Ruth Benner

Metapoietische Filme

Über das Filmemachen ‹nach› Deleuze

SCHÜREN

Inhalt

Einleitung: Deleuze und das Genre der metapoietischen Filme 9

1 Grundlegende Aspekte für eine Analyse des metapoietischen Films: Filmemacher, Filmkunst und Zuschauer als systematische Kategorien 27

1.1 Filmemacher | Kino zwischen Kunst und Kommerz 27
1.2 Filmkunst | Traum, Zauberei und Illusion 32
1.3 Zuschauer | Fiktionen zwischen Lüge und Wahrheit 38

2 Filmtheoretische Grundlegung: Von der Klassifikation von Bild, Bewegung und Zeit zur Klassifikation von Bildern und Filmen 43

2.1 Bild, Bewegung und Zeit – Von Bergson zu Deleuze 43
2.1.1 Bild – Über das Bild bei Bergson, Filmbilder bei Deleuze und das Universum als Meta-Film 43
2.1.2 Bewegung und Zeit – Über das antike und neuzeitliche Modell sowie die Kunstgriffe des menschlichen Bewusstseins und des Kinematographen 45
2.1.3 Bergsons Kritik am Film und dessen Rehabilitation durch Deleuze 50
2.2 Klassifikation von Bildern und Filmen 54
2.2.1 Bergsons Unterscheidung dreier Bildarten: Wahrnehmungen, Affektionen und Erinnerungen 55
2.2.2 Deleuzes binäre Unterscheidung von Bildern: Bewegungsbilder und Zeitbilder 59
2.2.3 Überleitung zu den Filmanalysen 75

3 Erste Erprobung der Deleuzeschen Klassifikation an ausgewählten Filmen 77

3.1 Bewegungsbilder am Beispiel von Sullivan's Travels (USA 1941, Preston Sturges) 78
3.1.1 Die sechs Bewegungsbilder in Sullivan's Travels 84
3.2 Zeitbilder am Beispiel von 8 ½ (I 1963, Federico Fellini) 96
3.2.1 Die zwei indirekten Zeitbilder in 8 ½ 101
3.2.2 Das Kristallbild als das Gemeinsame der direkten Zeitbilder in 8 ½ 106
3.2.3 Die drei direkten Zeitbilder in 8 ½ 111
3.3 Ableitungen aus den beiden Filmanalysen 123

4 Systematische Analyse zum Genre metapoietischer Film 131

4.1 Filmemacher | Wenn sich die Bewegung nicht fortsetzt 132
4.1.1 Geld – Auf der Suche nach Finanzierungsmöglichkeiten 135
The Bad and the Beautiful (USA 1952) 135
Der Stand der Dinge (P/BRD, USA 1981) 137
The Player (USA 1992) 143
4.1.2 Tod – Auf der Suche nach Unsterblichkeit 148
Sunset Boulevard (USA 1950) 149
Stardust Memories (USA 1980) 150
Los abrazos rotos (E 2008) 153
4.1.3 Schaffenskrise – Auf der Suche nach einer Idee 159
Sullivan's Travels (USA 1941) 159
8 ½ (I 1963) 160
Barton Fink (USA, UK 1991) 160
4.1.4 Filmemacher im Genre metapoietischer Film 165
4.2 Filmkunst | Doppelte Bilder 169
4.2.1 Film – Film-im-Film 174
Sullivan's Travels (USA 1941) 179
Le Mépris (F 1963) 180
Adaptation (USA 2002) 186
4.2.2 Schauspieler – Rolle 193
Sunset Boulevard (USA 1950) 194
La Nuit américaine (F 1973) 198
Mulholland Drive (USA 2001) 201
4.2.3 Filmkunst im Genre metapoietischer Film 207

4.3 Zuschauer | Das Kino und sein Publikum 209
4.3.1 Rezeption – Zuschauer innerhalb und außerhalb der Diegese 213
Hellzapoppin' (USA 1941) 215
The Purple Rose of Cairo (USA 1981) 217
Be Kind Rewind (USA, UK 2008) 221
4.3.2 Zuschauer im Genre metapoietischer Film 224

5 Das Performationsbild als neuer Bildtyp im metapoietischen Film. Überlegungen zur Weiterentwicklung des Films nach Deleuze 227

Anhang 247
Filmverzeichnis 247
Siglenverzeichnis 248
Literaturverzeichnis 248

Einleitung Deleuze und das Genre der metapoietischen Filme

Die vorliegende Arbeit untersucht ‹Filme über das Filmemachen› (‹metapoietische Filme›). Sie geht davon aus, dass metapoietische Filme wichtige Beiträge zu Diskursen über den Film leisten und als Reflexionen über den filmischen Schaffensprozess gedeutet werden können.[1] Als grundlegende Aspekte thematisiert sie Aussagen über Filmemacher, Filmkunst und Zuschauer, die sich auf das Genre metapoietischer Film allgemein beziehen. Als theoretische Grundlage zieht sie die Filmtheorie von Gilles Deleuze heran, die von diesem selbst nur am Rande auf Filme über das Filmemachen ausgelegt worden ist und in der Studie zum metapoietischen Film erstmals an diesem Genre systematisch erprobt wird.

Gilles Deleuze verfasste zwei Bücher über das Kino: Der Titel des ersten lautet «Das Bewegungs-Bild. Kino 1» (1997/1983), der des zweiten «Das Zeit-Bild. Kino 2» (1999/1985).[2] Deleuze unterschied nicht nur Bewegungsbilder von Zeit-

1 Mein besonderes Interesse an Reflexionen über den filmischen Schaffensprozess verstärkte sich, als ich während meiner Beschäftigung als Regie-Assistentin und Produktions-Koordinatorin bei verschiedenen Filmproduktionen die Erfahrung machte, dass die Reflexion über das Filmemachen ein wichtiger, ja unverzichtbarer Teil des Filmemachens selbst ist – und dies auch dann, wenn die Filme, an denen gearbeitet wird, keine Filme über das Filmemachen sind. Die Erfahrungen und Erkenntnisse, die ich in meiner Zeit beim Film gewann, konnte ich in meine Tätigkeit als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Zeitbasierte Medien (IZM) der Universität der Künste Berlin einbringen. Mit Studierenden habe ich in Seminaren Filme analysiert und verdanke dieser Arbeit wertvolle Impulse für die vorliegende Studie.

2 Titel im Original: «Cinéma 1. L'image-mouvement» (1983) und «Cinéma 2. L'image-temps» (1985). Die Arbeiten werden in den deutschen Übersetzungen von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann (Kino 1) bzw. Klaus Englert (Kino 2) zitiert. Gilles Deleuze schreibt Bewegungs-Bild und Zeit-Bild immer mit Bindestrich. Die Begriffe werden in dieser Arbeit ohne Bindestrich geschrieben, mit Bindestrich nur, wenn die Buchtitel zitiert werden.

bildern, sondern differenzierte beide Bildtypen noch einmal in Untertypen.[3] Das Verhältnis von Bewegungs- und Zeitbildern interpretierte er historisch-evolutionär. Das Ende des Zweiten Weltkriegs markiert nach Deleuze den Zeitpunkt der Ablösung des bis dahin vorherrschenden Bewegungsbilds durch das Zeitbild. «Als Phantom geisterte das direkte Zeit-Bild schon immer im Kino herum, doch einen Körper konnte ihm erst das moderne Kino geben.» (Deleuze ZB: 61) Die Frage nach den möglichen Übergängen und Kombinationen beider Bildtypen wird bei Deleuze nicht abschließend geklärt. Er sagt selbst: «Zwischen Bewegungs-Bild und Zeit-Bild gibt es eine Vielzahl möglicher Überleitungen, eine Vielzahl unmerklicher oder uneinheitlicher Übergänge.» (Deleuze ZB: 346) Gilt dies auch für Bewegungs- und Zeitbilder in metapoietischen Filmen? Bewährt sich Deleuzes Filmtheorie an diesem Genre? Und lässt sich für es womöglich ein weiterer Bildtyp nachweisen? Die Studie versucht auf diese Fragen eine Antwort zu geben.

Hinweise und Bemerkungen zu Filmen über das Filmemachen finden sich bei Deleuze auf wenigen Seiten seines zweiten Bands über das Kino. Im Kapitel 4, das mit «Die Zeitkristalle» überschrieben ist, thematisiert er metapoietische Filme, indem er die «doppeldeutige Frage nach dem Film im Film» unter den Gesichtspunkten «Zeit und Geld» sowie «industrielle Kunst» untersucht (Deleuze ZB: 6). Zum Teilaspekt «Zeit» stellt er fest, metapoietische Filme enthielten – unabhängig von ihrer Entstehungszeit – immer auch Zeitbilder.[4] Der Teilaspekt «Geld» kennzeichne den grundlegenden Unterschied zwischen der Filmkunst und anderen Künsten. «[W]as die industrielle Kunst auszeichnet, ist keineswegs die mechanische Reproduktion, sondern die innerlich gewordene Beziehung zum Geld.» (Deleuze ZB: 106f.)

Andere Autoren stellen mit Verweis auf die problematische Abhängigkeit der Filmemacher von Produktionsfirmen – eine Abhängigkeit, die aufgrund der aufwändigen und kostspieligen Herstellungsprozesse filmischer Produkte nicht zu vermeiden ist – zuweilen die Möglichkeit, in Filmen über das eigene Metier nachzudenken, generell in Frage. So vertritt Kerr die Auffassung, in metapoietischen Filmen sei keine tatsächliche Reflexion möglich: «Weil Hollywood Filme verkauft, verkauft es sich selbst in Filmen über das Filmemachen natürlich auch möglichst vorteilhaft.» (Kern 1999: 29) Auch Deleuze erkennt durchaus ökonomisch bedingte Machtstrukturen innerhalb der Filmbranche, geht aber zugleich davon aus, dass

3 Wichtige Impulse für meine eigenen Überlegungen verdanke ich drei Seminaren bei Prof. Dr. Karlheinz Lüdeking zur Filmtheorie von Gilles Deleuze. Von diesen Veranstaltungen haben mir die beiden ersten einen Zugang zur Lektüre von Deleuzes zweibändigem Werk über das Kino eröffnet («Das Bewegungs-Bild. Kino 1» im WS 2009/2010 und «Das Zeit-Bild. Kino 2» im SS 2010) und die dritte (WS 2010/2011) die Nützlichkeit der von Deleuze entwickelten Begriffe und Unterscheidungen für konkrete Filmanalysen vor Augen geführt.

4 Beim Film-im-Film handelt es sich «um ein Verfahren», bei dem wir es «mit der Art und Weise der Zusammensetzung des Kristallbildes zu tun» haben (Deleuze ZB: 106).

Filmautoren die Kontrollmechanismen bei einer Filmproduktion sehr wohl unterlaufen können. Er meint sogar, dass gerade «die speziellen Produktions- und Reproduktionsbedingungen […] im Film manchen Autoren eine kritische Reflexion» ermöglichen, «über die sie anderswo nicht verfügen würden» (Deleuze BB: 281). Dies begründet er so:

> Die Filmproduktion ist so angelegt, daß, so groß auch die auf ihr lastenden Kontrollen sein mögen, der Filmschaffende zumindest über einen gewissen Zeitraum verfügt, um sich das zu ‹leisten›, was nicht mehr rückgängig gemacht werden kann. *(Deleuze BB: 281)*

Ungeachtet der pekuniären Abhängigkeit der Filmproduktionen und der Tatsache, dass das Filmemachen häufig nicht nur in kreativer, sondern auch in technologischer und wirtschaftlicher Hinsicht betrachtet wird, sind Filme für Deleuze zweifellos «Kunst».[5] Bereits im Vorwort zu Kino 1 nennt er Regisseure Filmautoren und sagt von diesen:

> Uns erscheint nicht nur eine Gegenüberstellung der großen Autoren des Films mit Malern, Architekten und Musikern möglich, sondern auch mit Denkern. Statt in Begriffen, denken sie in Bewegungs- und Zeit-Bildern. *(Deleuze BB: 11)*

Deleuzes Klassifizierung will nicht nur Filme als Kunst und Filmemacher als Künstler ausweisen, sondern interpretiert darüber hinaus auch die Arbeit von Filmschaffenden als eine intellektuelle Leistung. «Die großen Filmautoren sind vergleichbar den großen Malern oder Musikern: sie selbst sprechen am besten über das, was sie machen.» (Deleuze ZB: 358) Friedrich Balke und Marc Rölli gehen so weit zu sagen, dass Deleuze «die Dichtung, die Malerei und den Film […] sogar ‹über› die Philosophie» gestellt habe, «weil man von der Literatur, der Malerei und dem

5 «Film als Kunst» ist schon der Titel eines Werks von Rudolf Arnheim (2002/1932). Den Film als siebte Kunst – nach der Architektur, der Skulptur, der Malerei, der Musik, dem Tanz und der lyrischen Dichtkunst – bezeichnen auch u. a. Walter Benjamin (1996/1936), Erwin Panofsky (1999/1947), Siegfried Kracauer (1985/1960). Henzler und Pauleit bemerken über die aktuellen Betrachtungen von Film als Kunst: «Es scheint, als würde die seit den 1980er Jahren übliche allgemeine Subsumierung des Kinofilms unter die modernen Massen- und Kommunikationsmedien (gemeinsam mit Fernsehen, Computer und Internet) der Aufnahme des Kinos in die Geschichte der Künste geradezu im Wege stehen.» (Henzler/Pauleit 2006: 9) Dem widerspricht Jacques Rancière im Vorwort zu seinen Schriften zum Film «Und das Kino geht weiter», wenn er den «eigentümlichen Umschlag im Verhältnis von Kino und Kunst» am «Ende des vergangenen Jahrhunderts» bemerkt, durch den das Kino seiner Ansicht nach aber erst recht «die Gestalt einer Kunstform» für sich beanspruchen konnte (Rancière 2012: 10). Die «Fortentwicklung» des Kinos erkennt Rancière in zwei kinematographischen Bereichen: «Neben dem Kino, das seine Karriere als alleinstehende Kunst fortsetzt, entfaltet sich ein zersplittertes und metaphorisiertes Kino, welches sich jenem Verwischen der Grenzen der Kunst widmet, das selbst zu einer Kunst wird.» (Rancière 2012: 91) Gemeint sind auf der einen Seite Filme, die sich Zuschauer im Kino ansehen und auf der anderen Seite Videoprojektionen und -installationen, die in musealen Räumen erfahren werden können.