
2.1 Einleitung

Das Wort Stil findet heute nahezu überall Verwendung, weit hinaus über den Bereich der Kunst, in dem es herkömmlich seinen Platz hat. Es gibt anscheinend kaum ein anderes Wort, mit dem es nicht kombinierbar wäre. In der Alltagssprache stößt man nicht nur auf einen Schreib- oder Rede-, Musik- oder Modestil, sondern ebenso auf Fahr- und Führungsstile. Auch der Lebensstil ist längst aus der Soziologie in den allgemeinen Sprachgebrauch eingewandert. In entlegeneren Regionen der Kommunikation findet man noch Programmier-, Zitations- und Vinifizierstile. In all diesen Redensarten bezeichnet Stil die Art und Weise, wie etwas gemacht wird oder gemacht werden sollte. In dieser Bedeutung folgt auch die beliebige Verwendung des Wortes einer langen begrifflichen Tradition. Das lässt sich selbst dort noch heraushören, wo Stil nur etwas wie Geschmack („nicht mein Stil“) oder Benehmen („schlechter Stil“) meint.

Abgeleitet ist das in den indoeuropäischen Sprachen bis heute gebräuchliche Wort vom lateinischen *stilus*, der wiederum auf den griechischen *στυλός* zurückgeht und ursprünglich einen Griffel oder allgemeiner ein Schreibwerkzeug bezeichnet. Allmählich aber, insbesondere seit der Renaissance, verschiebt sich die Bedeutung weg vom Mittel hin zu seiner Anwendung. Somit wird „aus der Bezeichnung für das Schreibinstrument die Bezeichnung für die Art des Geschriebenen, d. h. die Schreibart“ (Müller 1981, S. 7). Stil nennt man seither nicht mehr eine Sache, sondern einen Modus. In dieser verlagerten und fortan erweiterten Bedeutung etabliert sich der Begriff zunächst in der Rhetorik, schließlich auch in der Poetik und der Ästhetik insgesamt.

Traditionell dient die Kategorie Stil weniger der Beschreibung als vielmehr der ordnenden Regelung. Diese vorschreibende Absicht kommt auch in heute noch gebräuchlichen Wertungen wie ‚stilvoll‘ oder ‚stillos‘ zum Ausdruck. Im Unterschied zur modernen Linguistik etwa beschränkt sich die traditionelle Rhetorik nicht darauf, die Sprache und

ihren Gebrauch zu untersuchen. Ihr geht es vor allem darum, die jeweils angemessene Verwendung der Sprache, nämlich den Stil der Rede, zu regeln und zu diesem Zweck die je nach Absicht und Anlass zulässigen oder auch besonders wirkungsvollen rhetorischen Stilmittel zu bestimmen. Ein ähnliches Ziel verfolgt die Stillehre zunächst auch in der Poetik und in der Ästhetik der bildenden Künste. Noch bis ins 19. Jahrhundert hinein impliziert die Rede vom Stil die richtige Verwendung der künstlerischen Mittel einer Gattung. Erst im Übergang zur modernen Kunst werden solche Prinzipien der Stilisierung nicht mehr als gültig anerkannt. Vielmehr wird der Verstoß gegen überlieferte Vorschriften künstlerischer Gestaltung zur Regel. Damit verliert der Stilbegriff seine praktische Autorität. Zugleich aber gewinnt er dadurch eine neue theoretische Bedeutung. Denn erst die Avantgarde macht „die Kunstmittel in ihrer Allgemeinheit erkennbar, weil sie die Kunstmittel nicht mehr nach einem Stilprinzip auswählt, sondern über sie *als Kunstmittel* verfügt“ (Bürger 1974, S. 24). Seit ein verbindlicher Stil nicht mehr gilt, so könnte man diese These zuspitzen, werden unterschiedliche Stile in weitem Umfang erst erkennbar, auch im Rückblick auf die Literatur- und Kunstgeschichte. Der *stilus* erweist sich nunmehr vor allem als nützliches Werkzeug der Analyse von schon Geschriebenem oder anderweitig künstlerisch Gestaltetem. Um Ordnung geht es dabei nach wie vor: doch nicht mehr um eine vorausweisende praktische Festlegung, sondern um eine ordnende Beschreibung der in Geschichte und Gegenwart vorgefundenen Stile. Einen solchen Ansatz verfolgt auch die in der Filmwissenschaft längst etablierte Stilanalyse.

2.2 Stiltheorien der Kunstwissenschaft

2.2.1 Der Stilbegriff in der Kunstgeschichte

Als elementarer Begriff der Kunstgeschichte beschreibt Stil die kennzeichnenden ästhetischen Merkmale eines Kunstwerks, die es als Werk einer bestimmten Strömung oder Epoche ausweisen. In seiner *Geschichte des Alterthums* (1764/1774) gliedert der deutsche Archäologe Johann Joachim Winckelmann die griechische Baukunst und Plastik erstmals systematisch in vier Stilepochen. Durch den Vergleich antiker und neuzeitlicher Werke bahnt er einen historischen Zugang zur Kunst, der es erlaubt, ihre stilistische Entwicklung in Begriffe zu fassen. Winckelmanns Forschungen etablieren den richtungsweisenden Gedanken, dass sich die Erscheinungen der Kunst zu stilistisch einheitlichen Formationen zusammenfügen lassen, und bewirken, dass sich, zumindest im Bereich der bildenden Kunst, „auch die Vorstellung von Epochenstilen durchsetzte“ (Sowinski 1994, S. 1322). Neben dem Architekten Gottfried Semper entwickelt vor allem der Kunsthistoriker Alois Riegl den Ansatz Winckelmanns weiter. Riegl wendet sich dabei explizit gegen die positivistische Auffassung Sempers und formuliert in seinem zentralen Werk *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893) den Begriff des „Kunstwollens“ (Riegl 1893), in dem er den „Ursprung für das Entstehen von Kunst und die Herausbildung von Stilen“ (Papenbrock 2009, S. 1924) erkennt. Das „Kunstwollen“ beschreibt eine

„psychologische Kraft“ (Rosenberg et al. 2010, S. 684), einen freien schöpferischen Akt, bei dem „nicht das Werkzeug, sondern der kunstschaftende Gedanke zu allen Zeiten im Vordergrund“ gestanden habe (Hermand 1971, S. 13). Diesen Schöpfungsakt sucht Riegl zu systematisieren, „indem er zwei stilgeschichtliche Grundtendenzen konstatierte, eine haptische (skulpturale) und eine optische (malerische) Auffassung“ (Papenbrock 2009, S. 1925), die sich als zyklische Aneinanderreihung zweier grundlegender Darstellungsformen periodisch abwechseln sollten.

Einen anderen Ansatz wählt zur gleichen Zeit der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin, nämlich die „wahrnehmungstheoretische Frage des Verhältnisses des Auges zur Welt, das er in einem ständigen Wandel begriffen sah“ (Papenbrock 2009, S. 1925). Wölfflin ist es schließlich, der den Stilbegriff als zentrale Kategorie seines Fachs etabliert und damit eine „phaseologische Betrachtung der Kunstgeschichte“ einleitet. Nicht zuletzt durch seine spezifische Stildefinition emanzipiert sich die Kunstgeschichte bald als eigenständige Disziplin von der Kunstphilosophie und der Geschichtswissenschaft (vgl. Papenbrock 2009, S. 1922). Fünf Dichotomien bilden die Basis für seine Methode der Stilbestimmung: das Lineare versus das Malerische; Fläche versus Tiefe; geschlossene versus offene Form; Vielheit versus Einheit; Klarheit versus Unklarheit (Wölfflin 1984). Diese Oppositionspaare dienen Wölfflin zur beschreibenden und vergleichenden Analyse von Kunstwerken, bei der er ausschließlich auf die formalen Merkmale des jeweiligen Werkes Bezug nimmt und dabei sowohl thematische als auch biografische Kriterien, getreu seiner Maxime „eine Kunstgeschichte ohne Namen“ (Wölfflin 1984), gänzlich ausschließt. Der einzelne Künstler spielt in dieser Betrachtung keine zentrale Rolle mehr. Wölfflins Analyse kommt es vielmehr darauf an, das Zusammenwirken oder das gemeinsame Auftreten spezifischer Stilmerkmale in einer bestimmten „kunsthistorischen Zeit“ systematisch zu erfassen, die stilbildenden Elemente zu identifizieren und zu klassifizieren, um daraus einen Zeit- oder Epochalstil ablesen zu können, der sich von anderen (Epochal-)Stilen eindeutig abgrenzen lassen soll. Als Resultat erhofft sich Wölfflin „eine logische Zusammenfassung sämtlicher Stilmerkmale einer bestimmten Epoche zu einem synthetischen Begriffskomplex“ (Hermand 1971, S. 15), der wiederum Teil einer größeren, durch Wölfflins Systematisierung sichtbar werdenden Entwicklungslinie sein soll. Kunstgeschichte kann fortan als Epochen-geschichte beschrieben werden.

2.2.2 Rätsel des Stils

Was der Kunsthistoriker Ernst Gombrich als das Rätsel des Stils bezeichnet, besteht darin, dass „verschiedene Zeiten und Völker die sichtbare Welt in so verschiedener Weise dargestellt haben“ (Gombrich 2002, S. 3). Rätselhaft erscheint, warum zu manchen Zeiten, etwa im alten Ägypten oder im christlichen Europa des Mittelalters, Künstler die Welt auf eine Weise dargestellt haben, die der Wahrnehmung der sichtbaren Wirklichkeit in nur geringem Maße entspricht. Gegenstand der Darstellung, sagt Gombrich, ist in der Geschichte der bildenden Kunst jedoch nicht nur das, was der Künstler sieht, sondern auch das, was er

denkt. Wichtiger als die optische Wahrnehmung selbst, deren Eindrücke er zumindest teilweise reproduziert, erscheint zuweilen die Bedeutung, die er den Dingen zuweist und in ihrer Darstellung zum Ausdruck zu bringen sucht. Dabei spielen selbstverständlich technische Möglichkeiten und Fertigkeiten ebenso eine Rolle wie geschichtlich überlieferte Denkformen und Weltanschauungen. Nimmt man eine möglichst exakte Abbildung der sichtbaren Welt zum Maßstab, wird man in der Kunst, welche die von Gombrich so genannte griechische Revolution hervorgebracht hat, sicherlich einen Fortschritt gegenüber der ägyptischen sehen und in der Kunst der Renaissance einen Fortschritt gegenüber der mittelalterlichen erkennen. Doch auch die im Vergleich zu ihren jeweiligen Vorläufern wirklichkeitsgetreu zu Werke gehenden Künstler folgen einem für ihre Epoche charakteristischen Schema, nach dem sie ihre sinnlichen Eindrücke modellieren.

Die Vorstellung, dass die Geschichte der bildenden Kunst eine Entwicklung hin zu einer immer genaueren Abbildung der sichtbaren Welt beschreibe, würde heute kaum jemand mehr teilen. Seit die Fotografie diese Aufgabe mit mechanischer Zuverlässigkeit erfüllt, geht die bildende Kunst ganz andere Wege. Die Vorstellung aber, dass es in der Kunstgeschichte stilistische Entwicklungen und damit im strengen Sinne erst einen geschichtlichen Zusammenhang gebe, ist hierdurch keineswegs hinfällig. Gombrich zufolge lässt sich die Geschichte der Kunst als eine sich ablösender *Konventionen* auffassen, wobei eine jeweils gültige Konvention ihrerseits als ein Wechselspiel von *Schema* und *Korrektur* zu begreifen ist. Das Schema bezeichnet eine historisch gegebene, nicht zuletzt durch schon vorhandene Werke vermittelte Vorstellung von einem Gegenstand, die der Künstler bei sich trägt, ehe er ihn ins Werk setzt. Die Korrektur des Schemas erfolgt im künstlerischen Prozess selbst, bestenfalls auf die Weise, dass ein Werk durch seine eigene Gestaltung die Unzulänglichkeit des geltenden Schemas vor Augen führt. Die geläufige Redensart, ein Werk habe stilbildende Wirkung ausgeübt, ist vor diesem Hintergrund so zu verstehen, dass es durch die Erschütterung gültiger Konventionen seinerseits Maßstäbe für fortan gültige Konventionen setzt. Mit einer solchen allgemeinen Charakterisierung der Kunstgeschichte ist allerdings noch nichts darüber ausgesagt, warum bestimmte Stilverfahren zuzeiten konventionelle Geltung erlangen oder sich gar als ästhetische Norm (vgl. Mukařovský 1989) einer Epoche behaupten.

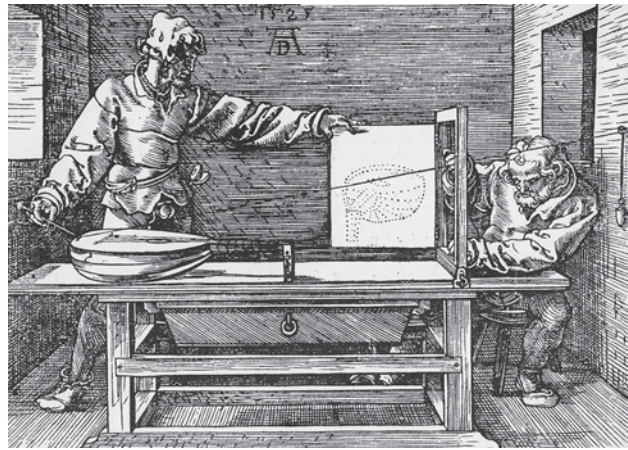
Unter einer Konvention versteht man eine Übereinkunft, die gemeinhin nicht durch ausdrückliche Verständigung zustande kommt, sondern sich scheinbar naturwüchsig durchsetzt und mit Selbstverständlichkeit etabliert. Konventionen sind nicht zwingend wie Naturgesetze; sie gelten in einem bestimmten gesellschaftlichen Bereich und nur für eine begrenzte Zeit, und selbst wo sie gelten, kann grundsätzlich gegen sie verstoßen werden. Letzteres betrifft insbesondere stilistische Konventionen in der Kunst, deren geschichtliche Entwicklung man sich demnach so vorstellen kann, dass geltende Konventionen von Zeit zu Zeit außer Kraft gesetzt werden. Das gilt von weitem auch für die Filmkunst. Aus der Nähe betrachtet, stellt sich jedoch zunächst die Frage, was im Film als konventionell zu gelten hat.

Am Beispiel der Zentralperspektive lässt sich das verdeutlichen: In der Malerei ist die zentralperspektivische Darstellung eine Konvention, die zwischen dem 15. und 19.

Abb. 2.1 Ein Film wie *The Draughtman's Contract* (*Der Kontrakt des Zeichners*, © British Film Institute/Channel Four Television, GB 1982) reflektiert das Verhältnis von malerischer Konvention und Naturgesetz, indem er filmisch wiedergibt, wie die Malerei mit Zeichengeräten (Fadengitter) die Zentralperspektive konstruiert.



Abb. 2.2 Albrecht Dürer – hier sein Holzschnitt *Der Zeichner der Laute* (1525) – hatte mit seiner „Unterweysung“ (1525) maßgeblich zur Theorie und Praxis der Zentralperspektive beigetragen.



Jahrhundert vor allem in Westeuropa höchste Priorität genießt (vgl. Abb. 2.1 und 2.2). Ihre Überzeugungskraft verdankt sie nicht nur ihrer mathematischen Exaktheit, die sie mit der zur gleichen Zeit emporkommenden naturwissenschaftlichen Weltauffassung verbindet, sondern ebenso der Tatsache, dass sie der „Ordnung der visuellen Erscheinung“ (Panofsky 1974, S. 126) entspricht. Den Beweis dafür liefert zunächst die Camera obscura, später der nach ihrem Prinzip konstruierte Fotoapparat. Die einst vom Künstler gewählte Perspektive nimmt die Kamera unwillkürlich schon ein. In Fotografie und Film ist die zentralperspektivische Darstellung darum nicht mehr als stilistische Konvention, sondern als ein durch die fotografische Aufnahmetechnik vorgeschriebenes Gesetz zu betrachten. Dass selbst dieses Gesetz durch künstlerische Verfahren überlistet werden kann, sei am Rande zumindest erwähnt.

Viele der Entscheidungen, die ein Maler oder Zeichner zu treffen hat, sind dem Filmmacher durch die Kamera bereits abgenommen. Dasselbe gilt für viele Konventionen der Darstellung, an deren Stelle die Kamera es mit optisch-physikalischen Gesetzen zu tun hat. Das Bild, das sie aufnimmt, ist tatsächlich ein Abbild der sichtbaren Welt. Die

Entscheidungen, die Filmemacher bei der Aufnahme ebenso wie bei der Komposition der Aufnahmen zu einem fertigen Film zu treffen haben, sind darum allerdings nicht weniger als in der bildenden Kunst. Das Rätsel des Stils besteht beim Film in der Frage, warum die sichtbare Welt, die er mechanisch genau abbildet, gleichwohl auf so verschiedene Weise dargestellt werden kann. Die gleiche Frage kann man in Bezug auf die hörbare Welt stellen, die der Tonfilm aufzeichnet.

Eine Konvention erfüllt den Zweck, dem Künstler bestimmte Entscheidungen aus der Hand zu nehmen und zugleich dem Zuschauer das Dargestellte in einer ihm weithin vertrauten Weise nahezubringen. Konventionelle Stilverfahren und kommerzielle Interessen hängen in der Filmproduktion eng zusammen. Hinsichtlich der Wahrnehmung von Bildern spricht Gombrich von einem Kontinuum zwischen Fähigkeiten, die den meisten Menschen gleichsam von Natur aus eigen, und solchen, die nahezu unmöglich überhaupt zu erwerben sind (vgl. Gombrich 1994, S. 283). Letztere kommen in der Filmwahrnehmung nur selten zum Tragen (Experimentalfilme stellen im Vergleich zur kommerziellen Spielfilmproduktion ein randständiges Phänomen dar). Konventionelle Stilverfahren im Film zeichnen sich im Allgemeinen dadurch aus, dass sie leicht zugänglich sind. Wenn man sie in der Sprache der Semiotik als Codes auffassen möchte, argumentiert David Bordwell, so seien diese Codes mühelos zu erlernen (vgl. Bordwell 1996, S. 95). Aus demselben Grund seien sie jedoch auch schwieriger zu analysieren. Die Schwierigkeit rührt Bordwell zufolge daher, dass filmische Konventionen – in größerem oder geringerem Maße – der von Panofsky so genannten Ordnung der visuellen Erscheinung verpflichtet bleiben. Dürfe man sie nicht als schlichte Nachbildung der sichtbaren Welt und ihrer menschlichen Wahrnehmung missverstehen, so seien sie auch nicht umgekehrt als schlechthin konventionell wie sprachliche Zeichensysteme zu begreifen. Der Zusammenhang zwischen dem Mittel der Darstellung und dem Dargestellten ist im Film nicht beliebig wandelbar wie bei einem Wort, das denselben Gegenstand nach entsprechender Übereinkunft auch ganz anders bezeichnen könnte. Filmische Stilverfahren zeichnen sich vielmehr dadurch aus, dass sie sich jene visuelle Ordnung sowie eine an ihr geschulte Wahrnehmung auf unterschiedliche Weise zunutze machen.

2.3 Stiltheorien der Filmwissenschaft

Stiltheorien und -analysen haben auch in der Filmwissenschaft bereits eine beachtliche Tradition. Schon lange bevor die theoretische Beschäftigung mit dem Film als Wissenschaft überhaupt anerkannt wird – als Béla Balázs in den 1920er Jahren noch die „gelehrten Hüter der Ästhetik und Kunstwissenschaft“ (2001, S. 9) im Namen des Films um Einlass bittet –, befassen sich Philosophen, Schriftsteller und Literaturwissenschaftler auch mit dem Stil des Films beziehungsweise mit unterschiedlichen Stilen von Filmen. Einige besonders markante und einflussreiche Stiltheorien sollen hier in historischer Reihenfolge einleitend vorgestellt werden.

Was die von Balázs angerufenen Hüter der Ästhetik und Kunstwissenschaft betrifft, die längst auch den Film als einen legitimen Gegenstand entdeckt haben, so bleibt vorab daran zu erinnern, dass der Film keineswegs nur als Kunst zu begreifen ist. Im Unterschied zu traditionellen Kunstgattungen handelt es sich beim Film auch um ein populäres Massenmedium, gleichsam eine eigene kulturelle Sphäre, die nicht nur von künstlerischem Gestaltungswillen bestimmt ist, sondern ebenso sehr von technologischen Entwicklungen sowie kommerziellen und politischen Interessen. All dies nimmt, in größerem oder geringerem Umfang, auch Einfluss auf die stilistische Entwicklung des Films.

2.3.1 Russischer Formalismus

In der Geschichte der Filmtheorie gehören die russischen Formalisten zu den Ersten, die Fragen des Stils größte Bedeutung beimessen. Was der in der westlichen Welt zunächst ungleich bekanntere Rudolf Arnheim in *Film als Kunst* (1932) aus gestaltpsychologischer Sicht beschreibt, untersuchen die Formalisten einige Jahre zuvor bereits aus einer sozusagen werktechnischen Perspektive. Nach Viktor Schklowskis wegweisendem Aufsatz „Die Kunst als Verfahren“ (1916) begreifen sie Kunst nicht als sinnlichen Ausdruck einer Idee, sondern als – Kunst. Und die sei als solche zunächst durch besondere formgebende Verfahren von anderen Dingen und Verrichtungen zu unterscheiden. Der Ausdruck Formalismus, der noch bis heute eher fragwürdige Assoziationen hervorruft und übrigens nicht von den sogenannten Formalisten selbst stammt, lässt sich mit Boris Eichenbaum so verstehen, dass hier nicht der Gegenstand der Darstellung im Vordergrund steht, sondern die Form: „als das gewisse Etwas, ohne das es keine Kunst gibt“ (1973, S. 71 f.). Dem liegt die Auffassung zugrunde, dass jedweder Stoff oder Inhalt in der Kunst als etwas spezifisch Geformtes in Erscheinung trete, somit auch als Inhalt (oder wie man es nennen mag) nur durch die im Werk gestaltete Form zu fassen sei. „Wir sind keine ‚Formalisten‘“, erklärt Eichenbaum, „sondern, wenn Sie so wollen, Spezifizierer“ (1973, S. 72).

Ihr spezifisches Betätigungsfeld ist zunächst die Literaturwissenschaft. Über sie sagt Roman Jakobson, ihr Gegenstand sei nicht die Literatur schlechthin, „sondern die Literarizität, d. h. dasjenige, was das vorliegende Werk zu einem literarischen Werk macht“ (2007, S. 16). In Abgrenzung zu bis dahin geläufigen biografischen, philosophischen oder psychologischen Deutungen von Literatur müsse deren eigentümlich künstlerische Verfahrensweise als Gegenstand der Forschung erst entdeckt werden (vgl. Eichenbaum 1965, S. 7). Gleiches lässt sich über die in den 1920er Jahren einsetzende Beschäftigung der Formalisten mit dem Film sagen. Entscheidend sei dasjenige, was ein Werk zu einem filmischen Werk macht. Das aber kann nach Auffassung der Formalisten nicht das Gefilmte selbst sein, nicht die Dinge oder Personen, die ein Film zeigt, und auch nicht die Geschichte, die er womöglich erzählt. Was den Film zu einem Film macht, das ist sein spezifisch *filmischer Stil*.

Wie die Formalisten den Stil allgemein „als System oder Methode der Anwendung der für die gegebene Kunstgattung charakteristischen künstlerischen, technischen und



Abb. 2.3 *Memento* (© Newmarket Capital Group u. a., USA 2000) demonstriert den filmspezifischen Unterschied zwischen Story (Fabel) und Plot (Sujet). Die Story ist einfach: Leonard Shelby (Guy Pearce) sucht den Mörder seiner Frau. Aber der Plot folgt dieser Suche nicht chronologisch, sondern verschränkt den ersten Teil (in *Schwarzweiß*; **a**) mit dem zweiten Teil (in *Farbe*; **b**) und ordnet den zweiten Teil sogar rückwärts an. Die permanente Desorientierung des Zuschauers soll ihm Leonards Gedächtnisstörungen nahebringen. Die Wahl von Schwarzweiß- und Farbmateriale markiert, wie der Plot im Filmstil eine ästhetische Form findet.

konstruktiven Mittel definieren“, so sei auch der Filmstil „in den für den Film spezifischen Verfahrensweisen des visuellen Ausdrucks zu suchen“ (Kazanskij 2005, S. 122). Zu ergänzen bleiben dabei selbstverständlich die erst einige Jahre später hinzutretenden Verfahrensweisen des akustischen Ausdrucks.

Stil bezeichnet üblicherweise entweder den persönlichen Stil eines Künstlers oder den einer historischen Epoche, in der bestimmte stilistische Verfahren als verbindlich gelten. Die Formalisten setzen diesen Begriff darüber hinaus auch als eine allgemeine analytische Kategorie ein. Ihnen geht es zunächst um die Bestimmung nicht eines besonderen Stils, sondern eines Bereichs künstlerischer Gestaltung, der im Unterschied zu anderen als genuin stilistisch, mithin auch als für die jeweilige Kunstgattung spezifisch angesehen werden könne. Bei der Analyse des Films, ebenso wie der Literatur, unterscheiden sie drei Ebenen: *Fabel*, *Sujet* und *Stil*. Für die Fabel hat sich mittlerweile der Begriff *Story* und für *Sujet* der Begriff *Plot* etabliert, die wir auch im Folgenden benutzen möchten. Die *Story* (Fabel) bezeichnet die Geschichte, wie sie der Leser oder Zuschauer als chronologisch geordneten Ablauf der ihm vorgestellten Ereignisse rekapituliert, der *Plot* (Sujet) die im Werk präsentierten Erzählergebnisse selbst, aufgrund deren der Leser oder Zuschauer eine *Story* konstruiert (vgl. Abb. 2.3). Dabei muss die Anordnung der Erzählergebnisse auf der Zeitachse des Plots der Chronologie der *Story* keineswegs entsprechen; der *Plot* kann dem Verlauf der Handlung vorgreifen, zurückliegende Ereignisse später aufnehmen oder

gleichzeitig Geschehendes nacheinander zeigen. Die Kategorien Story und Plot gelten für erzählende Künste allgemein, für die Literatur ebenso wie für den Film (soweit sie denn etwas erzählen, weder Literatur noch Film müssen das notwendigerweise tun). Der Stil hingegen bezeichnet die für eine jeweilige Kunst spezifische Art der Gestaltung. Der Plot, der als Anordnung der Erzählereignisse noch nichts über den Modus des Erzählens selbst aussagt, muss sich erst auf eine bestimmte Weise materialisieren. Dies aber geschieht im Film auf eine grundsätzlich andere Weise als in der Literatur, und zwar weil dem Film andere Stilmittel zur Verfügung stehen. Die Stilistik des Films erst schafft dessen „eigene Sprache“ (Ėjchenbaum 2005b, S. 37). Und sie prägt wiederum auch die besondere Gestalt des Plots.

Die Grundlage der Filmstilistik bilden einerseits die *medienspezifischen Bedingungen* des Films (vgl. → Kap. 6), andererseits die Gestaltungsmöglichkeiten, die sich daraus ergeben. Jedoch sind jene Bedingungen nicht wie Naturtatsachen der künstlerischen Gestaltung einfach vorauszusetzen. Sie müssen ihrerseits erst praktisch entdeckt werden. Die bis heute bekannten Techniken der Montage etwa sind das Produkt einer künstlerischen Entwicklung, durch die eine mit der Filmtechnik selbst gegebene bloße Möglichkeit auch tatsächlich verwirklicht wird. In welchem Maße die theoretische Begriffsbildung abhängt von der künstlerischen Entwicklung des Films, ist an diesem Beispiel sehr gut zu erkennen. Als Zeitgenossen des sowjetischen Kinos der 1920er Jahre, in dem die Montage eine herausragende Rolle spielt, gelangen die Formalisten zu einem differenzierten Begriff dieses Verfahrens. Die Montage sei nicht lediglich als ein Mittel der Plotkonstruktion zu verstehen, durch das Erzählstücke aneinandergereiht werden. Sie stelle vielmehr ein System sowohl der Einstellungsverkettung als auch der Einstellungsführung dar, „eine Art Syntax des Films“ (Ėjchenbaum 2005b, S. 37), deren Bedeutung sich jedoch erst im Zusammenspiel mit anderen Stilmitteln erschließe. Dazu zählen die Formalisten die Kameraführung, Aufnahmestanzen, Aufnahmewinkel, Beleuchtung, Blenden, Mimik und Gestik der Darsteller, Zwischentitel und anderes mehr. Eine genaue Aufzählung erübrigt sich. Was als *filmisches Stilmittel* zu begreifen sei, entscheidet nicht zuletzt die künstlerische Entwicklung des Films selbst.

Wenngleich sie die Fotografie als eine der medientechnischen Grundlagen des Films keineswegs unterschätzen, betrachten die Formalisten auch die sich daraus ergebenden realistischen Qualitäten unter dem Aspekt des Stils (vgl. → Realismus). Selbst der Abbildcharakter der filmischen Darstellung lässt unterschiedliche stilistische Gestaltungsmöglichkeiten zu. Der „vielberufene Naturalismus“, der dem Film aufgrund seiner fotografischen Technik eigen sei, stelle letztlich einen „genauso konventionellen Stil wie die übrigen dar“ (Ėjchenbaum 2005b, S. 36). Auch ein Dokumentarfilm, der scheinbar gar keine künstlerischen Ansprüche stellt, unterliege „bei der Aufnahme und Montage in gleichem Maße einer stilisierenden Bearbeitung“ (Piotrovskij 2005, S. 154).

Indem sie die Stilistik des Films in den Vordergrund stellen, gelangen die Formalisten zu analytischen Einsichten, die der nachfolgenden Entwicklung der Filmtheorie weit vorgreifen. Obgleich sie selbst ihre begrifflichen Instrumente vor allem in der Untersuchung von Literatur geschärft haben, erweisen sie sich auch in Bezug auf den Film als

„Spezifizierer“. Dazu bleibt zumindest zu erwähnen, dass die Formalisten sich nicht auf die Stilistik des Films als einer eigenständigen Kunstform beschränken, sondern ebenso die besonderen Stile filmspezifischer Genres ins Auge fassen. „Als Musterbeispiel für einen rein filmischen Stil“ nennt Adrian Piotrowski „die Gruppe Katastrophe/Verfolgung/Rettung“ (2005, S. 151). Über diese Art der Plotkonstruktion, wie sie in den damals sogenannten Chasofilmen zu beobachten ist, lässt sich mit Eichenbaum sagen, dass es sich „weniger von der Bewegung der Fabel als vielmehr von ‚stilistischen‘ Momenten her auf[baut]“ (2005a, S. 182). Ein solcher aus der Stilistik des Films hervorgegangener Plot ist in der Literatur bis dahin unbekannt.

2.3.2 André Bazins dialektisches Programm

Während die Schriften der russischen Formalisten erst seit den 1970er Jahren allmählich wiederentdeckt werden, übt das Werk des französischen Filmkritikers André Bazin auf die Entwicklung der Filmtheorie von vornherein größten Einfluss aus. Das gilt insbesondere auch für die Stilanalysen, die er seinen theoretischen Überlegungen zugrunde legt. Vielleicht, schreibt Bazin, verstehe man besser, „was der Film zu sagen versucht, wenn man weiß, wie er es sagt“ (2009, S. 97).

In seinem richtungsweisenden Aufsatz „Die Entwicklung der Filmsprache“ (1951/1952/1955) unterscheidet Bazin zwei gegensätzliche Tendenzen im Kino der 1920er Jahre: Es gebe einerseits Regisseure, „die an das Bild“ glauben, und andererseits solche, „die an die Realität glauben“. Erstere, heißt es, fügten mit den Mitteln filmischer Gestaltung dem dargestellten Gegenstand etwas hinzu. Dass Bazin darunter nicht nur bildformende Verfahren (Kamera, Licht, Ausstattung), sondern auch die Montage versteht, mag ein wenig verwirren. Aber gerade die Montage wirkt in seinen Augen wie ein „ästhetischer Transformator“, mit dem Regisseure wie Sergej Eisenstein die konkrete Bedeutung eines Bildes übergehen und eine abstrakte Bedeutung aus der Beziehung der Bilder zueinander entstehen lassen (vgl. Bazin 2009, S. 91–93). Regisseure, die an das Bild (und die Montage) glauben, neigen Bazin zufolge dazu, dem Zuschauer eine bestimmte Interpretation aufzudrängen. Darin besteht das Verblüffende seiner Argumentation: Gerade die Verfahren, die zuvor als genuin filmisch gefeiert werden, stellt er nun unter den Verdacht der Manipulation. Damit widerspricht er einer ganzen Generation von Filmtheoretikern, die das Wesen der Filmkunst und deren stilistische Vervollkommen im Stummfilm vor allem in den Möglichkeiten erkannten, eine gegebene Realität künstlerisch zu (ver-)formen. Das Gegenteil aber bezeugt für Bazin eine andere Gruppe von Regisseuren: jener nämlich, „die an die Realität glauben“. Erich von Stroheim, Friedrich Wilhelm Murnau oder Robert Flaherty hätten den Einfluss der Montage reduziert, um mit der Kamera so viel vorgefundene Realität wie möglich einzufangen. In Flahertys *Nanook of the North* (*Nanuk, der Eskimo*, USA 1922) sei der „eigentliche Gehalt des Bildes sein wahrer Gegenstand“, Murnau interessiere sich in *Nosferatu* (D 1922), *Sunrise* (*Sonnenaufgang*, USA 1927) oder *Tabu* (USA 1931) „weniger für die Zeit als für die Realität des dramatischen Raums“

Filmstile

Hesse, C.; Keutzer, O.; Mauer, R.; Mohr, G.

2016, VII, 435 S. 163 Abb., 21 Abb. in Farbe., Softcover

ISBN: 978-3-531-18497-5