

Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag
Reihe: Psychologie

Band 19

Guoyi Liu

Die Macht der Filmmusik

Zum Verhältnis von musikalischem Ausdruck
und Emotionsvermittlung im Film



Tectum

Guoyi Liu

Die Macht der Filmmusik.
Zum Verhältnis von musikalischem Ausdruck
und Emotionsvermittlung im Film
Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag
Reihe: Psychologie; Band 19
Zugl. Univ.Diss., Köln 2008

Umschlagabbildung: © Alex Nikada; Yurovskikh Aleksander |
istockphoto.com

© Tectum Verlag Marburg, 2010

ISBN 978-3-8288-5235-8

(Dieser Titel ist als gedrucktes Buch unter der
ISBN 978-3-8288-2194-1 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	11
Einleitung.....	15
1 Historischer Überblick zu Film- und Filmmusiktheorie.....	17
1.1 Filmtheorie	17
1.1.1 Überblick über die Historie der Filmtheorie	17
1.1.2 Die Phasen der Filmtheorie	18
1.1.2.1 Erste Phase – 1895-1910er Jahre: Technische Entstehung und Entwicklung	18
1.1.2.2 Zweite Phase – 1920er-1930er Jahre: Europäischer Avantgardefilm	18
1.1.2.3 Dritte Phase – 1930-1946: Der Hollywood Film	23
1.1.2.4 Vierte Phase – 1947-ca. 1965: Die Nachkriegszeit	24
1.1.2.5 1965: Die Wende.....	25
1.1.2.6 1965 bis heute: Neue filmtheoretische Ansätze.....	25
1.1.3 Fazit des Überblicks über die Historie der Filmtheorie	27
1.2 Filmmusiktheorie	27
1.2.1 Geschichtsbezogene Theorien.....	29
1.2.2 Ästhetikbezogene Theorien.....	30
1.2.3 Funktionsbezogene Theorien.....	31
1.2.3.1 Allgemeine Funktionen der Filmmusik	32
1.2.3.2 Dramatische Funktionen.....	33
1.2.4 Bildbezogene Theorien.....	34
1.2.5 Psychologiebezogene Theorien	35
1.2.6 Die Praxis beschreibende Theorien.....	36
1.2.7 Fazit der Untersuchung der Filmmusiktheorie.....	38
2 Darstellung der Theorie Sergej Eisensteins	39
2.1 Allgemeines zu Eisensteins Filmschaffen und seiner Theorie	39
2.2 Überblick über Sergej Eisensteins Montagetheorie	40

2.2.1	Die Perspektive von Eisensteins Montagetheorie.....	40
2.2.2	Der Prozess der Emotionsvermittlung: Der psychologische Hintergrund zu Eisensteins Montagetheorie	41
2.2.3	Philosophischer Hintergrund der Montagetheorie	44
2.2.3.1	Historischer Abriss der Dialektik.....	44
2.2.3.2	Eisenstein und die Dialektik	45
2.3	Die Montagetheorie	49
2.3.1	Montagetheorie und Stummfilm.....	49
2.3.2	Montagetheorie und Tonfilm.....	52
2.3.2.1	Weiterentwicklung des Prinzips der Montagetheorie .	52
2.3.2.2	Die Vertikalmontage	54
2.3.2.2.1	Der Begriff der Vertikalmontage.....	54
2.3.2.2.2	Die Synchronität von Musik und Bild.....	56
2.4	Eisenstein und die Filmanalyse.....	58
2.4.1	Allgemeines zur Filmanalyse.....	58
2.4.2	Eisensteins Montagetheorie und die Filmanalyse	60
2.4.2.1	Filmanalyse – zwischen der Filmtheorie und dem Filmschaffen Eisensteins.....	60
2.4.2.2	Eisensteins erste systematische Filmanalyse der Filmgeschichte.....	61
2.4.2.3	Eisensteins Filmanalysemethode.....	67
2.4.2.4	Eisensteins Filmmusikanalyse der 12 Einstellungen in seinem Film Alexander Nevski (1938) - Vertikalmontage.....	69
2.4.2.4.1	Zusammenarbeit Eisensteins und Prokofjews	69
2.4.2.4.2	Eisensteins eigene Analyse.....	71
2.4.2.4.2.1	Auswahl des Analysematerials	72
2.4.2.4.2.2	Die Analysemethode.....	72
2.4.2.4.2.3	Der Analyseprozess.....	74
2.4.2.4.2.3.1	Die Analyse der ersten Bewegungslinie.....	75
2.4.2.4.2.3.2	Die Analyse der zweiten Bewegungslinie	81
2.4.2.4.2.3.3	Die Analyse der Emotionsentwicklung.....	82

3	Eisensteins Theorie und die Analysemethode des Films <i>Der letzte Kaiser</i>	85
3.1	Allgemeines zum Film <i>Der letzte Kaiser</i>	85
3.2	Das Emotionsvermittlungsmodell Eisensteins in der Analyse des Films <i>Der letzte Kaiser</i>	87
3.3	Anwendung und Erweiterung der Vertikalmontage.....	90
3.4	Entwicklung der Horizontalmontage	91
4	Analysearbeit zum Film <i>Der letzte Kaiser</i>.....	95
4.1	Bernardo Bertoluccis Emotionen zu Pu Yi	95
4.1.1	Biographie Bertoluccis.....	95
4.1.1.1	Die Untersuchungsperspektive der Biographie.....	95
4.1.1.2	Bernardo Bertoluccis Biographie	96
4.1.2	Die Emotionen Bertoluccis zu Pu Yi	104
4.2	Regisseur und Komponisten	105
4.2.1	Bertoluccis „Autoren“- Position	105
4.2.2	Vorstellung der drei Komponisten	106
4.2.3	Kooperation zwischen Regisseur und Komponisten	107
4.3	Filmmusikanalyse	112
4.3.1	Allgemeine Analyse	112
4.3.1.1	Popularität.....	112
4.3.1.2	Filmmusik und Narration.....	112
4.3.1.3	Perspektive der Filmmusik und Narration.....	115
4.3.2	Detaillierte Szenenanalyse des Films <i>Der letzte Kaiser</i>	115
4.3.2.1	Vorspannmusik.....	117
Szene 1:	Das Kriegsgefangenenlager.....	118
Szene 2:	Trennung von der Mutter und Transport in den Palast	119
Szene 3:	In der Verbotenen Stadt und Tod der Kaiserinwitwe.....	127
Szene 4:	Krönung Pu Yis	134
Szene 5:	Erster Abend in der verbotenen Stadt	137

Szene 7: Erstes Treffen mit Pu Jie.....	144
Szene 8: Gartenszene	145
Szene 9: Lernszene	147
Szene 10: Vertreibung der Amme.....	148
Szene 11: Gefängnis	149
Szene 12: Jonston außerhalb des Palastes.....	149
Szene 14: Essen im Garten	150
Szene 16: Spiel im Palast	151
Szene 17: Die Sehnsucht nach draußen zu gehen	151
Szene 18: Brille	154
Szene 19: Der Kaiser wählt seine Ehefrauen aus.....	154
Szene 20: Pu Yis Hochzeit.....	154
Szene 22: Abschneiden des Mandschurenzopfes.....	156
Szene 23: Liebesszene	157
Szene 24: Abschied der Eunuchen.....	157
Szene 25: Tennisspiel	158
Szene 26: Das Verlassen der Verbotenen Stadt.....	159
Szene 29: Pu Yis Leben als Playboy.....	161
Szene 30: Wenxiu verlässt Pu Yi	162
Szene 31: Ankunft Fangzis.....	162
Szene 33: Verabschiedung von Jonston	162
Szene 35: Vor der Krönung.....	163
Szene 38: Krönungsfeier	163
Szene 40: Rückkehr aus Japan	164
Szene 42: Unterzeichnung des Vertrags mit den Japanern.....	165
Szene 44: Geburt und Mord.....	165
Szene 45: Gefängniszene.....	165
Szene 46: Flucht nach der Kapitulation	166
Szene 47: Gefängniszene.....	166
Szene 48: Kulturrevolution.....	166
Szene 49: Wieder in der Verbotenen Stadt.....	167

5	Fazit der Analyse.....	168
5.1	Die Stellung der Musik im Film.....	168
5.2	Rhythmus als Basis der Verbindung zwischen Musik, Geräuschen, Dialog und visuellen Elementen.....	168
5.3	Verbindungsschwerpunkt und Emotion.....	169
5.4	Verbindungsarten von Musik und Bild.....	169
5.4.1	Parallelbeziehung	170
5.4.2	Ergänzungsbeziehung.....	170
5.4.2.1	Musikdramaturgie.....	170
5.4.2.2	Musik als Kommentar.....	171
5.4.3	Kontrastbeziehung.....	171
5.4.3.1	Kontrast zwischen Traurigkeit und Fröhlichkeit.....	171
5.4.3.2	Kontrast von szenischer Atmosphäre und individueller Emotion	172
5.4.4	Kombination der drei Verbindungsarten	172
5.5	Musik und historischer Hintergrund.....	172
5.6	Musik und Raum.....	173
5.7	Beschreibung geringfügiger Emotionsveränderung	173
6	Schlussbetrachtung	174
7	Literaturverzeichnis.....	176
	Anhang	188
1	Filmdaten zum Film <i>Der letzte Kaiser</i> (The last Emperor).....	188
2	Chinesische Instrumente.....	189
	Erhu.....	189
	Xiao.....	190
	Dizi.....	191
	Zheng.....	192
	Pipa.....	193
3	Abbildungen	194
4	Notenbeispiele	195

Vorwort

Im Herbst 1998 entdeckte ich auf der Buchmesse in Beijing zufällig die *Gesammelten Aufsätze* von Sergej Eisenstein. Ich hatte gerade mein Magister-Studium begonnen, deswegen wusste ich noch nicht genau, wer Eisenstein ist. Trotzdem kaufte ich das Buch, weil ich das Foto von Eisenstein sehr mochte. Ich meinte, in seinen Augen Herzlichkeit und kindliche Aufrichtigkeit zu erkennen.

Eisensteins Buch gefiel mir sehr. Beim Lesen gewann ich den Eindruck, dass der Autor ein Mensch war, der seine Interessen bewusst entwickelte und verfolgte; der seine Arbeit herzlich liebte und sich nur auf sie konzentrierte. Dieser Eindruck passte zu meiner Vorstellung von dem Menschen, der auf dem Foto abgebildet war.

Seine Theorie interessierte ich mich damals sehr, da sie die Verbindungen von Musik und Bild behandelt, und dies in Form einer Methode der Analyse, die sich mit der Filmsprache auseinandersetzt. Ihr gilt auch mein großes Interesse. Die Methodik von Eisensteins Theorie gab mir außerdem viele Anregungen für meine praktische Arbeit. Ich lernte, wie ich Filmsprache sowohl im täglichen Leben als auch in anderen Künsten entdecken und begreifen kann. Ebenso gefiel mir, dass Eisenstein in seiner Theorie keine so genannten komplizierten akademischen Begriffe oder unverständliche Sätze benutzt. Er erfindet keine neuen Namen für sein theoretisches System, sondern entwickelt eine gemeinverständliche Theorie, deswegen brauchte ich beim Lesen nicht unnötig Zeit zu investieren, um komplizierte Formulierungen, die eigentlich einfach formuliert werden können, zu verstehen. Ohne diese Störungen konnte ich mich ganz auf seine inhaltlichen Erklärungen konzentrieren.

Damals nahm ich mir vor, dass auch ich wichtige Inhalte auf so unkomplizierte Weise formulieren möchte, wenn ich später eine theoretische Arbeit schreiben würde.

Mit Hilfe von Eisensteins Anregungen analysierte ich in meiner Magisterarbeit die Verbindung zwischen Bild und Musik auf filmsprachlicher Ebene. Ich sammelte damals durch die Analyse Ideen hinsichtlich einiger allgemeinen Gesetze, z. B. zur Beziehung zwischen Bildinhalt und Klangfarbe, musikalischem Rhythmus und Bildmontage, musikalischem Rhythmus und Bewegung innerhalb des Bildes, zwischen Melodie und Struktur des Bildes uvm. Damals war ich sehr zufrieden mit diesen Ergebnissen, die mir auch die eigene praktische Arbeit erleichterten.

Ich hatte in China bereits einige Praktika bei Musiksendungen der *China Central TV-Station*¹ absolviert, z.B. bei *Drehende Bühne, Neujahrs-Konzert in Wien – chinesische Volksmusik* und ich hatte bei verschiedenen Musikvideos für CCTV-3 und andere Sender mitgearbeitet. Außerdem leitete ich als Regisseurin die Aufnahme einer Sendung über den Tänzer Jia Zuoguang auf CCTV-4 und arbeitete zwei Jahre lang als Regisseurin für eine tägliche Sendung über traditionelles chinesisches Theater auf CCTV-11. Bei letzterer Tätigkeit war ich für den gesamten Arbeitsprozess von der Regie bis zum Live-Cut sowie für die Schnitte bei der Nachbearbeitung zuständig.

Musik spielt im chinesischen Theater eine große Rolle. Zhou Huabin meint dazu: „Das traditionelle chinesische Theater hat eine besonders enge Verbindung von Musik und Dramaturgie, Musik und Kosmetik, Musik und Bewegung der Schauspieler, Musik und dem psychologischen Ausdruck der Figuren.“² Bei den Theatersendungen war ich daher gezwungen, über das Verhältnis von musikalischem Ausdruck und visuellen Elementen nachzudenken. So musste ich beispielsweise überlegen, wie die Musik mit dem Licht, mit der Kamera, mit dem Schnittpunkt und so weiter harmonierte.

Live-Cut bedeutet, Bilder aus drei bis sechs Kameras, welche in einem anderen Studio stehen, von der Einstellungsgröße bis zur Art der Kamerabewegung, von der Kameraperspektive bis zur Geschwindigkeit der Kamerabewegung improvisiert zusammenzuführen und gleichzeitig miteinander zu verknüpfen. Ich versuchte immer, die bestmöglichen Ergebnisse zu erzielen und die Erkenntnisse aus meiner Magisterarbeit zur Geltung zu bringen.

Die beim Live-Cut schon vorläufig zusammengefügte Montage wird danach in der Nachbearbeitung (*post production*) noch feiner geschnitten und bearbeitet. Ich konnte bei dieser Gelegenheit nochmals überprüfen, welche Verbindungen zwischen Musik und Bild gut gelungen waren, welche nicht, und warum. Das brachte mir eine sehr fundierte Montageerfahrung.

Um die Sendungen besser zu gestalten und zu erfahren, wie andere Regisseure Musik und Bild verbinden, analysierte ich auch Filme, Musikvideos und Fernsehsendungen.

Mit der Zeit entdeckte ich, dass die Verbindungsgesetze, die ich in meiner Magisterarbeit herausgearbeitet hatte, bei der eigentlichen Filmarbeit

¹ Im Folgenden wird *China Central TV-Station* als CCTV abgekürzt. Die Kanalnummern werden durch Hinzufügung der Nummer nach CCTV kenntlich gemacht.

² Zhou (1990), S. 69, Übersetzung aus dem Chinesischen von der Autorin.

nicht am wichtigsten sind. Natürlich gibt es zwischen Bild und Musik entsprechende Verbindungspunkte wie Farbe, Rhythmus und Bewegung, aber viele von ihnen sind sehr individuell. Am wichtigsten ist nicht, welche entsprechenden Verbindungspunkte Musik und Bild haben, sondern welche entsprechenden Verbindungspunkte vom Filmemacher im eigenen Kontext aufgebaut werden können. Um das erfahren zu können, sollte man die Filme einzeln analysieren.

Aber wie man einen Film unter diesem Ziel besser analysieren kann, wie man die Filmanalyse mit der Theorie verbinden kann, beschäftigte mich weiter. Mit dieser Fragestellung kam ich nach Deutschland.

Prof. Dr. Uwe Seifert ahnte bereits nach einigen Gesprächen, wie begeistert ich – mir dessen noch nicht bewusst – von Eisensteins Theorie war, während ich mit ihm über die Methode der Filmanalyse für Bernardo Bertoluccis Film *Der letzte Kaiser* (1987) sprach. In dieser Zeit fehlten mir sowohl Sprache als auch wissenschaftlicher Hintergrund, deswegen konnte ich außer ein paar Sätzen zu sagen, ihm nur das Foto von Eisenstein zeigen, in der Hoffnung, ihn zu überzeugen, dass ein solcher Mensch bestimmt ein guter Theoretiker war. Zu jener Zeit hatte ich nur eine Intuition, dass ich Eisensteins Theorie noch tiefgehender und ausführlicher untersuchen und anwenden würde. Aber von der Art und Weise, in der dies geschehen würde, hatte ich noch keine Vorstellung. Ich war mir auch nicht der wichtigen Rolle bewusst, die Eisensteins Theorie in meinem späteren Leben spielen würde.

Prof. Seifert hat die Entwicklung meiner eigenen ursprünglichen Gedanken sehr unterstützt. Er gab mir geduldige Anregungen für eine wissenschaftliche Untersuchung der Theorie Eisensteins, um eine eigene Analysemethode für meine Arbeit zu entwickeln.

Außerdem schlug er mir vor, ständig Texte für die Dissertation zu schreiben, um so sowohl meine Deutschkenntnisse als auch meine wissenschaftliche Fähigkeiten weiter zu entwickeln. Ich habe von dieser Arbeitsweise immens profitiert. Dass ich diese Arbeit fertig stellen konnte, verdanke ich seiner großen Unterstützung.

Weiter möchte ich Prof. Schumacher (†) und Prof. Steinbeck für Ihre Unterstützung danken. Dank ebenso an Frau Schädlich und Frau Gottschalk für Ihre Herzlichkeit. Ebenso möchte ich Michelle, Christoph, Yan Rui, Claudia, Sandra, Claus, Torsten, Herr Herrmann, Christine, Verena, Laura, Stefan, Simon, Anika, Mara, Michaela und Jeanette ganz herzlich für ihre große Unterstützung danken.

Einleitung

Ausgangspunkt für mein Dissertationsprojekt ist das Interesse an der Fragestellung, wie sich musikalische Elemente im Film mit anderen filmischen Elementen verbinden, um die von einem Regisseur intendierten Emotionen sowohl einzelner Szenen als auch eines ganzen Films zu vermitteln. Um sich dieser Fragestellung zu nähern, wird zunächst Sergej Eisensteins Film-Theorie untersucht und dann die Verbindung zwischen musikalischen und anderen filmischen Elementen in Bernardo Bertoluccis Film *Der letzte Kaiser* detailliert analysiert. Eisensteins Theorie bildet den theoretischen Rahmen für die Analyse des Films *Der letzte Kaiser*. Sie bildet die Basis der hier entwickelten Filmanalysemethode. Diese wurde unter Anwendung der Überlegungen Eisensteins eigens für die Analyse des Films *Der letzte Kaiser* entwickelt. Durch die Anwendung während ihrer Entwicklung stellt diese Methode gleichzeitig eine Prüfung und Vertiefung von Eisensteins Theorie dar.

Die Arbeit beginnt in Kapitel 1 mit einem vorbereitenden historischen Überblick zur Film- und Filmmusiktheorie. In diesem Kapitel wird sowohl die Geschichte der Filmtheorie als auch die der Filmmusiktheorie betrachtet. Dadurch wird herausgearbeitet, welche Forscher in der Geschichte der Filmtheorie und der Filmmusiktheorie die Betrachtung des Films als ein der Sprache analoges Medium in Form einer „Sprache des Films“ bzw. „Filmsprache“ in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen stellten und aus welcher Perspektive sie dabei vorgingen. Außerdem wird auch geprüft, ob die Theorie von Eisenstein – einem Hauptvertreter dieser Konzeption – tatsächlich wie angenommen für die Filmmusikforschung, also insbesondere für die Analyse von Filmmusik, anwendbar ist.

Kapitel 2 widmet sich der Darstellung der Theorie Sergej Eisensteins. In diesem Kapitel werden die Perspektive, der philosophische und psychologische Hintergrund der Theorie Eisensteins sowie seine Analysemethode untersucht. Durch eine systematische Untersuchung der Theorie Eisensteins wird sowohl ein Modell der Emotionsvermittlung wie auch Vertikalmontage entdeckt, die im Rahmen der Analyse des Films *Der letzte Kaiser* eingesetzt und erprobt werden. Ziel ist, das Modell der Emotionsvermittlung, für das eine Sprachkonzeption des Films zentral ist – d. h. wie die Emotion des Autors durch eine spezielle Filmsprache an den Zuschauer vermittelt wird – herauszuarbeiten, denn dieses ist für die Untersuchung von Eisensteins Montagetheorie von großer Bedeutung, da Eisenstein seine Montagetheorie vor diesem Hintergrund vielfach weiterentwickelte. Leider geht die Literatur häufig lediglich auf die Montagetheorie als Kern der Errungenschaften Eisensteins ein, während

der Hintergrund der Emotionsvermittlung durch Filmsprache ignoriert wird. Im Zusammenhang mit Eisensteins Montagetheorie wird anschließend die Vertikalmontage untersucht. Außerdem erfolgt eine detaillierte Darstellung der Analyse Eisensteins der zwölf Einstellungen seines Filmes *Alexander Nevski* (1938). Es wird gezeigt, wie Eisenstein die Verbindung zwischen musikalischen und anderen filmischen Elementen in vertikaler Richtung analysierte.

Ausgehend von Eisensteins Theorie wird eine praxisnahe Methode für die Analyse des Films *Der letzte Kaiser* entwickelt und in Kapitel 3 dargestellt. Die Analysemethode ist sowohl eine Anwendung als auch eine Weiterentwicklung von Eisensteins Theorie: Das Modell der Emotionsvermittlung wird für die Anwendung bei der Analyse des Films *Der letzte Kaiser* genutzt; die Vertikalmontage wird weiterentwickelt und über die Anwendung auf Musik und Bild hinaus auch für die Analyse der Dialoge und Geräusche eingesetzt; außerdem wird eine Konzeption der Horizontalmontage entwickelt.

In Kapitel 4 wird mit dem zuvor entwickelten Instrumentarium eine detaillierte Analyse des Films *Der letzte Kaiser* durchgeführt. Zunächst wird untersucht, wie der Regisseur Bernardo Bertolucci seine Emotionen bezogen auf die Hauptfigur Pu Yi vermittelt. Bertoluccis emotionaler Beweggrund steht im Vordergrund, weil jeder Regisseur seine eigenen Interessen und seinen spezifischen Emotionsschwerpunkt verfolgt. Dies wird durch Analysen der Filme eines Regisseurs und die längere zeitliche Auseinandersetzung mit ihnen deutlich. Bernardo Bertolucci beispielsweise interessiert sich für epische und politische Themen. Aber sein Fokus liegt nicht auf den geschichtlichen Details, sondern auf den Emotionen der Menschen. Somit werden Fragen aufgeworfen wie: Wie reagieren Menschen und ihre Umgebung auf ein großes geschichtliches Ereignis? Wie verändern und entwickeln sich ihre Emotionen? Dann werden die von Bertolucci ausgehenden und auf Pu Yi bezogenen Emotionen im Film *Der letzte Kaiser* analysiert: Bertolucci sieht Pu Yis Leben als eine tragische Geschichte und Pu Yi als vereinsamte und vollkommen isolierte Person. In der Vertikalmontage wird analysiert, wie die Emotionen sowohl Bernardo Bertoluccis als auch Pu Yis durch vertikale Verbindungen zwischen Musik, Bild, Geräuschen und Dialog vermittelt werden. In der Horizontalmontage wird analysiert, welche Funktion die Musik in horizontaler Richtung, also in der dramaturgischen Entwicklung bzw. im Prozess der Emotionsvermittlung, hat.

Als Ergebnis der detaillierten Analyse wird in Kapitel 5 zusammengefasst, wie Bernardo Bertolucci Musik im Film *Der letzte Kaiser* einsetzt und mit anderen filmischen Elementen verknüpft, um seine Emotionen zu vermitteln.

1 Historischer Überblick zu Film- und Filmmusiktheorie

1.1 Filmtheorie

1.1.1 Überblick über die Historie der Filmtheorie

Es gibt viele Ansätze, anhand derer sich die Geschichte der Filmtheorie untersuchen lässt. Der Schwerpunkt meiner Untersuchung liegt im Folgenden auf der Herausarbeitung von filmsprachlichen Untersuchungen und den dabei eingesetzten Methoden.

Die Filmtheorie lässt sich geschichtlich grob in zwei Abschnitte unterteilen: Von 1895 bis Ende der 1960er Jahre spricht man von der traditionellen Filmtheorie. Dieser Abschnitt wird allerdings im folgenden Text noch in vier Phasen unterteilt. Für den Zeitraum ab 1970 kann von einer modernen Filmtheorie gesprochen werden. Dieser zeitliche Abschnitt wird im folgenden Text nicht weiter unterteilt. Das Jahr 1965 kann als Wendepunkt von der traditionellen Filmtheorie hin zu einer modernen Filmtheorie betrachtet werden und leitet somit den Übergang zu modernen Filmtheorien ein.³

Im Mittelpunkt der Diskussionen der traditionellen Theorie stehen die Schlagwörter „Film als Kunst“ und „Filmsprache“. Bezüglich der Idee des „Films als Kunst“ werden realistische oder unrealistische Darstellung und Montage oder *Mise en Scène* kontinuierlich von Lumière bis Méliès, von Eisenstein bis Bazin diskutiert.

Seit den 1970er Jahren haben Filmtheorien die Aufmerksamkeit auf die Interaktion von Produktion, Distribution und Rezeption, von Technik, Botschaft und Zuschauern gelenkt.

Im Unterschied zu den meisten aus Philosophie oder Filmpraxis kommenden traditionellen Filmtheoretikern sind moderne Filmtheoretiker auf verschiedenen wissenschaftlichen Gebieten wie z.B. der Soziologie, Psychologie, Semiologie etc. beheimatet.⁴

³ Vgl. Albersmeier (2003), S. 3-29.

⁴ Die Darstellung zur Filmtheoriegeschichte stützt sich auf Albersmeier (Hrsg.) (2003), Monaco (2004), Lange (2007) und Stam (2000).

1.1.2 Die Phasen der Filmtheorie

1.1.2.1 Erste Phase – 1895-1910er Jahre: Technische Entstehung und Entwicklung

In der ersten Phase der Filmtheorie dominieren die Darstellung der technischen Entstehung und Entwicklung der bewegten Fotografie sowie die Grundlagen ihrer Wahrnehmung.⁵ Die Filmtheoretiker der Zeit waren vor allem daran interessiert, dieser neu entstandenen Kunst Anerkennung zu verschaffen.

So veröffentlicht z.B. zu Beginn der Spielfilmära 1915 Vachel Lindsay⁶ das Buch *The Art of the Moving Picture*, in dem er seine Leser dazu auffordert, die Jahrmarktunterhaltung als echte Kunst zu betrachten. „In Anlehnung an das Modell der etablierten narrativen und visuellen Künste definierte er drei Grundtypen von ‚Lichtspielen‘ – wie Filme, die Anspruch auf künstlerischen Wert erhoben, zu der Zeit genannt wurden: ‚das Lichtspiel der Handlung‘, ‚das intime Lichtspiel‘ und ‚das glanzvolle Lichtspiel‘.“⁷ Für jeden Grundtyp konnte Lindsay begründen, warum der Film nicht nur mit den anderen Künsten konkurrieren, sondern diese oft sogar übertreffen kann.⁸

1.1.2.2 Zweite Phase – 1920er-1930er Jahre: Europäischer Avantgardefilm

Die zweite Phase der Filmtheorie betrachtet hauptsächlich die Avantgardefilme. Der Avantgardefilm stützt sich auf die Avantgarde der bildenden Kunst der Zeit, die zu formalen und stilistischen Experimenten neigt, und versteht sich als autonomer Kunstfilm. Anstatt sich, wie die kommerzielle Filmproduktion, in erster Linie an der Wirkung auf sein Publikum zu orientieren, interessiert er sich für die Entdeckung der Möglichkeiten und Ausdrucksweisen, die das neue Medium bietet. In den Avantgardefilmen spielt die zu erzählende Filmhandlung eine zu vernachlässigende Rolle. Vielmehr werden die Darstellung von Gefühlen

⁵ Vgl. Albersmeier (2003), S. 8.

⁶ Nicholas Vachel Lindsay (1879-1931) ist ein US-amerikanischer Schriftsteller. In seinem im Jahr 1915 veröffentlichten eindrucksvollen Buch *The Art of the Moving Picture* sieht er schon sehr früh die wahre Stärke des Films in seinem künstlerischen Wert. Er meint, dass Filmtheoretiker versuchen sollten, eine eigene Identität für die junge Kunst zu finden (vgl. Shao, 2000).

⁷ Monaco (2004), S. 417.

⁸ Vgl. ebd.

und die Untersuchung von Bewegungs-, Rhythmus- oder Bildstrukturen in den Vordergrund gestellt.⁹

In der zweiten Phase werden das Kino sowie die Filmtheorie von verschiedenen Positionen aus behandelt. Frankreich, Deutschland und die Sowjetunion spielen in dieser Zeit eine führende Rolle bei der Entwicklung unterschiedlicher Rahmenbedingungen für das filmkünstlerische Experiment.

Schon im Jahr 1911 definierte Ricciotto Canudo¹⁰ den Film als die siebte Kunst. Seine drei Hauptgedanken – Abschaffung der theatrischen Darstellung im Film, Betonung der Funktion des Lichtes im Film, Ablehnung kommerzieller Ziele – hatten einen großen Einfluss auf den französischen Avantgardefilm. Jean Epstein¹¹ entwickelte eine Theorie, die im engen Kontakt zur Avantgarde des so genannten Impressionismus¹² steht. In Deutschland war in den 1920er Jahren die expressionistische

⁹ Vgl. Fuchs (2002), S. 50-51.

¹⁰ Ricciotto Canudo(1879-1923) war ein italienischer Filmtheoretiker. Mit der Veröffentlichung seines Artikels *Manifeste des Sept Arts* (1911, veröffentlicht sowohl in italienischer als auch in französischer Sprache) entwickelte er den Begriff „die siebte Kunst“. Es gab nach ihm die folgenden, zeitlich vor dem Film entstandenen, sechs Künste: Architektur, Musik, Malerei, Bildhauerei, Dichtkunst und Tanz. „[Die Theorie] geht von zwei Grund-Künsten aus, der Architektur und der Musik, die ‚vom Urmenschen entdeckt wurden, als er seine erste Hütte baute und nach einem Singsang, der sich am Aufstampfen der Füße orientierte, seinen ersten Tanz tanzte.‘ Malerei und Bildhauerei ergaben sich aus der Architektur, Dichtkunst und Tanz als Ableitungen aus der Musik. Canudo schloß seine Ausführungen mit dem schönen Gedanken: ‚Heute nun schließt sich der Kreis der Künste triumphierend durch die Fusion aller, durch das Kino.‘“ (Eckart 2004)

¹¹ Jean Epstein (1897-1953) war ein aus Polen stammender Filmregisseur, der bei der Erneuerung des französischen Kinos eine große Rolle spielte. So zeichneten sich seine Filme durch Innovation, optisches Ideenreichtum und Experimentierfreude aus, was dem französischen Kino eine ganz neue Dimension gab. Im Jahr 1921 veröffentlichte er das filmtheoretisch relevante Buch *Bonjour cinéma*. Darin macht er deutlich, dass die filmspezifischen Mittel Kameraperspektive und Großaufnahme gewohntes Denken und Wahrnehmen verändern können (vgl. Weniger 2001, Band 2, S. 570).

¹² Der impressionistische Film hat eine diffuse filmästhetische Zielsetzung. Elemente des Impressionistischen werden ausschließlich zur ungefähren künstlerischen und programmatischen Orientierung verwendet. Er bezieht sich dabei überwiegend auf den französischen Film der 1920er Jahre, so zum Beispiel auf Regisseure wie Dulac (*Die lächelnde Madame Beudet* 1923), Dimitri Kirsanoff (*Brumes d'automne* 1928) und Jean Epstein (*Der drei flügelige Spiegel* 1927). Diese Regisseure versuchten, sich von den bis dahin verbreitenden Formen der theatralischen Darstellungen sowie den linearen und kausalen Handlungs- und Erzählmustern im Film abzuwenden (vgl. Fritz 2002, S. 268f.).

Strömung¹³ von Theater und Malerei bis hin zum filmischen Bereich vorherrschend. In den beiden Ländern beeinflussten sich Filmtheoretiker und Filmmacher in dieser Phase gegenseitig: Während die Filmemacher in der Zeit des Impressionismus und Expressionismus viele Experimente in Bezug auf die Filmsprache, besonders zwischen bildlichen Elementen – Licht, Komposition, Bewegung der Kamera, etc. – und musikalischen Elementen – Rhythmus, Melodie, Takt, Klangfarbe, etc. – im Film ausprobierten, untersuchten die Filmtheoretiker des Impressionismus und Expressionismus in der Theorie die künstlerischen Möglichkeiten des Films auf ästhetischer Ebene.

Zu dieser Zeit entstanden z.B. Béla Balázs' ¹⁴Theorie sowie Rudolf Arnheims ¹⁵Credo "Film als Kunst". Balázs war fasziniert von der lenkenden und deutenden Kraft der Großaufnahme, welche aufgrund ihrer mikroskopischen Nähe Handlungsaspekte und Gefühle enthüllen konnte. So entwickelte er eine Theorie der ‚Mikro-Dramatik‘, der feinen Bedeutungsverschiebungen und des vielsagenden Mienenspiels der Schauspieler, das die Großaufnahme so gut übermitteln kann. Arnheim untersuchte vor dem Hintergrund der Gestaltpsychologie den Film aus der Perspektive der Wahrnehmung. Er interessierte sich besonders dafür, wie ein Film wahrgenommen wird.

¹³ Deutsche Filme von 1919 bis 1926 gehören vielfach zur hier entwickelten Gattung der expressionistischen Filme. Dabei liegt dem Film ein bestimmtes Stilvokabular zugrunde. Ähnlich wie in der Malerei oder in der Filmarchitektur gibt es einen expressionistischen Form- und Gestaltungswillen. Dieser zeichnet sich unter anderem durch Licht- und Schattenlandschaften, verzerrte Formen und horizontal gekippte Bildkompositionen aus. Die im expressionistischen Film vielfach vorkommenden Schatten dienten der Hervorhebung des Unheimlichen, des Bedrohlichen oder Gruseligen, so zum Beispiel in *Dr. Caligari* (1920 Robert Wiene), *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922 F.W. Murnau) oder *Der Spieler* (1922 Fritz Lang) (vgl. Gerdes 2002, S. 154f.).

¹⁴ Béla Balázs (1884-1949) war ein ungarischer Filmtheoretiker, Drehbuchautor und Regisseur. *Der sichtbare Mensch* (1924), *Der Geist des Films* (1930), *Film – Werden und Wesen einer neuen Kunst* (1949) sind seine bedeutendsten Bücher, die allesamt in die Filmgeschichte eingegangen sind. Den Film als Kunst, als Massenmedium und als gesellschaftlicher Faktor zu sehen, war sein Ziel (vgl. Weniger, 2001, Band 1, S. 224).

¹⁵ Rudolf Arnheim (1904-2007) war ein deutschamerikanischer Medienwissenschaftler und Kunstpsychologe, der außerdem die Kunstpädagogik begründete. Mit fast 30 Jahren war er bereits als Filmredakteur und -theoretiker so bekannt wie Bela Balázs. Seine Position begründete er in seinem Hauptwerk *Film als Kunst* von 1932, dessen Lehrsätze überwiegend psychologischer Natur sind, da er zuvor als erfolgreicher Psychologe tätig war (vgl. Lange 2007, S. 27; Monaco, S. 421-424; o. N. 1977a. In: Bawden Hrsg. 1977, S. 47).

In Russland trugen die russischen Formalisten¹⁶ zu einer Weiterentwicklung der Filmsprache und Systematisierung der Filmtheorie bei. Der Formalismus in der Sowjetunion spiegelt zugleich das aufblühende kulturelle Leben in Literatur und Film wider. Russische Filmtheoretiker beschäftigten sich mit der Filmsprache- bzw. Montagetheorie, die vom Konstruktivismus¹⁷ und Futurismus¹⁸ beeinflusst war. Letzterer betont die Verbindung von verschiedenen Zeit- und Raumdimensionen, womit neue Meinungen über Bewegung, Zeit und Raum vertreten werden. Der Konstruktivismus setzt sich mit den technischen Bedingungen des

¹⁶ Der Formalismus des Films wird von der literaturtheoretischen Schule namens „Russischer Formalismus“ (1915-1930) beeinflusst. Die russischen Formalisten untersuchten die Formen der semantischen, lautlichen und strukturellen Oppositionen, die sie als eine Art Subtext interpretierten, der die Bedeutung literarischer Texte bestimmt. Auch haben sich die russischen Formalisten intensiv mit Medium Film auseinander gesetzt. Sie unterstreichen dabei den erzählenden Charakter des Films und nähern ihn der Literatur an, entfernen ihn also von Photographie und Bühne. Lange vor dem Einfluss der französischen Filmologie und Semiotik haben die russischen Formalisten bereits die Formgesetze der Filmkunst als „sprachliche“ Strukturen entschlüsselt. Man kann sie demnach heute als Vorreiter späterer strukturalistischer Ansätze lesen. Zu ihren Hauptvertretern gehören Vsevolod I. Pudovkin und Sergej Eisenstein (vgl. Hartman / Wulff 2002, S. 223-226; Albertmeier Hrsg. 2003, S. 54-96; Monako 2004, S. 428).

¹⁷ Der Begriff Konstruktivismus leitet sich von dem lateinischen Wort *constructio* ab, was soviel wie „Zusammenfügung“ oder „Bau“ bedeutet. Der Suprematismus russischer Maler, wie beispielsweise Kasimir Malewitsch (1878-1935) bildet die Grundlage, auf welcher der Konstruktivismus als streng gegenstandslose Stilrichtung der Malerei der Moderne in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts fußt. Der konzeptionelle Ansatz bestand darin, die bisherige, historisch gewachsene Formen- und Bildersprache - nicht nur der Malerei, auch der Kultur als Ganzes - zu verwerfen. Stattdessen ging es darum, male- risch die grundlegenden geometrischen Formen und gleichmäßigen Farbflächen zu betonen. Der Konstruktivismus verstärkte sowohl die Wende zu neuer räumlich gegenständlichen als auch den experimentellen und symbolischen Gestaltung (vgl. o. N. 2004a. In: Olbrich Hrsg. 2004. Band. 3, S. 844 - 846).

¹⁸ Gründer der futuristischen Bewegung war der junge italienische Jurist und Dichter Filippo Tommaso Marinetti. Er publizierte am 20. Februar 1909 in der französischen Zeitung *Le Figaro* sein *futuristisches Manifest* und löste damit eine avantgardistische Kunstbewegung aus, die aufgrund des breit gefächerten Spektrums den Anspruch erhob, eine neue Kultur zu begründen. Die abstrakte Geschwindigkeit, Tempo, die technische Entwicklung und der Kampf (aggressiver Charakter des künstlerischen Werkes) werden als neue Schönheit angesehen. Der Futurismus wurde ab 1917 in Russland gefördert. Schriftsteller und Künstler engagierten sich für die Wandelung des Futurismus, um den Sozialistischen Realismus zur offiziellen Kunstrichtung zu erheben (vgl. o. N. 2004b. In: Olbrich Hrsg. 2004, Band.2, S. 620f.).

künstlerischen Schaffens auseinander, wodurch das künstlerische Experiment in den Fokus gerät.

Lew Wladimirowitsch Kuleschow¹⁹ führte ein berühmtes Experiment durch, das später als „Kuleschows Effekt“ bekannt wurde. Er wählte drei Großaufnahmen aus: eine Person mit einem Teller Suppe auf dem Tisch, eine verstorbene Frau und ein Mädchen mit Spielzeug. Werden diese in unterschiedlicher Reihenfolge nacheinander gezeigt, so vermitteln sich dem Zuschauer verschiedene Inhalte und Emotionen. Kuleschow demonstrierte so die Möglichkeiten und den psychologischen Effekt der Montage.

Sergej Eisenstein²⁰ und Vsevolod I. Pudovkin²¹, Schüler von Kuleschow, drehten nicht nur eine Reihe außergewöhnlicher Filme, sondern entwickelten auch eine formalistische Theorie, die weit reichende Auswirkungen auf die Entwicklung der Filmtheorie hatte.

Während Pudovkin die Technik der Montage als Hilfe für die Erzählung ansah, konstruierte Eisenstein die Montage im Gegensatz zur direkten Erzählung. Für Eisenstein hat die Montage damit das Ziel, Ideen und eine neue Realität zu schaffen und nicht die Erzählung, die alte Wirklichkeit der Erfahrung zu unterstützen.

Eisenstein war der Erste, der in der Geschichte des Films die Filmsprache genauer mittels einer Filmanalyse untersucht hat.²² Das Verhältnis von Musik und Bild wird damit gleichzeitig auch auf sprachlicher Ebene in die Filmtheorie eingeführt. Eisenstein integrierte seine praktischen

¹⁹ Der sowjetische Avantgardefilmer und Filmtheoretiker Lew Wladimirowitsch Kuleschow lebte von 1899 bis 1970. Die Ökonomisierung und Dynamisierung der psychologischen Wirkungen ganzer Montagekomplexe waren seine Forschungsgebiete. Dazu führte er Mitte der 1920er Jahre speziell arrangierte Experimente durch, an denen er diese Wirkungen erforschte. Er präsentierte dabei einem fachfremden Publikum selbst-montierte Filmsequenzen und wies damit die psychologische Entwicklung eines illusionären Raums aus Einzelseinstellungen, die an verschiedenen realen Orten anstanden, nach (vgl. o. N. 1977b. In: Bawden Hrsg. 1977, S. 433).

²⁰ Eine Vorstellung zu Eisenstein findet sich im Kapitel 2 dieser Arbeit.

²¹ Der sowjetische Filmregisseur Wsewolod Pudovkin (1893-1953) war einer der international anerkanntesten Filmmacher der UdSSR. Seine Geschichten sind geprägt von einem ruhigen, kontinuierlichen Aufbau sowie einem schlüssigen und in lang gezogenen Sequenzen lebenden Rhythmus der Bilder. Damit versuchte er die Emotionen der Zuschauer zu erkennen, genau wie auch Eisenstein dies mit der experimentellen Gestaltung seiner Filme tat. Seine beiden Aufsätze *Filmregie und Filmmanuskript* (1928) und *Über die Montage* (Anfang 1940) beschreiben seine Kerngedanken zur Montage (vgl. Weniger 2001, Band 6, S. 351-353; o. N. 1977c. In: Bawden Hrsg. 1977, S. 620f.).

²² Vgl. Monaco (2004); Aumont / Marie (2004); Lange (2006).