akte von "comprehension", notwendige basale Verstehensleistungen, auf die höherliegende Prozesse von Interpretation gleichsam "aufsatteln" (Bordwell 1989a; vgl. auch 1993a, 95f). Die Verstehens- und Aneignungstätigkeit wird so in einem "Stufenmodell" faßbar - ein Entwurf, der selbst große Probleme enthält und erhebliche Diskussionen nach sich gezogen hat: Ungeklärt erscheint das Verhältnis zwischen perceptiven, kognitiven und affektiv-emotionalen Prozessen; da von der gesellschaftlich-symptomatischen Seite der Verstehensprozesse abgesehen wird, stellt sich die Frage nach der historischen Stabilität von Verste-

hensaktivitäten; unklar ist, ob die Schichtung von Verstehensstufen 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. Zwar ist 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). Beim genaueren Hinsehen schwankt denn auch die Konzeption des Zuschauers in Bordwells und Thompsons Entwürfen zwischen zwei verschiedenen Vorstellungen: Zum einen wird er 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 historisch und soziales Wesen jedoch ausgeklammert bleibt (vgl. Nichols 1989, 491).

Obwohl Bordwell als der "Kognitivist" der Filmwissenschaft gilt, sollte nicht übersehen werden, daß die Ausarbeitung einer wirklichen kognitivistischen 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. Vielmehr geht es wohl darum, die wissenschaftstheoretische Forderung nach empirischer Adäquatheit einer Filmtheorie durch einen Rekurs auf "harte" Wissenschaften abzusichern. Tatsächlich scheint - betrachtet man die jüngste Entwicklung der gemeinsamen Arbeit - die Weiterentwicklung einer (meist schematheoretisch argumentierenden) kognitiven Filmtheorie von Bordwell und Thompson selbst nicht weiterverfolgt zu werden, allerdings hat Edward Branigan einen grundlegenden Beitrag zur Modellierung des Verstehens narrativer Strukturen des Films vorgelegt (Branigan 1992).

Im Zentrum der Überlegungen Bordwells und Thompsons steht einerseits eine Poetik des Films, die von der relativen Autonomie ästhetischer Prozesse und Strukturen von gesellschaftlichen Einflüssen ausgeht, andererseits eine Rezeptionsästhetik des Films, deren Mittelpunkt die Entautomatisierung historisch relativen ästhetischen Wissens bildet (wobei in letzter Zeit die Tendenz deutlich wird, sich

stärker auf historische Fragestellungen, und zwar dominant auf solche der filmischen Stilentwicklung zu konzentrieren; vgl. Bordwell 1994). Der Ansatz neo-formalistischer Filmanalyse, den wir im folgenden vorstellen, zeigt auf, wie beide Aspekte, die bereits in der formalistischen Konzeption angelegt sind, in die Filmanalyse einfließen, in deren Mittelpunkt die formalistische Fragestellung nach der Funktion von Kunst und der Spezifität des einzelnen Werkes steht. Wir verstehen diesen Beitrag auch als Einladung zur Diskussion, zum akademischen Streit um die Möglichkeiten und Grenzen eines Entwurfs, der einerseits sehr genaue und aufschlußreiche Analysen einzelner Filme und detaillierte Untersuchungen zu spezifischen, häufig vernachlässigten Aspekten filmischer Signifikation geleistet hat sowie zum "Revisionismus" vieler Mythen der Filmgeschichtsschreibung beigetragen hat, der aber auf der anderen Seite aufgrund seiner Rigorosität, seiner polemischen Abgrenzung und auch seiner Unsensibilität gegenüber "weichen" Verfahren immer wieder Gegenstand heftigster Debatten war und ist.

## Anmerkungen

[1] Diese Bezeichnung verdankt die Gruppe einer überaus polemischen Attacke Barry Kings in der *Screen* (vgl. King 1986; 1987). Obwohl sich Bordwell, Thompson und die damals noch beteiligte Janet Staiger in ihren - ebenso polemischen - Antworten (Bordwell 1988, Staiger 1988, Thompson 1988b) explizit gegen diese Zuschreibung gewehrt haben, ist die Kennzeichnung der Arbeit als Produkt einer Gruppe mit ähnlichen theoretischen Orientierungen angemessen und wurde daher in der Darstellung des Projektes, die Wulff seinerzeit vorgelegt hat, beibehalten (vgl. Wulff 1991). Neben Bordwell, Thompson und Staiger (die sich inzwischen aus der Gruppe verabschiedet und gar zur dezidierten Kritikerin von Bordwells Kognitivismus gewandelt hat; vgl. Staiger 1992) sind als weitere locker assoziierte "Mitsstreiter" Noël Carroll (inzwischen ebenfalls in Madison lehrend) und Edward Branigan (University of California, Santa Barbara) zu nennen.

[2] Zumindest kann man sagen, daß der "Name des Kindes" aus dieser Zeit herrührt: In einem Rezensionsartikel hat Jerry L. Salvaggio die Entwürfe von Bordwell und Thompson sowie von Noël Burch als "Neo-Formalismus" beschrieben (vgl. Salvaggio 1981; 1982) - eine Kennzeichnung, die dann von der Gruppe aufgegriffen wurde (vgl. insbesondere Thompson 1981; 1988a).

[3] Genannt sei hier insbesondere der Aufsatz von Nichols (1989), der eine dezidierte und eingehende Auseinandersetzung mit den Prämissen des Ansatzes leistet, dessen Beschränkungen wie Leistungen hervorhebt und die wichtigsten Einwürfe gegen das "Bordwell-Regime" (vgl. Ray 1988) bündelt.

[4] Bordwell selbst spricht von einer "historischen Poetik"; vgl. Bordwell 1983a; 1989c.

[5] Für eine Darstellung der Aufführungspraxen und Kinokultur in den USA sei hingewiesen auf Douglas Gomery (1992) *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*. Foreword by David Bordwell. London: BFI Publishing; und Janet Staiger hat nach ihrem "Ausstieg" aus dem "Wisconsin-Projekt" einen vieldiskutierten Entwurf zur historischen Filmrezeption entwickelt, den sie als "historisch-materialistischen Ansatz der Rezeptionsforschung" bezeichnet; vgl. Staiger 1992.

[6] Als Überblick über die Ansätze der Filmgeschichtsschreibung vgl. Robert C. Allen und Douglas Gomery (1985): *Film History. Theory and Practice*. New York [...]: McGraw-Hill sowie Thomas Elsaesser (1986) *The New Film History*. In: *Sight and Sound* 55,4, Autumn 1986, pp. 246-251. Michèle Lagny merkt übrigens an, daß eine "Revision" der Filmgeschichtsschreibung auch in *The Classical Hollywood Cinema* nicht erreicht sei, da die verschiedenen Ansätze nach wie vor nebeneinander verhandelt würden; vgl. Michèle Lagny (1994) *Film History: Or History Expropriated*. In: *Film History* 6,1, pp. 26-44.

[7] Demgegenüber muß der jüngst von Thompson und Bordwell vorgelegte Entwurf einer umfassenden Gesamtgeschichte des Films (*Film History. An Introduction* [1994]) als methodischer Rückfall angesehen werden, verengt er doch die internationale Filmgeschichte auf eine Abfolge distinkter Stile und unterscheidet sich in seiner kunsthistorischen Orientierung nur wenig von traditionellen Filmgeschichten (wenngleich ihm anzurechnen ist, daß er von der Filmgeschichtsschreibung bislang wenig berücksichtigte Filmkulturen integriert). Gegenüber ihrem Stellenwert in *The Classical Hollywood Cinema* werden andere als stilistisch-ästhetische Betrachtungen vernachlässigt und eher am Rande thematisiert.

[8] Nichols nennt als Beispiel das Aufgreifen der Stilistik des sowjetischen Montagekinos der zwanziger Jahre in "Hollywood-Montage"-Sequenzen oder heute in Werbespots, wobei ihre ursprünglichen politischen Implikationen verkehrt würden (vgl. Nichols 1989, 499).

[9] Zu den gemeinsamen Konzepten von russischem Formalismus und "Neoformalismus" vgl. insbesondere Polan 1983 und Salvaggio 1981.

[10] Mitsstreiter in dieser Attacke ist Noël Carroll, dessen *Mystifying Movies* (1989) eine rigorose und überaus polemische Destruktion der erkenntnistheoretischen Grundlagen zeitgenössischer Filmtheorien darstellt.

## Bibliographie

**Abel, Richard** (1989) Split decision. [Rezensionsartikel zu Barry Salt: *Film Style and Technology* and Bordwell/Staiger/Thompson 1985.]. In: *Quarterly Review of Film and Video* 11,2, S. 43-57.

- Allen, Robert** (1985) Re-writing American film history. [Zu Bordwell/STaiger/Thompson 1985.] In: *Framework*, 29, S. 86-95.
- Andrew, Dudley** (1990) A reply to David Bordwell. In: *Iris* 6,2 [= No. 11], S. 113-116.
- Arroyo, J.** (1992) Bordwell Considered. In: *CineAction*, 28, S. 74-88. [Woher nehmen???)
- Barr, Charles** (1982) Analysis and evidence. [Rez. zu Bordwell 1981.] In: *Encounter* 58, May 1982, S. 75-79.
- Bordwell, David** (°1971) CITIZEN KANE. In: *Film Comment* 7,2.  
 \* Repr. in: *Movies and methods: An anthology*. Ed. by Bill Nichols. Berkeley, Cal. [...]: University of California Press 1976, S. 273-290.  
 \* Repr. in: *Focus on Orson Welles*. Ed. by Ronald Gottesman. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall 1976, S. 103-122.
- (1972a) Dziga Vertov: An introduction. In: *Film Comment* 8, S. 38-45.
- (1972b) The idea of montage in Soviet art and film. In: *Cinema Journal* 11,2, S. 9-17.
- (1974a) *French impressionist cinema: Film culture, film theory, and film style*. Ph.D. Thesis, University of Iowa, xii, 309 S.  
 \* Repr. New York: Arno Press 1980, xii, 309 S. (Dissertations on Film Series.).
- (1974b) Eisenstein's epistemological shift. In: *Screen* 15,4, 1974-75, S. 32-46.  
 \* Dazu: "Editorial note", S. 29-32.  
 \* Dazu auch: "Eisenstein's epistemology: A response". In: *Screen* 16,1, 1975, S. 142-143.
- (1975) Our dream-cinema: Western historiography and the Japanese film. In: *Film Reader*, 4, S. 45-62.
- (1977b) Camera movement, the coming of sound, and the classical Hollywood style. In: *Film: Historical-theoretical speculations*. Ed. by Ben Lawton & Janet Staiger. Pleasantville, N.Y.: Redgrave 1977 [1979?], S. 27-31 (The 1977 Film Studies Annual. Pt. 2.).
- (1979a) Criticism, theory, and the particular. In: *Film Criticism* 4,1, S. 1-8.
- (1979b) Our dream cinema: Western historiography of the Japanese film. In: *Film Reader*, 4, S. 45-62.
- (1979c) The art cinema as a mode of film practice. In: *Film Criticism* 4,1, S. 56-64.
- (1980) The musical analogy. In: *Yale French Studies*, 60, S. 141-182.
- (1981) *The films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley, Cal. [usw.]: University of California Press, 251 S.
- (1981/82) Textual analysis etc. In: *Enclitic* 5,2 (1981)/ 6,1 (1982), S. 125-136.
- (1982a) Happily ever after, part II. In: *Velvet Light Trap*, 19, S. 2-7.
- (1982b) Course file: Introduction to film, approach II. In: *AFI Education Newsletter*, 5, March-April 1982, S. 4-7 [5 S.].
- (1983a) Lowering the stakes: Prospects for a historical poetics of cinema. In: *Iris* 1,1, S. 5-18.
- (1983b) Narrative and scenography in the later Eisenstein. In: *Millenium Film Journal* 13, 1983/84, S. 62-80.
- (1983c) Textual analysis revisited. In: *Enclitic* 7,1, S. 92-95.
- (1984) Jump cuts and blind spots. In: *Wide Angle* 6,1, S. 4-11.
- (1984) Narration and scenography in the later Eisenstein. In: *Millenium Film Journal*, 13, S. 62-80.
- (1985a) *Narration in the fiction film*. Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press, xiv, 370 S.  
 \* Zugleich London: Routledge. 2nd ed. 1988; 3rd ed. 1990.  
 \* [Auszug:] Classical Hollywood cinema: Narrational principles and procedures. In: *Narrative, apparatus, ideology. A film theory reader*. Ed. by Philip Rosen. New York: Columbia University Press 1986, S. 17-34.
- (1985b) Widescreen aesthetics and mise-en-scène criticism. In: *Velvet Light Trap* 21, S. 18-25.
- (1988a) ApPropriations and ImProprieties: Problems in the morphology of film narrative. In: *Cinema Journal* 27,3, S. 5-20.
- (1988b) Adventures in the highlands of theory. In: *Screen* 29,1, S. 72-97.  
 \* Antwort auf die King-Artikel.
- (1988c) *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton, N.J./London: Princeton University Press / British Film Institute, x, 406 S.
- (1989a) *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, xvi, 334 S.
- (1989b) A case for cognitivism. In: *Iris*, 9, S. 11-40.
- (1989c) Historical poetics of cinema. In: *The cinematic text: Methods and approaches*. Ed. by R. Barton Palmer. New York: AMS Press, S. 369-398.

- (1990) A case for cognitivism: Further reflections. In: *Iris* 6,2 [= No. 11], S. 107-112.  
\* Dazu ein "Reply" v. Dudley Andrew, ebd., S. 113-116.
- (1991) Camera movement and cinematic space [1977]. In: *Explorations in Film Theory. Selected Essays from Ciné-Tracts*. Ed. by Ron Burnett. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, S. 229-236.
- (1993a) Film interpretation revisited. In: *Film Criticism* 17,2-3, S. 93-119.  
\* Antwort auf die Diskussionen um Bordwell 1989a.
- (1993b) *The cinema of Eisenstein*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, xvii, 316 S.
- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin** (1985) *The classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, xv, 506 S.  
\* Zugl. London: Routledge & Kegan Paul.
- Bordwell, David / Thompson, Kristin** (1979) *Film art: An introduction*. Reading, Mass.: Addison-Wesley, xi, 339 S.  
\* 2nd ed. 1985; 3rd ed. 1990.
- / --- (1986) A Salt and battery. In: *Film Quarterly* 40,2, 1986/87, S. 59-62.  
\* Dazu: Barry Salt: "Reply to Bordwell and Thompson." In: *Film Quarterly* 40,4, 1987, S. 59-61.  
\* Dazu wiederum die Antwort von Bordwell & Thompson: "Salt II." In: *Film Quarterly* 40,4, 1987, S. 61-63.
- Bosma, Peter** (1989) Neoformalistische Filmanalyse. Ontwerp van een nieuwe boekenkast. In: *Andere Sinema*, 91, Mai/Juni 1989, S. 27-28.
- Branigan, Edward** (1975) Formal permutations of the point of view shot. In: *Screen* 16,3, S. 54-64.
- (1976) The space of EQUINOX FLOWER. In: *Screen* 17,2, S. 74-105.  
\* Repr. in: *Close viewings: An anthology of new film criticism*. Ed. by Peter Lehman. Tallahassee: Florida State University Press 1990.
- (1977) The articulation of color in a filmic system: DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE. In: *Wide Angle* 1,3, S. 20-31.
- (1978a) Subjectivity under siege: From Fellini's OTTO E MEZZO to Oshima's THE STORY OF THE MAN WHO LEFT HIS WILL ON FILM. In: *Screen* 19,1, S. 7-40.
- (1978b) Foreground and background - A reply to Paul Willemen. In: *Screen* 19,2, S. 135-140.
- (1979) Color and cinema: Problems in the writing of history. In: *Film Reader*, 4, S. 16-34.
- (1981) The spectator and film space: Two theories. In: *Screen* 22,1, S. 55-78.
- (1985) *Point of view in the cinema: A theory of narration and subjectivity in classical film*. The Hague/Paris: Mouton, xv, 246 S. (Approaches to Semiotics. 66.).  
\* Als Phil. Diss. zuerst 1979.
- (1986a) "Here is a picture of no revolver!" The negation of images and methods for analyzing the structure of pictorial statements. In: *Wide Angle* 8,3-4, S. 8-17.
- (1986b) Point of view in the fiction film. In: *Wide Angle* 8,3-4, S. 4-7.
- (1986c) Diegesis and authorship. In: *Iris* 4,2 [= 7], S. 37-54.
- (1989) Sound and epistemology in film. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, S. 311-324.
- (1992) *Narrative comprehension and film*. London/New York: Routledge, xv, 325 S. (Sightlines.).
- Britton, Andrew** (°1991) The philosophy of the pigeon-hole: Wisconsin formalism and the classical style. In: *CineAction*, 15.
- Browne, Nick** (1982) The formalist's Dreyer. [Rez. zu Bordwell 1981.] In: *October*, 23, S. 80-88.
- (1989) American narrative studies of film: Between formalism and postmodernism. In: *Quarterly Review of Film Studies* 10,4, S. 341-346.
- Buckland, Warren** (1989) Critique of poor reason. In: *Screen* 30,4, S. 80-103.
- Carroll, Noel** (1979) Film history and film theory: An outline for an institutional theory of film. In: *Film Reader* 4, S. 81-96.
- (1981a) Causation, the amplification of movement and avant-garde film. In: *Millenium Film Journal* 10/11, Fall/Winter 1981/82, S. 61-82.
- (1981b) Nightmare and the horror film: The symbolic biology of fantastic beings. In: *Film Quarterly* 29,3, S. 16-25.
- (1982) Adress to the Heathen. In: *October* 23, Winter 1982, S. 89-163.  
\* Rez. zu Stephen Heath: *Questions of cinema*. London [usw.]: Macmillan 1981.  
\* Dazu ein "Reply" von Stephen Heath: Le père Noel. In: *October*, 26, 1983, S. 63-115.  
\* Dazu wiederum eine Antwort von Carroll: A Reply to Heath. In: *October* 27, 1983, S. 81-102.
- (1984) Toward a theory of film suspense. In: *Persistence of Vision*, 1, S. 65-89.
- (1988a) *Philosophical problems of classical film theory*. Princeton: Princeton University Press, x, 268 S.

- (1988b) *Mystifying movies: Fads and fallacies in contemporary film theory*. New York: Columbia University Press, x, 262 S.
- (1988c) Film/mind analogies: The case of Hugo Münsterberg. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46,4, S. 489-499.
- (1990) *The philosophy of horror, or Paradoxes of the heart*. New York/London: Routledge, xi, 256 S.
- Custen, G.F.** (1986) Hollywood history and the production of culture. [Zu Bordwell/Staiger/Thompson 1985.] In: *Journal of Communication* 36,2, S. 123-132.
- Casebier, Allan** (1991) *Film and phenomenology. Toward a realist theory of cinematic representation*. New York: Cambridge University Press.
- Dibbets, Karl** (1984) Een vraagesprek met David Bordwell en Kristin Thompson: De revisie van de filmgeschiedenis. In: *Skrien*, 134, S. 41-43.
- Dick, B.F.** (1980) A poetics without passion, a rhetoric without rigor. [Rez. zu Bordwell/Staiger 1979.] In: *Quarterly Review of Film Studies* 5,3, S. 355-359.
- Eitzen, Dirk** (1991) Evolution, functionalism, and the study of American cinema. In: *Velvet Light Trap*, 28, S. 73-85.
- Elsaesser, Thomas** (1986) Rez. zu Bordwell/Staiger/Thompson. In: *Iris* 4,1, S. 123-129.
- Grant, Michael** (1990) Rez. zu Thompson 1988. In: *Screen* 31,3, S. 341-345.
- Hammett, Jennifer** (1992) Essentializing movies: Perceiving cognitive film theory. [Rez. zu Carroll 1988b.] In: *Wide Angle* 14,1, S. 86-94.
- King, Barry** (1986) 'The classical Hollywood cinema': A review. In: *Screen* 27,6, S. 74-88.
- (1987) The story continues... In: *Screen* 28,3, S. 56-82.
- (1988) A reply to Bordwell, Staiger and Thompson. In: *Screen* 29,1, S. 98-118.
- Lehman, Peter** (1988) To the dreaming observer: Response to Kristin Thompson and David Bordwell [1988]. In: *Journal of the University Film Association* 40,1, S. 67-71.  
\* Dazu Thompson/Bordwell 1988.
- Nichols, Bill** (1989) Form wars: The political unconscious of formalist theory. In: *South Atlantic Quarterly* 88,2, S. 487-515.  
\* Repr. in: *Classical Hollywood narrative. The paradigm wars*. Ed. by Jane Gaines. Durham/London: Duke University Press 1992, S. 49-77.
- Perkins, V.F.** (1990) Must We Say What They Mean? [Rez. zu Bordwell 1989a.] In: *Movie*, 34/35, S. 1-6.
- Pipolo, T.** (1982) The poetry of the problematic. [Rez. zu Bordwell 1981.] In: *Quarterly Review of Film Studies* 7,2, S. 157-168.
- Polan, Dana B.** (1983) Terminable and interminable analysis: formalism and film theory. [Rez. zu Thompson 1981.] In: *Quarterly Review of Film Studies* 8,4, S. 69-77.
- Pye, D.** (1989) Bordwell and Hollywood. In: *Movie*, 33, S. 46-52.
- Ray, R.B.** (°1988) The Bordwell regime and the stakes of knowledge. In: *Strategies*, 1, Fall 1988, 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.  
\* Dazu Bordwell & Thompson: "Neoformalist criticism: A reply". In: *Journal of the University Film Association* 34,1, 1982, S. 65-68.  
\* Dazu wiederum Salvaggio: "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.
- Staiger, Janet** (1980) Mass-produced photoplays: Economic and signifying practices in the first years of Hollywood. In: *Wide Angle* 4,3, S. 12-27.
- (1985) The politics of film canons. In: *Cinema Journal* 24,3, S. 4-23.
- (1988) Reading King's reading. [Zu den King-Artikeln.] In: *Screen* 29,1, S. 54-70.
- (1990) Class, ethnicity, and gender: Explaining the development of early American film narrative. In: *Iris* 6,2 [= No. 11], S. 13-26.
- (1992) *Interpreting films. Studies in the historical reception of American cinema*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, xiv, 274 S.
- Thompson, Kristin** (1976) Sawing through the bough: TOUT VA BIEN as a Brechtian Film. In: *Wide Angle* 1,3, S. 38-51.  
\* Repr. in: Thompson 1988, S. 110-131.
- (°1977a) Non-classical spatial structures in IVAN THE TERRIBLE: A sample analysis. In: *1977 Film Studies Annual. 1. Explorations in national cinemas*. Ed. by Ben Lawton & Janet Staiger. Pleasantville, N.Y.: Redgrave, S. 57-64.  
\* Eingegangen in Kap. 3 (in Thompson 1981).
- (1977b) Notes on the spatial system of Ozu's early films. In: *Wide Angle* 1,4, S. 8-17.
- (1977c) IVAN THE TERRIBLE and Stalinist Russia: A re-examination. In: *Cinema Journal* 17,1, S. 30-43.

- (1977d) The concept of cinematic excess. In: *Ciné-Tracts* 2, Summer 1977, S. 54-63.  
\* Repr. in: Thompson 1981, S. 287-302.
- (1977e) The duplicitous text: An analysis of STAGE FRIGHT. In: *Film Reader* 2, S. 52-64.  
\* [Repr.:] Duplicitous narration and STAGE FRIGHT. In: Thompson 1988, S. 135-161.
- (1978a) Parameters of the open film: LES VACANCES DE M. HULOT. In: *Wide Angle* 2,1, S. 22-31.  
\* Voraussetzungen in: *Wide Angle* 1,4, 1977, S. 54-55.  
\* [Repr.:] Boredom on the beach: Triviality and humor in LES VACANCES DE M. HULOT. In: Thompson 1988, S. 89-109.
- (1978b) Closure within a dream: Point-of-view in LAURA. In: *Film Reader* 3, S. 90-105.  
\* Repr. in: Thompson 1988, S. 162-194.
- (1979) PLAY TIME: Comedy on the edge of perception. In: *Wide Angle* 3,2, S. 18-25.  
\* Repr. in: Thompson 1988, S. 247-262.
- (1980) Early sound counterpoint. In: *Yale French Studies*, 60, S. 115-140.
- (1980/81) (Re)discovering Charles Dekeukelaire. In: *Millenium Film Journal*, 7-9, S. 115-129.
- (1981) *Eisenstein's IVAN THE TERRIBLE: a neo-formalist analysis*. Princeton: Princeton University Press, x, 321 S., 34 pls.
- (1983) The cinematic specificity in film criticism and history. In: *Iris* 1,1 [= No. 1], S. 39-49.
- (1984a) Eisenstein, Marshall and Soviet cinema. In: *Millenium Film Journal*, 14/15, Fall/Winter 1984-1985, S. 15-21.  
\* Rezension zu *Immoral Memories: An Autobiography* by Sergei Eisenstein, trans. by Herbert Marshall. Boston: Houghton Mifflin 1983; und *Masters of the Soviet Cinema: Crippled Creative Biographies* by Herbert Marshall. London: Routledge and Kegan Paul, 1983.
- (1984b) Rez. zu: Cinema 1900/1906: An analytical study. In: *Iris* 2,1 [= No. 3], S. 139-143.
- (1984c) Rez. zu: Richard Abel. French cinema. The first wave, 1915-1929. In: *Iris* 2,2 [= No. 4], S. 144-150.
- (1985) *Exporting entertainment: America in the world film market*. London: British Film Institute.
- (°1986a) The formalist from Iowa, USA, who fell in love with Ivan the Terrible. In: *Film News*, Feb.-March 1986, p. 10.
- (1986b) PARADE [Jacques Tati, 1974]: A review of an unreleased film. In: *Velvet Light Trap*, 22, S. 75-83.
- (1988a) *Breaking the glass armor: Neoformalist film analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, xi, 361 S., 43 pls.
- (1988b) Wisconsin Project or King's projection? In: *Screen* 29,1, S. 48-53.  
\* Zu den King-Artikeln.
- (1989) Eisenstein at ninety. In: *Historical Journal of Film, Radio, and Television* 9,1, S. 96-99.
- (1992) Government politics and practical necessities in the Soviet cinema of the 1920s. In: *The red screen: Politics, society, art in Soviet cinema*. Ed. by Anna Lawton. New York: Routledge, S. 19-41.
- (1993) Eisenstein's early films abroad. In: *Eisenstein rediscovered*. Ed. by Ian Christie & Richard Taylor. London: Routledge, S. 53-63.
- Thompson, Kristin / Bordwell, David** (1983a) Linearity, materialism and the study of early American cinema. In: *Wide Angle* 5,3, S. 4-15.  
\* [Ital.:] Linearità, materialismo e lo studio del cinema americano delle origini. In: *Segnocinema*, 13, May 1984, S. 9-16.
- / --- (1983b) From Sennett to Stevens: An interview with William Hornbeck. In: *Velvet Light Trap*, 20, S. 34-40.  
\* Zur Arbeit des Schnittmeisters Hornbeck, der von 1916 bis 1976 als Cutter gearbeitet hat.
- / --- (1985) Toward a scientific film history? In: *Quarterly Review of Film Studies* 10,3, S. 224-237.  
\* Review Artikel zu Barry Salts *Film style and technology*.
- / --- (1988) The disengaged observer: A reply to Peter Lehman. In: *Journal of the University Film Association* 40,1, S. 63-66.  
\* Dazu Lehman 1988.
- / --- (1989) Jacques Ledoux: 1921-1988. In: *Cinema Journal* 28,3, S. 4-7.
- Vogel, Amos** (1982) Structuralism. [Rez. zu Bordwell/Staiger 1979.] In: *Film Comment* 18, Jan-Feb. 1982, S. 70-72.
- Wood, Robin** (1993) Critical positions and the end of civilization; or, a refusal to join the club. In: *Film Criticism* 17,2-3, S. 79-92.
- Wulff, Hans Jürgen** (1991) Das Wisconsin-Projekt: David Bordwells Entwurf einer kognitiven Theorie des Films. In: *Rundfunk und Fernsehen* 39,3, S. 393-405.