



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Grenzverschiebungen und Beziehungskrisen:
Annäherung an eine französische
Medienkulturwissenschaft“

Verfasserin

Katharina Müller

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 346

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik / Französisch

Betreuerin ODER Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Johanna Borek

I love fools' experiments. I always make them.

(Charles Darwin)

Inhalt

Ein Gedankenexperiment: Medias in res – In res medii

S. 5

1. Über die Grenzen: Intermedialität als Zitierspiel und Symptom

- 1.1. Kein Außen den Medien? S. 11
- 1.2. Das „eingespielte“ Konzept von Intermedialität S. 11
- 1.3. Zur Sichtbarmachung der Verschränkung S. 14
- 1.4. Das „eingespielte Konzept“ auf dem Prüfstand:
 - René Polleschs *Das purpurne Muttermal* S. 15
 - 1.4.1. Wo man hinsieht, -hört und -denkt: Weit und breit Zitate S. 18

2. Über die Grenzen hinaus: Eine kulturwissenschaftlich geleitete Perspektive

- 2.1. Rückschritt: Vom Intermedialen zum Medialen S. 25
- 2.2. Verantwortung. Oder: Immer sind es die Medien S. 26
- 2.3. Tendenzen medialer Eigendynamik vs. Widerstand:
 - Den Mittlern Raum geben S. 28
- 2.4. Ein transnationaler Sprung: Von der Kultur in die *culture* S. 31
- 2.5. Eine interdisziplinäre Reise nach Frankreich:
 - Von der *Medienwissenschaft* über die *Sciences de la communication* hin zur *médiologie* S. 32
 - 2.5.1. Auf der Reise: Die *médiologie* – ein Vorbild? S. 33
 - 2.5.2. Über die Reise: kein Pauschalangebot.
 - Oder: Das Problem der Filmspezifik S. 41
 - 2.5.3. Zurück in die Heimat S. 48

3. Und weiter: Vom Interdisziplinären zum Undisziplinierten

3.1. „ <i>Cinema speaks the national and the national speaks the cinema.</i> “	
– Is it as easy as that, Miss Hayward?	S. 51
3.2. Verworrene Zusammenhänge. Oder: mediale Beziehungskrise.	
Ein Stück „filmischer“ Ereignisgeschichte: <i>Max</i> , seine materiellen Träger und die Feinde	S. 57
3.2.1. Credit-Sequenz: November 1986	S. 58
3.2.2. Kurze Werbepause inklusive Vorschau: Mediatisierung einer Bedrohung	S. 61
3.2.3. Abspann: November 1986	S. 65
3.2.4. Aufblende: 13. Mai 1986	S. 65
3.3. Kinematographische Französisierungspolitik.	
Über Einbürgerungstaktiken und andere Missstände	S. 68
3.4. Die achtziger Jahre und einer ihrer ästhetischen Kontrapunkte	S. 69
3.4.1. Ein materielles Relikt und seine Auskünfte: <i>Max mon amour</i>	S. 73
3.4.2. Jenseits von Gut und Böse: Oshima und die Relativität zivilisatorischer Überlegenheit	S. 81
3.4.3. <i>Max</i> und seine kritische Einbürgerung: Überlebenskampf und Tod eines Einwanderers	S. 84
Nachsätze (Abstract)	S. 94
Résumé	S. 98
Quellen	S. 109

Ein Gedankenexperiment: Medias in res – In res medii

Frankreich, 1986. Cannes präsentiert im Rahmen seiner *Sélection officielle* einen Film, dem keinerlei Auszeichnung beschieden sein wird, weder im Kontext der dortigen Palmendistribution, noch in jenem der Verleihung des César, für den er ein Jahr später nominiert ist. Weder die Tatsache, dass der Regisseur, Nagisa Oshima, mit Jean-Claude Carrière mit einem – gemessen an seinem quantitativen Filmschaffen – durchaus erfahrenen Drehbuchautor gearbeitet hat, noch die Besetzung mit einer erotisch sehr versierten Charlotte Rampling in der Hauptrolle, noch die Leistungen des durch seine Kooperationen mit niemand Geringerem als Louis Buñuel bekannten Produzenten Serge Silberman, dürften die Jury, deren Vorsitz Sydney Pollack hatte, beeindruckt haben. Der Film – *Max mon amour*¹ – scheitert trotz Staraufgebot am elitären Filmhimmel, bleibt – zumindest auf einer Ebene „repräsentativer Öffentlichkeit“² – weitgehend unbedeutend.

Dennoch hat dieser Film eine Qualität, die er mit anderen Filmen – unabhängig von Kategorien wie Genre oder Herkunftsland – teilt: er ist *ein Medium*, ein Unikat, das sich als solches zu Analyse und Kritik verschiedenster Art anbietet. Worauf ich hier entschieden verzichten möchte: zu vage erscheint mir die innerhalb der im deutschsprachigen Raum betriebenen romanischen Medienwissenschaften so stark praktizierte Analyse formalästhetischer und inhaltlicher Aspekte von Filmen, sofern diese als Versatzstücke im Sinne einer Betrachtung von Film als Text oder Werk gehandhabt werden.³ Wenngleich die narrative Handlung von *Max mon amour* im Hinblick auf seine ästhetische Rezeptions- und Wirkungsdimension gerade angesichts seines „öffentlichen“ Scheiterns fragwürdige Aspekte hat – etwa, dass Charlotte Rampling als Gattin eines Botschafters ihre Hauptrolle mit einem Affen teilt, mit dem sie ihren Ehemann betrügt – möchte ich einer solchen vermeintlich „reinen“ semiotisch-werkzentrierten Einzelanalyse, die die Risiken einer Verdachtshermeneutik mit sich bringt, ausweichen und den Film *zunächst* funktionalisieren, ihm ausschließlich den Status eines Mittels zu folgendem Zweck einräumen: Ich erachte ihn *vorläufig* als Teil eines Größeren, eines Konzepts bzw. Bezugs-„Systems“, das mir

¹ *Max mon amour*. (F, 1986) R.: Nagisa Oshima. Drehbuch: Nagisa Oshima/ Jean-Claude Carrière.

² Lüsebrink, Hans-Jürgen u.a. (Hg.). *Französische Kultur- und Medienwissenschaft: Eine Einführung*. Tübingen: Narr, 2004. S. 25.

³ vgl. dazu etwa Helmut Korte, David Bordwell oder etwa Christian Metz, die sich einer Systematisierbarkeit von Film verschrieben haben, die mir problematisch erscheint: zu zahlreich die Filmprodukte, die – etwa durch Aufbruch klassischer narrativer Schemata – jene Gesetze der Filmsemiotik infrage stellen, die das Medium Film als einheitlichen, mit einem spezifischen Arsenal von Zeichen ausgestatteten Code zu verstehen suchen. Korte, Helmut. *Einführung in die systematische Filmanalyse*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004. Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen/Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

fragwürdig erscheint: Die Rede ist vom Konzept „Intermedialität“, oder anders betrachtet vom „Phänomen“ bzw. „Problemfeld Intermedialität“, wie es Ute Fendler betitelt.⁴

Doch zunächst zurück zu Charlotte Rampling alias Margaret und ihrer neunzigminütigen, in Paris sich ereignenden Filmaffäre mit dem Schimpansen Max, die ihrem Eheleben mit dem britischen Botschafter Peter Jones (Anthony Higgins) neue und gänzlich unalltägliche Dimensionen eröffnen wird. Margaret ist abgänglich, Mr. Jones dadurch bewegt, einen Detektiv (Pierre Étaix) zu engagieren, mittels dessen Hilfe er in eine geheime Wohnung gelangt, in der er seine Frau mit dem Schimpansen im Bett vorfindet. So abgestoßen wie fasziniert und offenbar auf seine Ehe Wert legend, schlägt Peter Margaret vor, Max in die gemeinsame Wohnung aufzunehmen. Eine Dreiecksbeziehung in einem stark an Georges Feydeaus Ehefarcen erinnernden Film über die Doppelmoral des Bürgertums, wenn man so will. Zehn Wochen lang läuft der Film in neun Pariser Kinos, die *Cinémathèque Française* verzeichnet innerhalb dieses Zeitraums 77.108 *entrées*⁵, danach verschwindet *Max mon amour* von den *écrans*.

Zwanzig Jahre vergehen.

Wien, November 2006. René Pollesch inszeniert am Akademietheater *Das purpurne Muttermal*, für das er im Folgejahr den Nestroypreis in der Kategorie *Bestes Stück – Autorenpreis* erhält. Eines von vielen Beispielstücken für die Hybridisierung des Theaters durch Integration eines (anderen, „neuen“) Mediums. Und: Eines von unzähligen Beispielstücken für das explizite Zitieren eines – zumindest den Fachkundigen – bereits vertrauten Inhalts. „*Ich liebe einen Schimpansen! Na und? Was gibt's denn da zu glotzen?*“⁶, offenbart da Sophie Rois in ihrer Doppelrolle als einerseits „Hans Moser“ und andererseits „Schauspieler“. Dass der geliebte Schimpanse Max heißt, ist nur eine von vielen erkennbaren Anleihen, die Pollesch an Oshimas Film nimmt. Für ein hybrid-burleskes, absurdes Bühnenstück, mit dem Georges Feydeau, der Meister des Vaudeville, *vermutlich* seine Freude gehabt hätte.

⁴Fendler, Ute. *Intermedialität*. In: Lüsebrink, Hans-Jürgen u.a. (Hg.). *Französische Kultur- und Medienwissenschaft: Eine Einführung*. Tübingen: Narr, 2004. S.213-231.

⁵Ciné-Ressources (Le catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma.) <http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=50439> [01.10.2009]

⁶Textauszug Programmheft. Redaktion: Pollesch, René; Beck, Andreas. *Das purpurne Muttermal*. Wien: Burgtheater GesmbH, 2006. S. 6.

Ich rekapituliere: Ein Film, ein Bühnenstück mit Anleihen an diesen und beide Werke mit Vaudeville-Traditionen in Beziehung *setzbar*.

Das Ineinander verschiedener Medien und Kunstformen ist gewiss keine Besonderheit, ebenso wenig ist seine ausufernde theoretische bzw. wissenschaftliche Betrachtung unter dem Deckmantel einer Intermedialitätsforschung, die ein spezifisch deutsches Phänomen ist⁷, ein Novum. Dass dem französischen Kulturraum im Reigen der medialen und künstlerischen „Wechselbeziehungen“ aus dieser Perspektive ein Sonderstatus zukommt, – nämlich als einem Feld, in dem eher ein produktiv-symbiotischer Austausch, eine gegenseitige Beeinflussung, denn eine Konkurrenz der *Künste* stattfindet – hat nicht zuletzt Franz-Josef Albersmeier mehrfach unter Beweis gestellt.⁸

„Intermedialität ist „in““, formuliert Joachim Paech im Jahre 1998 und erhält in dieser Sache nach wie vor Bestätigung.⁹ Dass Intermedialität als Konzept heute immer noch „in“ ist, nicht nur in Bezug auf den Kulturraum, aus dem sie sich herausgebildet hat – wie es sich in Wien u.a. an Ausprägungen wie der rezenten Vergabe einer Professur für Intermedialität an der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät (Fachbereich Theater- Film- und Medienwissenschaft) beobachten lässt – sondern auch im Bereich der im deutschsprachigen Raum betriebenen romanischen Forschungen, dafür steht – neben einer sich perpetuierenden eifrigen Bezugnahme auf Albersmeiers Ausführungen¹⁰ – eine beachtliche Reihe von Publikationen, deren Autoren häufig in Form von formal-ästhetischen Analysen mit dem Ziel einer Offenlegung diverser Zitierspiele oder -verfahren operieren und damit zu jener Ausuferung beitragen, die sie gleichzeitig kritisieren. Dass dieses Konzept gewissermaßen den Anspruch erhebt, Phänomene der Grenzüberschreitung zu überdachen, weckt – ob seiner offensichtlichen Paradoxie – mein Interesse dafür.

Ich rekapituliere ein weiteres Mal und setze – dem eben bezeichneten Trend einstweilen mich fügend – in Beziehung: Ein Film, ein Bühnenstück, ein Regisseur, der die Kunstform Theater aufs Brutalste hybridisiert und Spuren eines verstorbenen französischen Dramatikers – und ein Affe, dessen Bedeutung noch zu diskutieren sein wird.

⁷ Vgl. Rajewsky, Irina. *Intermedialität*. Tübingen/Basel: A. Franke Verlag, 2002. S. 8. Rajewsky entwickelt in ihrem Band ein umfassendes operationelles Modell von „Intermedialität“.

⁸ Vgl. etwa Albersmeier, Franz-Josef. *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1992.

⁹ Vgl. Rajewski [2002], S. 1. bzw. Lüsebrink [2004], S. 213.

¹⁰ Vgl. etwa Hagen, Kirsten von; Hoffmann, Claudia. *Intermedia: eine Festschrift zu Ehren von Franz-Josef Albersmeier*. Bonn: Romanist. Verlag, 2007.

Zunächst soll das Bestreben meiner Arbeit darin bestehen, angesichts des nicht abflauen wollenden Hypes der Intermedialitätsforschung nach dem Gebrauchs- und Erkenntniswert dieses sich selbst immer wieder als „vage“ darstellenden Konzeptes zu fragen. Ich möchte dabei in Analogie zu den aktuellen Bemühungen, Tendenzen in der französischen Medienlandschaft im Hinblick auf „intermediale Phänomene“ aufzuzeigen, vorgehen. Im Zentrum meines Vorhabens steht jedoch nicht das Bestreben, solche Tendenzen auszumachen, sondern viel eher der Versuch, dieses „Phänomen Intermedialität“ sowie das in dessen Kontext so vehement praktizierte In-Beziehung-Setzen selbst zu hinterfragen. Vom Infragestellen eines Konzeptes, das mir nicht zuletzt auch hinsichtlich seiner Anwendung auf einen französischen Kultur- und Wissenschaftsraum, in dem sich von Beginn an medientheoretisch disparate Entwicklungen abzeichnen, angebracht erscheint, nimmt meine Arbeit also ihren Ausgang. Hierbei ist mir das Dreiecksmodell „Feydeau-Max-Muttermal“ in zweifacher Hinsicht dienlich: Zum einen als (mehr oder weniger willkürliches) Beziehungsgeflecht, anhand dessen sich jenes „eingespielte Konzept von Intermedialität“ exemplarisch verwerfen lässt, auf das Johanna Borek in Anlehnung an Ausführungen Andrea Seiers zugunsten der Verwendung eines Konzeptes der „Remediatisierung“ verzichtet¹¹; zum anderen, weil es sich als ein *Analysekomplex* anbietet, der sowohl im Rahmen einer kulturraumbezogenen Perspektive, als auch in kulturraumübergreifender Hinsicht als funktionalisiertes Objekt tauglich ist.

Nun aber: Was bewegt Akteure einer als kulturwissenschaftlich sich definierenden Fakultät, die nach eigener Maßgabe ein Denken in Binarismen doch bereits abgelegt haben will, dazu, sich dermaßen auf ein dem Präfix „inter-“ entsprechendes Dazwischen zu fixieren? Und welche Rolle spielt – bei allem Respekt gegenüber den Elogen auf die „*wechselseitige Erhellung der Künste*“¹² – ein solches Beziehungsgeflecht im Spannungsfeld kulturindustrieller Prägung?

Intermedialität, möchte ich meinen, ist im Rahmen eines kulturwissenschaftlich geleiteten Denkens ein problematisches Etikett, das bestehende (wenngleich innerhalb einer

¹¹ Vgl. Borek, Johanna. „Gender und Genre. Zum *polar*“ in: Naguschewski, Dirk; Schrader, Sabine (Hg.). *Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen: Film und Literatur in Frankreich nach 1945*. Marburg: Schüren, 2009. S. 148.

¹² Fendler, Ute. *Intermedialität*. In: Lüsebrink, Hans-Jürgen u.a. (Hg.). *Französische Kultur- und Medienwissenschaft: Eine Einführung*. Tübingen: Narr, 2004. S. 213.

verhältnismäßig jungen Wissenschaft legitime) Orientierungsprobleme in gleichem Maße kaschiert wie aufdeckt. Oder, wie Marion Froger und Jürgen E. Müller konstatieren:

„Si l’intermédialité se présente comme un des concepts capables de nous aider à expliquer les dynamismes et les changements socioculturels, elle se fait signe ou symptôme de l’influence de ces dynamismes et changements sur la conception du savoir, à un moment donné.“¹³

Es wird daher vordergründig darum gehen, dieses Etikett zugunsten einer näheren Betrachtung zweier nicht minder komplexer Großkonzepte aufzugeben, nämlich jener der *Medien* und der *Kultur*. Dies bedeutet zunächst einen mir zur Rentabilität des Vorhabens dringlich angebracht erscheinenden Rückschritt vom Konzept der Intermedialität zu jenem der *Medialität* bzw. des *Medialen*: Wie lässt sich ein solches überhaupt kulturwissenschaftlich sinnvoll bestimmen? Inwiefern ist es dabei produktiv, den Blick vom *Phänomen* „Medium“ abzuwenden und ihn auf einen *Begriff* des *Medialen* zu richten?

Es soll gewiss nicht darum gehen, heuristisch zu „reinigen“, was *per se* unrein ist, sondern viel eher darum, Impulse der Kontextualisierung zu geben, denn, wie Aleida Assmann in einer Bemerkung zur Praxis der Kulturwissenschaften anmahnt, „*die Deutung von Bildern und Texten kann [...] nicht mehr an der Werkgrenze halt machen, sondern muss auch auf ihre Kontexte Bezug nehmen.*“¹⁴

Meine Reduktion vom Intermedialen auf ein Mediales geschieht also im Zeichen einer Erweiterung der Perspektive auf das Spannungsfeld von Medien und Kultur. Freilich ist die Beschäftigung mit einem Kultur-Medien-Kontakt, der nicht dualistisch ist, mit dem Problem behaftet, dass sie die Konsequenz einer weiteren Zerstreung mit sich bringen kann. Jedoch geht es mir nicht darum, allgemeingültige Lösungen anzubieten, viel eher möchte ich die Unordnung aufzeigen und in ihrer hybriden Inkommensurabilität kommentieren. Schließlich ist es mein Ziel, anhand des Gehalts zweier künstlerischer Produktionen (*Max mon amour*, *Das purpurne Muttermal*) kulturwissenschaftliche Fragen zu stellen und diese an ihren Schnittstellen mit den jeweiligen Produktionen ins Auge zu fassen.

¹³ Froger, Marion; Müller, Jürgen E. (Hg.). *Intermédialité et socialité: Histoire et géographie d’un concept*. Münster: Nodus Publikationen, 2007. S. 8.

¹⁴ Assmann, Aleida. *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2008. S. 19.

An dieser Stelle möchte ich zu einem meiner drei Ausgangspunkte zurückkehren: *Max mon amour*. Oshima und Carrière zeigen eine Liebesgeschichte. Eine Frau liebt einen Schimpansen et vice versa. Eine surrealistische Komödie über die Schwierigkeiten „menschlicher“ Koexistenz. Gewissermaßen auch ein Eifersuchtsdrama, in dem letztendlich Gewalt zur Kommunikationsform wird: Der Ehemann legt mit seinem Jagdgewehr auf Max an. Es ist ein Film über Identität, Differenz und Intoleranz, der 1986 in Cannes scheitert. In einem Land, in dem Film nicht nur als Kultur, sondern als Hochkultur propagiert und vereinnahmt wird. Und: als Symbol nationaler Identität.

Dieser Film ist eben mehr als ein Einzelwerk. Mehr als eine Analysekategorie. Er scheitert in Cannes. Und er ist – wenn man davon ausgeht, dass wir „in einer Welt der Spätfolgen historischer Traumatisierungen, gewaltsamer Vertreibungen, postkolonialer Identitätssuche und, in Europa, neuer transnationaler Organisationsstrukturen“¹⁵ leben – ein Symptom. Und meine Arbeit gewissermaßen der Versuch, einen Gegenimpuls zu den sich breiträumig abzeichnenden Befangenheiten in einem inhaltsästhetischen Eskapismus zu geben.

¹⁵ Ebd. S.18.

1. Über die Grenzen: Intermedialität als Zitierspiel und Symptom

1.1. Kein Außen den Medien?

Wie als Französin an den Gegenstandsbereich der Medien herangehen? Eine erste diesbezügliche Assoziation führt mich zur naheliegenden Anlehnung an Jacques Derrida, Jean Baudrillard oder etwa Paul Virilio, deren Ausführungen die Annahme eines Medienapriori, einer Unausweichlichkeit der Medien bzw. des Medialen voraussetzen. Wie aber Medien bzw. das Mediale unter den Prämissen eines kulturwissenschaftlich geleiteten Denkens bestimmen, wenn man davon ausgeht, dass das infrage stehende Objekt seinen epistemischen Bestimmungen vorgängig ist; dass also, anders gewendet, Medien selbst den Konstitutionszusammenhang von Kultur, Gesellschaft und Geschichte bilden? Meine Ausgangsthese: Wenn es im Bereich der Medien bzw. des Medialen kein Außen gibt, so gibt es auch kein „inter-“, sondern maximal ein „in“. Genau dieses steht hier auf dem Prüfstand.

1.2. Das „eingespielte“ Konzept von Intermedialität

Was ist zunächst unter einem „eingespielten Konzept von Intermedialität“¹⁶ zu verstehen, wie es Johanna Borek und Andrea Seier als Akteurinnen kultur(medien)wissenschaftlicher Institutionen bzw. als Praktizierende eines kulturwissenschaftlichen Denkens verzichtend beiseitelassen? Wie lassen sich Anteile dieses Konzeptes bestimmen, ohne dabei – dem kulturwissenschaftlichen Gestus entsprechend – einen fixen bzw. stabilen Intermedialitätsbegriff voranzusetzen?

Einen mittlerweile berühmten Versuch, Intermedialität in ihren Ausprägungen vorläufig subsumierend – und der Weite und Unbestimmtheit des Begriffes Rechnung tragend – zu bestimmen, nimmt Irina Rajewsky vor, die nahe legt, „den Terminus als Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene beizubehalten, also all der Phänomene, die, dem Präfix „inter“ entsprechend, in irgendeiner Weise zwischen Medien anzusiedeln sind“¹⁷. Die Möglichkeit, „Mediengrenzen überschreitende“ Phänomene „in irgendeiner Weise“ zwischen Medien anzusiedeln steht dabei für die Voraussetzung von „zwei [oder mehreren, Anm. K.M.] voneinander getrennte[n] Entitäten, die in Beziehung

¹⁶ Borek, Johanna. „Gender und Genre. Zum polar“. In: Naguschewski, Dirk; Schrader, Sabine (Hg.). *Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen: Film und Literatur in Frankreich nach 1945*. Marburg: Schüren, 2009. S. 148.

¹⁷ Rajewsky, Irina. *Intermedialität*. Tübingen/Basel: A. Franke Verlag, 2002. S. 12.

*zueinander treten bzw. gebracht werden können*¹⁸. Dies entspräche auch den in den von Metzler verlegten Lexika der *Literatur- und Kulturtheorie* bzw. der *Medientheorie/Medienwissenschaft* jeweils angebotenen Definitionen von Intermedialität. So heißt es etwa in Ersterem, Intermedialität sei „*in einem weiten Sinn jedes Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien*“¹⁹ (ein praxisbezogener Zugang), letzteres will Intermedialität als „*eine gegenwärtige Forschungsrichtung, die im engeren Sinn die Beziehungen zwischen Medien behandelt, wie sie aufgrund eines Zusammenspiels mindestens zweier distinkter Medien bestehen*“²⁰ bezeichnet wissen (das Phänomen ist hier also Analysekatgorie).

Das inhaltliche und funktionale Spektrum von Intermedialität (als Forschungsrichtung bzw. Theoriekonzept) ist folglich im weiten wie im engen Sinne ein breites, zugespitzt lässt sich jedoch ein seine Methoden und Ziele betreffendes Gravitationsfeld ausmachen: Es handelt sich, wie mir scheint, zumeist um ein content-zentriertes Analysekonzept, das häufig auf Erkenntnisgewinn in Bezug auf (Einzel-)Werke in ihrer formal-ästhetischen Verfasstheit zielt, wobei es mit voneinander getrennten Entitäten und in sich abgeschlossenen semiotischen Systemen operiert, ohne dabei den historisch, politisch und kulturell bedingten, immer wieder neu sich konstituierenden medialen Verschränkungen²¹ Rechnung zu tragen. Ich möchte in meiner Bestimmung dieses Intermedialen das zum Teil auch selbstkritische Potenzial des Konzeptes nicht unerwähnt lassen, das zumindest in Verweisen auf die Notwendigkeit einer Rücksichtnahme auf historische Dimensionen sich artikuliert: So qualifiziert Rajewsky beispielsweise die „*Historizität als Grundproblem der Erforschung intermedialer Bezüge*“²² bzw. „*der Analyse intermedialer Relationen*“²³ und mahnt rekurrierend auf Walter Benjamin ein, dabei nicht jene Beziehungen, die Geschichte und Wahrnehmung zueinander unterhalten, zu übersehen. In diesem Kontext verweist auch Albersmeier auf die Notwendigkeit, eine integrierte Mediengeschichte zu schreiben.²⁴

Ferner lässt sich für das Gravitationsfeld konstatieren, dass das Konzept Intermedialität mit der methodischen Prämisse eines (nicht näher definierten) Außen arbeitet, mit Bruchstellen,

¹⁸ Borek, Johanna. „Gender und Genre. Zum *polar*“. In: Naguschewski, Dirk; Schrader, Sabine (Hg.). *Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen: Film und Literatur in Frankreich nach 1945*. Marburg: Schüren, 2009. S. 148.

¹⁹ Nünning, Ansgar (Hrsg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2008. S. 327.

²⁰ Schanze, Helmut (Hrsg.). *Metzler Lexikon Medientheorie – Medienwissenschaft: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2002. S. 152.

²¹ Zu diesen Verschränkungen: Vgl. Seier, Andrea. *Remediation: Die performative Konstitution von Gender und Medien*. Berlin: Lit Verlag, 2007.

²² Rajewsky [2002], S. 32.

²³ Ebd. S. 37.

²⁴ Naguschewski, Dirk; Schrader, Sabine [2009], S. 20.

die es im medialen Ineinander erkennen will, die ihrerseits wiederum eine (kritische) Distanz zum betrachteten Gegenstand ermöglichen sollen. Dadurch sei – manch fachkundiger Auffassung nach –

„Intermedialität [...] nicht mehr nur ein Zitierspiel, auch nicht nur eine Bereicherung um weitere Sinnebenen, die zu einer höheren Kommunikativität führen. In dem ständigen Wechsel der Medien bricht die Identifikationsoberfläche an den „Schnittstellen“ der Kombinationen auf, so dass Sehen bewusster werden kann. [...] Intermedialität macht Verflechtungen und Zitatreihungen sichtbar, so dass in den Zwischenräumen eine Distanz zu den vorgegebenen Wahrnehmungsweisen möglich wird. Sie schafft somit Passagen und Zwischenräume, die eine Distanz zum Medium ermöglichen, so dass herrschende Diskurse erkennbar werden. Damit erhält das „inter“ eine zusätzliche, weitreichende Bedeutung, die in der Forschung und Lehre berücksichtigt wurde.“²⁵

Dieser Erklärung ist zwar nicht zu entnehmen, wie die darin besagten Zwischenräume zustande kommen, dennoch weist sie die Verwender des Konzeptes als (aus pragmatischen Gründen) argumentativ auf eine Exteriorität angewiesen aus, auf die ich im weiteren Verlauf meiner Arbeit noch zurückkommen werde, insofern sie mir für die Bestimmung eines Medialen konstitutiv und auch produktiv erscheint. Auch das Argument einer „höheren Kommunikativität“ erweist sich, wie ich noch veranschaulichen werde, im Kontext des Spannungsfeldes von Kultur und Medien als dringend in Betracht zu ziehendes Element.

Schließlich – und damit markiere ich den letzten Punkt meines Gravitationsfeldkonstrukts – ist, der zitierten Erklärung zu entnehmen, das Konzept auf Erkenntnisgewinn hinsichtlich *herrschender* Diskurse aus, weshalb ich noch einmal auf die eingangs zitierte Einschätzung Frogers und Müllers verweisen möchte: Wenn sich Intermedialität als Konzept anmaßt, Dynamik und Veränderungen soziokultureller Prägung zu erklären bzw. sich im Stande sieht, diese erklären zu können, wird sie selbst zum Symptom dessen, was sie zu erklären sucht. Auch diese Tendenz wird im weiteren Verlauf meiner Arbeit zumindest als implizit thematisiert zu erkennen sein.

Zunächst werde ich jedoch, auf Basis der formulierten Anhaltspunkte, das „eingespielte“ Intermedialitätskonzept exemplarisch einer Revision unterziehen und es anhand eines konkreten Beispiels auf seine Grenzen hin ausleuchten – selbstverständlich jener komplexen Verschränkungen gewahr, die die Voraussetzungen von konventionell als distinkt

²⁵ Fendler, Ute. *Intermedialität*. In: Lüsebrink, Hans-Jürgen u.a. (Hg.). *Französische Kultur- und Medienwissenschaft: Eine Einführung*. Tübingen: Narr, 2004. S. 228.

angesehenen Ausdrucks- und/oder Kommunikationsmedien erheblich infrage stellen. Im folgenden Kapitel werde ich kurz Implikationen und Methoden meines Vorgehens skizzieren.

1.3. Zur Sichtbarmachung der Verschränkung

Die für das folgende Kapitel angestrebte Revision des „eingespielten“ Konzepts von Intermedialität führt mich wieder zur bereits angeschnittenen Frage nach dem Außen von Medien bzw. der ihnen attribuierten Unhintergebarkeit. Einen diesbezüglich gegenläufigen Impuls gibt Dieter Mersch, der feststellt:

„Wenn es „Medien“ gibt, weil es Alterität gibt; wenn ihre Position darin liegt, sich zu Anderem in Beziehung zu setzen und Bezüge zu ermöglichen, wenn es ihre Aufgabe ist, zu vermitteln, zu konstruieren oder etwas allererst zur Darstellung oder Erscheinung zu bringen – wenn also [...] nichts von der Gegenwart kündigt ohne die Medialität eines Mediums und das „Ereignis“, wie es Derrida in seiner frühen Philosophie ausgedrückt hat, nicht stattfindet, weil die Präsentation der „Präsenz als solche“ immer schon damit begonnen hat, „die Präsenz des Präsenten aufbewahren zu wollen“ [...], dann bliebe die Medialität des Mediums auf immer verschlossen, und wir Opfer ihres Zaubers.“²⁶

Dieser „Zauber“ des Medialen lässt sich über den Umweg einer „negativen Medientheorie“²⁷, wie sie Mersch formuliert, zumindest partiell auflösen. Mersch geht davon aus, dass „die Kunst der Medientheorie mehr zu zeigen hat, als umgekehrt die Medientheorie der Kunst zu sagen hätte“.²⁸ Zu dieser für eine erfolgreiche Bestimmung der „Medialität des Mediums“ notwendigen Einsicht kommt Mersch über die Voraussetzung der Existenz sogenannter „medialer Paradoxa“²⁹. Denn: „[...] mittels paradoxer Interventionen bringen Künste die medialen Bedingungen und Strukturen ebenso ins Spiel, wie sie sie in negativer Weise auf sich selbst anwenden, sie verkehren und gerade dadurch zum Vorschein kommen lassen.“³⁰

Dies berücksichtigend, werde ich nun eine formal-ästhetische und werkzentrierte Analyse von René Polleschs *Das purpurne Muttermal* vornehmen. Dabei wird es sekundär darum gehen, das bereits definierte „eingespielte Konzept“ von Intermedialität infrage zu stellen und es

²⁶ Mersch, Dieter. *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2006. S. 227.

²⁷ Mersch, Dieter. „Tertium datur: Einleitung in eine negative Medientheorie“ In: Münker, Stefan; Roesler, Alexander (Hg.). *Was ist ein Medium?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008. S.304-321.

²⁸ Mersch, Dieter. *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2006. S. 228.

²⁹ Ebd. S. 227.

³⁰ Ebd. S. 228.

gleichzeitig in seinen Grenzen zu kommentieren und primär darum, im Modus einer „negativen Medientheorie“ die Kunst selbst erklären zu lassen.

1.4. Das „eingespielte“ Konzept auf dem Prüfstand: René Polleschs *Das purpurne Muttermal*.

„Das Theater ist ein guter Spielplatz für die Möglichkeit, dass alles anders sein könnte.“³¹, so René Pollesch in einem Gespräch vor den Proben zu seinem im November 2006 am Wiener Akademietheater uraufgeführten Stück *Das purpurne Muttermal*. Eine Auffassung, die ich teile. Und: eine Auffassung, die ich hier dreifach deuten möchte: Zunächst: im Hinblick auf die Gesellschaft, die, ganz allgemein, Objekt der Reflexionen der Entität „Theater“ ist. Dann: hinsichtlich „des“ Theaters selbst, das Pollesch einer gnadenlosen Selbstreflexion unterzieht. Und schließlich: in Bezug auf Ordnungen und Diskurse der Wissenschaft, die dieser Implikation nicht entkommen. – Im vorliegenden Kapitel wird – ganz im Zeichen dieser hypothetischen Prämisse Polleschs – die „eingespielte“ Intermedialität einer Revision unterzogen werden.

Pollesch zieht in der Genese seines hybriden Bühnenkonstrukts sämtliche der ihm zu diesem historischen Zeitpunkt zur Verfügung stehenden Register: Er nähert sich der Institution Theater und ihrer Guckkastenbühne mit einem medialen Arsenal, einem multimedialen Sprengsatz. Und lässt sie explodieren: Er erhebt sie zu einem multidiskursiven Verhandlungsraum.

Zunächst dem Schein von Ordnung und Normativitätskonstrukten mitteleuropäischen Gemeinverständnisses ausgesetzt, findet sich der Zuschauerkörper gegenüber einem bourgeoisen Salon im Stile des 19. Jahrhunderts wieder. Ein (Ehe?-)Paar nimmt inmitten des zartrosa gehaltenen Interieurs Platz. „*Unsere soziale Möglichkeit ist nur eine von vielen*“, lautet eine der ersten Feststellungen. Altdeutsche Schriftzeichen an der Wand des bürgerlich möblierten Interieurs formulieren Hilferuf und Unschlüssigkeit: „*Do I want to escape?*“. Entkommen, doch wohin? Ein Ehepaar (- wie mittlerweile anzunehmen ist -) zwischen kapitalistischer Entfremdung und Ansätzen von Selbstreflexion: „*Warum lassen wir unsere Leben vergiften durch Vorstellungen von Wahrheit?*“. Was zunächst wie ein poetisch-realistisches Portrait einer nach Bruch schreienden Ehe anmutet und an alltäglicher Banalität

³¹ Beck, Andreas; Pollesch, René. *Das purpurne Muttermal*. Wien: „agensketter!“. Programmheft 146 (Burgtheater, Spielzeit 2006/2007). S. 21.

nicht geizt, wird sich als ein existentialistischer Reigen von Sein und Schein entlarven, dessen Basis sich über dem Kamin des Wohnzimmers befindet: Ein als Auge fungierender Live-Screen, dessen Blick sich voyeuristisch den Geschehnissen hinter dem bürgerlichen Salon widmet.

Polleschs Raumentwurf lässt sich in zwei Ebenen gliedern, man kann zwischen einem „Vorder-Kulisse“ und einem „Dahinter“ unterscheiden, der Bühnenraum birgt quasi eine „Kulisse hinter der Kulisse“. Der Zuschauerkörper wird somit in die Lage versetzt, sowohl das im Salon sich Ereignende, als auch die Geschehnisse des Dahinters zu verfolgen. Letzteres erfolgt in (digitaler!) Analogie mittels einer Live-Projektion, die sich des über dem Kamin installierten Screens bemächtigt.

Das Dispositiv Live-Screen steht damit gewissermaßen im Dienste einer Erweiterung der Perspektive der Betrachtenden, wobei Pollesch die Zuschauer der höheren Ränge (in Bezug auf Voyeurismus und visuelle Kontrolle) privilegiert: Das Erkennen der Tatsache, dass es sich bei der Projektion auf dem Screen um einen veritablen Livemitschnitt handelt, gestaltet sich aus der Perspektive der unteren Reihen des Zuschauerraumes als eher schwierig. Zwar lassen sich ein paar Geschehensfetzen durch Fenster und Türen der Wohnzimmerwand erhaschen, jedoch bedarf es eines Sitzplatzes der höher gelegenen Ränge, um sich diesbezüglich Sicherheit zu verschaffen. Ein solcher Sitzplatz nämlich gewährt dem Zuschauer das Privileg einer – zumindest die Optik betreffenden – „ermächtigenden“ Aufsicht auf die hintere Kulisse – eine verkabelte Ebene, Spielplatz zahlreicher Kameralleute bzw. eines Filmteams, das den sich tummelnden Figuren auf Schritt und Tritt folgt. Die Ereignisse des Dahinters, an denen sich das Kameraauge, dessen Perspektive dem Publikum via Livemitschnitt zur Verfügung steht, weidet, heben sich eklatant vom Wohnzimmerszenario ab: Auf der Bühne hinter der Bühne, inmitten des Kabelsalats, wird die verlorene Ehefrau zur exzentrischen, von Neurosen geplagten Filmdiva, bemächtigt sich der Identität Hans Mosers, verliebt sich in einen Schimpansen, der als solcher keinen Auftritt hat, es entsteht eine an Feydeaus Ehe-Farcen erinnernde Dreiecksbeziehung, die sich ihrerseits jedoch nicht in einem konventionellen Sinne definieren lässt. Kurz: Pollesch widersetzt sich zwangsheterosexuellen Strukturen, stellt diese zumindest in Frage. Gattungsgrenzen werden überschritten, Konventionen jeglicher Art verworfen, mutwillig eliminiert. Die Darsteller sind in ständiger Bewegung, von kontinuierlichem Wechsel geschlechtlicher Identität gezeichnet, ihnen obliegt sogar die

Fähigkeit, vom Menschen zum Tier zu mutieren (nicht äußerlich). Noch kürzer: Pollesch widersetzt sich all jenem, das sich als Struktur fassen ließe.

Müßig zu betonen, dass ein auf Basis von pragmatischen Trennungen bzw. Blockkonstruktionen von „Theater“ und „Film“ (als jeweils in sich abgeschlossene Entitäten oder etwa als zwei „antithetische“³² Kunstgattungen) funktionierendes Analysekonzept der Sorte „eingespielte Intermedialität“ hier sein Ziel wohl verfehlen muss. Und das selbstverständlich doppelt: formal- und content-zentriert.

Geht man etwa von einer dem Theaterraum eigenen Statik aus, d.h. sowohl hinsichtlich des auf der Bühne dargestellten Raumes, als auch in Bezug auf die räumliche Beziehung des Zuschauers zum Bühnenergebnis³³, so ist für Polleschs Stück zu konstatieren, dass es diese Limitation der Möglichkeiten des Raumes sprengt: Zuschauerkörper und -blick sind durch das (naturgemäß selektiv agierende) Kameraauge einem kontinuierlichen Durcheinander von Nähe- und Distanzverhältnissen ausgesetzt, die Konfrontation mit Emotionalitäten der Figuren gestaltet sich weitgehend exhibitionistisch: Mimisches und Gestisches potenzieren sich (durch die dem Kameraauge obliegende Fähigkeit zur Betrachtung im Close-Up) in ihrer Intensität ins Unermessliche. Orientierungslosigkeit, wo man hinsieht – auf den Screen nämlich –, denn Verlorenheit, wenn man von diesem absieht.

Es liegt auf der Hand, dass der Einsatz einer Kamera Möglichkeiten von Raumverwendung eröffnet, die sich jeglicher Form von Kontinuität spielerisch zu widersetzen vermögen. Was für Polleschs Umgang mit dem Theaterraum festzustellen ist, gilt auch für seine Verhandlung der werkiternen Zeitebenen. Pollesch pervertiert die gemeinhin als „traditionell“ bezeichneten Formen von Narrativität, Zeitebenen werden nicht konstruiert; Zeit ist, und wird verhandelt. Weder Chronologie noch Kausallogik lassen sich als Eigenschaften seines Bühnenstückes klassifizieren, eine Gegebenheit, die gleichsam dem projizierten Filmstück entspricht: das „filmische“ (– um der Intermedialitätsforschung ein Prädikat zu entwenden –) Element, die Präsentation am Screen nämlich, verwehrt sich einer narrativen Kohärenz, Pollesch verzichtet auf Techniken der Montage – über dem Kamin läuft eine Plansequenz. Im Live-Modus.

³² Vgl. Sontag, Susan. *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen*. München/Wien: Hanser, 2003.

³³ Dies tut etwa Erwin Panofsky zu dessen Raumimaginationen Susan Sontag in ihrem Aufsatz „Film und Theater“ Stellung nimmt: Vgl. Sontag, Susan. „Film und Theater“ in: Dies. *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen*. München/Wien: Hanser, 2003. S. 217.

Durch Adaption dessen, was in „intermedialen“ Termini als „filmische“ Spielweise oder etwa als „cineastische“ Rhetorik zu bezeichnen wäre, gelingt die vermeintliche Trennung zwischen Bühnenfiktion und inszenierter Realität. Vermeintlich deshalb, weil die stetig sich potenzierende Rasananz des Vermittelten zunehmend jegliche Differenzierung verschwimmen lässt.

Konventionell als „traditionell“ zu bezeichnende Theaterstrukturen – etwa ein Theater im aristotelischen Sinne – sowie die hochgepriesene „Körperlichkeit“ und „Echtheit“ eines solchen Theaters sind durch bildmediale Erzählformen gehörig pervertiert – und das in bourgeoiser Wohnzimmerkulisse. So betrachtet: ein klarer Fall von verworfenem Bildungsauftrag. Oder: Schlicht eine Subjektivierung dessen, was als positive Sinnaussage bewertet werden könnte. Die Subjektivität menschlicher Wahrnehmung wird gewissermaßen zur Deklaration, es muss so viele Inhalte geben, wie Zuschauer dem Spektakel beiwohnen.

1.4.1. Wo man hinsieht, -hört und -denkt: Weit und breit Zitate

Dem nahezu anarchistischen Diktat der Form fügt sich zwangsläufig auch der Content, dessen Bestimmung – selbst für den Einzelnen – als ein homogenes Ganzes praktisch unmöglich ist: *Max* bzw. der Film *Max mon amour* sind nur Fragmente, mikroskopische Teile eines Stückes, das nicht nur einzig aus Zitaten sich konstituiert (wie es gewissermaßen für jedes Kunstwerk gelten kann, um mit Julia Kristeva, die ähnliches für den Text formuliert hat, vereinfacht zu sprechen), sondern auch als Konstrukt explizit auf diese Verfasstheit hinweist: Bereits die im Programmheft angeführte Rollenverteilung ist in diesem Zusammenhang bezeichnend: So kommt Sophie Rois die Doppelrolle von „Hans Moser“ und „Schauspieler“ zu, Martin Wuttke inkarniert einerseits auch seinerseits einen „Schauspieler“, andererseits „Josef [sic] Tura“, der wiederum fiktionale (Schauspieler-)Figur Ernst Lubitschs *To be or not to be*³⁴ ist, und Caroline Peters teilt sich in „Eve Harrington“ und „Schauspieler“. In weiterer Besetzung finden sich Daniel Jesch als „Lex Barker“ (- der Fachkundige weiß Bescheid) und „Schauspieler“; Hermann Scheidleder als „Erich von Stroheim“ (- dem Fachkundigen unter Umständen ebenfalls geläufig), „Schauspieler“ und „Regisseur“; Sachiko Hara als „Die Eifersucht“ (spätestens bei dieser Abstrahierung des Personalen wird der Fachkundige, um es mit Walter Benjamin auszudrücken, zum „halben Fachmann“), „Schauspieler“ und

³⁴ Bei Lubitsch (1942): *Joseph Tura*

„Beleuchter“; und Stefan Wieland als „Fräulein Schober“ (– hier stößt selbst der „halbe Fachmann“ in etwaigen Identifizierungsversuchen auf Schwierigkeiten), „Requisiteurin“ und „Schauspieler“.

Und Max? Der bleibt eben „nur“ Zitat bzw. wird er, wie alles in Polleschs Stück, dessen Titel selbst Zitat ist³⁵, zitiert: Das heißt, der Affe *Max* selbst und auch Oshimas Film, wie es sich anhand von Passagen eines dem Programmheft zu entnehmenden Textauszugs exemplifizieren lässt. Ich möchte an dieser Stelle die beträchtliche Länge des Zitats, das ich anführen werde, zum einen damit rechtfertigen, dass das vorliegende Kapitel die Einheit „Zitat“ zum Thema hat und daher der nämlichen auch einen angemessenen Raum geben sollte; zum anderen damit, dass ich im folgenden anhand dieses Zitats weitere für meinen Forschungsbereich relevante Aspekte aufzeigen will. So wird also, an einer Stelle des Stückes im Kreise der Akteure, deren Rollen kontinuierlich changieren bzw. die nicht in den jeweils ihnen attribuierten Rollen (und damit in konstanter Geschlechtlichkeit) festzumachen sind, folgendes kommuniziert:

C [Caroline Peters als – man weiß es nicht – „Eve Harrington“ oder „Schauspieler“; Anm. K.M.] (beiseite) Ich bin Schauspieler und Drehbuchautor, aber ich will auch in der Wirklichkeit spielen! Aber alle starren mich immer so an, als würde ich sie über irgendetwas im Ungewissen lassen, wenn ich in der Wirklichkeit spiele. Aber worüber eigentlich? Ob ich das alles mit meinem Leben belegen kann?! Warum denn?

M [Martin Wuttke als entweder „Josef Tura“ oder „Schauspieler“; Anm. K.M.]: Immer diese Ungewissheit, wenn Menschen spielen! Vor allem im Umgang mit ihnen. Es kann so sein, es kann aber auch ganz anders sein. Aber: die eigenen Leidenschaften am Leben erhalten, darum geht es.

[...]

M: Warum lassen wir unsere Leben vergiften durch Vorstellungen von Wahrheit? Er steht vor mir und sagt: „Ich liebe dich.“ Und ich sage: „Du spielst so schön“?! Wie soll das gehn? Wir würden beide schlagartig schlechte Laune kriegen. Wir können das Spiel nicht leben, wir sind nicht so konstruiert, jedenfalls nicht mit den Geschichten, die wir bewohnen müssen. [...] Mit dir, das war immer wie herauszukriegen, ob nicht andere Geschichten möglich sind. Geschichten des Betrugs, der Lügen und nicht der Wahrheit, nicht die Geschichten, die schon die Welt erbaut haben, sondern Geschichten von einem mikroskopisch kleinen Haar im Darmtrakt einer Termiten, das sich so lange mit ihrer Beute unterhält, bis sie ein Gast und schliesslich [*sic*] ein adoptierter Verwandter ist. Wir müssen uns Geschichten unserer Biologie und unserer Natur erzählen, die uns in nicht nur Biologie performen lassen, Heldengeschichten, eine Kohärenz, uns, die es nirgendwo als Ort gibt. Wir sind nicht in uns zuhause, wir tauchen nur immer auf, an materiell semiotischen Erzeugungsknoten, an denen sich Gebiete, die nicht zusammengehören [*sic*], etwas erzählen, Konversation betreiben. Ob

³⁵ „Das purpurne Muttermal“ entstammt Danny Kayes Film *Der Hofnarr*, dessen Vorgänger, *Le Dindon*, eine Komödie von Feydeau war. Vgl. Beck; Pollesch [2006], S. 25.

du Zecke irgendwann einmal ein Gast sein kannst bei mir, wo du schon überall Gast bist in den Gedärmen da draußen, mit denen du schon in Konversation getreten bist. Nur unsere gerät immer ins Stocken! Warum nur?

S: (geht zu C) [*Sophie Rois zu Caroline Peters, als jeweils wer auch immer; Anm. K.M.*] Ich liebe einen Schimpansen! Na und? Was gibt's denn da zu glotzen!? Wir brauchen Hilfe! In einigen wichtigen Situationen scheinen wir nicht dieselbe Sprache zu sprechen, jedenfalls über die Gattungsgrenzen hinweg. Die gemeinsame soziale Geschichte ist neu zwischen uns, die biologische schon ein bisschen älter. Und jetzt müssen wir eine pädagogische Beziehung eingehn. Ich muss lernen mit einem Schimpansen eine soziale Beziehung zu führen.

C: (beiseite) Mein Gott! Sie ist so tot. Sie hat so ein unerfülltes Leben!

(zu S) Ich war bei einem Hundetraining mit dir und sowohl mein Hund als auch ich hatten ein gebrochenes Verhältnis zur Autorität, deshalb konnte ich nicht unterscheiden, auf wen ich es mit meinem Training hier eigentlich abgesehen hatte. Und du bist so ein schöner Hund! So ein schöner Afghane.

S: Ja, ich weiß! Max mon amour! Wo ist denn mein alter litauischer Regieassistent? Ah da ist er ja!

H [*Hermann Scheidleder, offenbar als Regieassistent, was keiner der ihm zugeteilten Rollen entspricht; Anm. K.M.*]: Du weißt doch, du musst hart liegen! Ganz hart! Sonst ist dein Rücken eine Qual! Sonnenbrand ist das beste Mittel gegen Hautkrebs, das wusste schon deine Großmutter.

S: Ja, ich weiß.

M: Es darf keine Lebenslüge geben, die gegen uns gewendet werden kann. Niemals.

Das ist das Leben, die Lügen, und wenn wir so vor uns stehn [*sic*], darf das kein Instrument sein, uns zu kompromittiern [*sic*], dass wir gespielt haben und dass wir verlogen warn [*sic*]. Das kann nicht sein, dass wir dafür entweder im Gefängnis sitzen oder in einem Ibsen [...], nur weil wir lügen. Die Konversation der Menschen ist nun mal ins Stocken geraten, also müssen wir lügen, um weiterzukommen und irgendwann ein Gast sein oder ein adoptierter Verwandter, aber bitte nie mehr ein Liebespaar, diese Geschichte, die an einer Ruine baut, immer und immer wieder. In Liebesgeschichten ist Konversation ins Stocken geraten! Das ist alles, was über sie zu sagen ist!

S: Wovon redet er? Ihm ist die Geschichte mit dem Schimpansen wohl zu Kopf gestiegen!

M: Es sind Überlebensgeschichten, die wir heute nötig haben, Geschichten ohne Anfang und Ende, Geschichten, die unterbrochen und dauernd fortgesetzt werden. Und ohne uns als Einzelheiten, sondern als löchrige Einkaufstaschen, etwas das jemandem als einziges Instrument übriggeblieben ist, um zu überleben. Und mit denen er seine Begegnungen organisiert. Ich krieg meine Leidenschaften nicht mehr zusammen. Ich kann sie nicht mehr zusammenhalten, das, was meinem Leben einen Zusammenhang gibt. [...]

S: Weißt du, was das Schlimmste auf der Welt ist, Abscheulichste, Widerlichste. Das bist du.

C: Ja, ich weiß.

S: Kann es sein, dass ich etwas lebe, was wirklich noch niemand vor mir lebte, die wahre Liebe? Und trotzdem habe ich das Gefühl, ich halte an etwas ganz ganz Altem fest. Nein, dieser Dreck ist ja Standard in all den Institutionen. Aber warum kommt es mir so vor, als lebte ich das Leben eines Mikroorganismus im Darmtrakt einer Termiten und das als wahre Liebe, als etwas was Milliarden Jahre alt ist, aber nicht als Liebe entdeckt bisher. Wir müssen nur denken, unsere Liebe ist nicht alt. Sie ist älter.

Milliarden von Jahren alt. Und ihr Modell sind Mikroorganismen und nicht die Romantiker.

C: Ich liebe dich. Unsere Liebe ist Milliarden von Jahren alt, aber bislang unentdeckt. Sie lauerte im Darmtrakt einer Termiten, als das geeignete Modell um heute über uns beide zu reden. So eine lange Zeit. Das dauerte zu lange, diese Milliarden Jahre alten Geschichten hervorzuholen, aber uns reichten die Bibel nicht und die Griechen. Wir haben zu lange gegraben, um all das über uns zu finden. Und das ist doch mal eine richtig tiefe Bohrung in die Geschichte und nicht immer nur die der Menschen. Die Geschichten der Menschen sind nicht unsere, von uns beiden. So eine lange Zeit. Beinahe so lange, wie es mir vorkommt, dich zu vermissen. Warum liebst du mich nicht und bist eher ein adoptierter Verwandter, ein Gast, ein Parasit. Warum gibt es keine Geschichte von uns, die wir Milliarden von Jahren aufeinander warteten? Warum gibt es uns nicht als Liebesgeschichte? Und warum darf es uns nicht geben als das. Die würde uns nur aus der Welt schreiben, uns Verliebte, eine Liebesgeschichte. Die würde nur wieder sagen, die liebt einen Schimpansen und wüsste nichts von dem Mikroorganismus im Darmtrakt einer Termiten, diesem Gott, diesem Ursprung der Schöpfung. Das hat doch mehr mit unseren Körpern zu tun, als eine blöde Liebe- und Sex-Kopplung. Unsere Körper können Gäste und Parasiten aufnehmen, gleichzeitig. Sowas wie du, du bist mein Gast und du bist mein Parasit, und ich bearbeite nichts davon mit modernen Vorstellungen von Moral oder Aufrichtigkeit.³⁶

Schwierig auszumachen, wer nun, in diesem a-narrativen Wortgefecht – das weder konkret monologisch, noch dialogisch sich gestaltet – zu wem, in welcher Rolle, in welchem Verhältnis steht. Dargestellte Bühnenfiktion, fiktionale Realität und „wahres“ Leben, letzteres geprägt vom blanken Existenzkampf, ergänzen einander: Was zunächst noch in eine imaginäre Form zweier distinkter Handlungsstränge (im Sinne eines Vor- und Hinter-der-Bühne) gefasst werden könnte (– bei Pollesch muss alles hypothetisch bleiben –), geht ineinander, wird zu Einem, das wiederum in einer Pluralität von Handlungsebenen sich artikuliert. Übrig bleibt: nichts, das noch linear sich deuten ließe. Der Content lässt sich „gerade“ noch als eine Mischung aus breit gestreutem Filmmaterial beschreiben (Material im Sinne von Motiven, Einsprengseln, Figuren oder auch nur Charakterzügen mancher diversen Filmklassikern entwendeter Figuren; Material aber auch im materiellen Sinn: so sind etwa auch Requisiten als Zitate erkennbar): Menage-à-trois-Gefüge aus Oshimas *Max mon amour*, Bergman-Szenarien aus *Die Herbstsonate*, Motive aus *Sunset Boulevard* (Erich von Stroheim lässt grüßen), Anleihen an *Der Planet der Affen*, in dem bekanntlich anerkannte Verhältnisse der Evolution verkehrt werden.

Und Charlotte Rampling? Auch diese ist Zitat und wenngleich auch nicht namentlich erwähnt, so erhält sie dennoch ihre schauspielerische Referenz, nämlich als Zitat aus einem polleschen Vorgängerwerk, das den Titel *Hallo Hotel...!* trägt, auf Liliana Cavani's Film *Der Nachtportier* rekurriert...und...und...und. Und so weiter.

³⁶ Beck; Pollesch [2006], S. 5-7.

Pollesch thematisiert, dreht, wendet, verkehrt Amouröses, Autoritäres, Feudales, Hierarchisches und Biologisches aufs Nachdrücklichste, stellt Fragen an Strukturen, ohne sich dabei in der Umsetzung seiner Perturbationen solcher zu bedienen. Mit dem, was sich als kritische Fragen an eine neoliberale Gesellschaft (oder: Gefangenschaft?), Ordnung und herrschende Diskurse verstehen ließe, gehen keine Antworten einher. Es sind eben „soziale Möglichkeiten“, mit denen Pollesch spielt und die er verwirft – und das weder systematisch, noch kategorisch. Nur eine dieser „Möglichkeiten“ scheint ihm, wie dem Zitat zu entnehmen ist, nicht gänzlich zu missfallen. Und selbst die präsentiert sich als indirektes Zitat. Nämlich: die darin bestehende, gängige bzw. gemeinhin im Übermaß anerkannte Formen menschlicher Koexistenz zu relativieren. Hier kommen die Kulturwissenschaften ins (Zitier-)Spiel, Donna Haraways Theorien aus *„Jenseitige Konversationen; irdische Themen; lokale Begriffe“*³⁷ werden performativ repräsentativ: So erhält etwa der Gehalt dominanter sozialer Systeme seine Fragwürdigkeit mittels „tiefer Bohrungen“ in die Geschichte, in der sich Mikroorganismen finden, die beispielhafte soziale Beziehungen führen.

Durch die Einbeziehung naturwissenschaftlicher, rund um den Komplex des Hybriden zirkulierender Diskurse, relativiert sich jedweder Ordnungsanspruch der Wissenschaft selbst und damit – um auf meinem Kurs zu bleiben – auch das „eingespielte“ Konzept von Intermedialität. Was mir aber in diesem Zusammenhang noch viel zentraler erscheint – und dem werde ich in meinen Überlegungen hohen Stellenwert einräumen –, sind die jeweiligen Machtverhältnisse, in deren Kontext jede Überlegung und Produktion steht und auf deren Allgegenwärtigkeit Haraway bekanntlich mit Nachdruck verweist. So etwa, wenn sie fragt:

„Wie könnten bewohnbare Narrationen über Wissenschaft und Natur erzählt werden, ohne die Zerstörungen zu leugnen, die aus der Bindung der Technowissenschaft an militarisierte und strukturell ungerechte Verhältnisse von Wissenschaft und Macht entsprungen sind, und ohne die apokalyptischen Geschichten von Gut und Böse, die auf den Bühnen von „Natur“ und „Wissenschaft“ gespielt werden, spiegelbildlich zu wiederholen?“³⁸

Pollesch orientiert sich an dieser Frage, stellt sie gewissermaßen auch selbst, indem er diese Narrationen spiegelbildlich wiederholt und sie von seinen Figuren zugleich auf ihre

³⁷ Haraway, Donna. „Jenseitige Konversationen; irdische Themen; lokale Begriffe“ in: Beck, Andreas; Pollesch, René. *Das purpurne Muttermal*. Wien: „agensketter!“. Programmheft 146 (Burgtheater, Spielzeit 2006/2007) S. 36-44.

³⁸ Ebd. S. 44.

„Bewohnbarkeit“ hin prüfen lässt. Damit noch einmal zum eingespielten Intermedialitätskonzept: Ich denke bis hierher bereits ausreichend veranschaulicht zu haben, dass es unmöglich ist, im theoretischen Denken über Polleschs Inszenierung mit pragmatisch-praktischen Trennungen zu arbeiten und dabei einen Schein des Seriösen zu wahren. Obwohl Polleschs Stück eine Vielzahl an Kriterien erfüllt, die es als „Zitierspiel“ ausweisen.

Die Frage nach dem Zitat bzw. dem „Zitierspiel“ erweist sich zudem unter einem weiteren Gesichtspunkt als noch wesentlich komplexer, denn: eine Bühnenfigur mag zwar eine andere als *Max* adressieren, jedoch kommt *Max* als solcher, d.h. in Korporation eines Schimpansen gar nicht vor. Anderes Beispiel: „Josef [sic] Tura“, der nicht „Joseph Tura“ ist, zeigt an, dass Zitate hier zum Teil auch verfälscht sind und ihnen, so gewendet, der Titel des Plagiats zustünde. Zitat und Plagiat werden ununterscheidbar. Dies dürfte auch einer der Gründe dafür sein, dass Pollesch, wie anzunehmen ist, keinerlei strafrechtlichen Verfolgungen ausgesetzt ist. Er liefert mit *Das purpurne Muttermal* ein (un-)reines Zitatstück, dem es gleichwohl an Eigenständigkeit nicht fehlt: Er zitiert letztlich immer auch sich selbst, rekuriert auf Teilstücke seiner eigenen Werke. So ist ihm u.a. Charlotte Rampling, ohne in seinen Stücken explizit namentlich erwähnt zu sein, gewissermaßen Weggefährtin in seinem künstlerischen *Procedere*.

Fest steht also, dass sich das Werkinnere bei Pollesch *mise-en-abîme*-haft ins Unendliche zerfasert. Nun liegt es aber, wie ich mit Assmann eingangs bereits angekündigt habe, nicht in meiner Intention, meine Überlegungen an der Werkgrenze zu terminieren. Denn gerade kontextualisiert betrachtet bietet *Das purpurne Muttermal* einen für meine Ausgangsfrage signifikanten Anhaltspunkt: Jeder Pollesch ist ein Original, entzieht sich gewissermaßen der kulturellen Praxis der Kanonisierung: Seit 2001 sind seine Stücke mit der juristischen Auflage eines Nachspielverbots³⁹ versehen, zudem gibt es zum *purpurnen Muttermal* keine öffentlich zugängliche Textbasis (ich habe mich in meinen Ausführungen auf einen im Programmheft fixierten Auszug gestützt), keinen Mitschnitt. Anders formuliert: Polleschs Stück ist ein *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit*⁴⁰, das sich letzterer verwehrt: Es gibt keinen materiellen Träger, weshalb meine Schilderungen, wie ich zu bedenken geben möchte, „nur“ ein Tradieren im Modus des Erlebten bedeuten. Ein Erlebnis, das mich einlädt,

³⁹ Vgl. Beck; Pollesch [2006], S. 26.

⁴⁰ Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. (1934, 1935)* In: Pias, Claus; Vogl, Joseph; Engell, Lorenz; Fahle, Oliver; Neitzel, Britta (Hg.). *Kursbuch Medienkultur: Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. München: DVA, 2008. S. 18-33.

über die Grenzen einer operationellen bzw. content-zentrierten „Intermedialität“ hinaus zu denken und dabei demjenigen nachzugehen, was Pollesch mit Haraway andeutet: nämlich stets das Hybride, das Genealogische, das Perverse und letztendlich auch das Jenseitige im Auge zu behalten, wenn es darum geht, kulturwissenschaftlich produktiv zu arbeiten.

Das „eingespielte“ Konzept als Analysekategorie mit ihren stabilen Entitäten und souveränen Medienblöcken („die Literatur“ vs. „der Film“ vs. „das Theater“) ist in ihrer Konfrontation mit Polleschs Schaffen gewissermaßen entmachtet; eine künstlerische Praxis, wie Pollesch sie vorgibt, nicht als intermedial zu fassen. Wie nun mit einer solchen Praxis umgehen, wie kann man ihr eine nicht allzu restriktive „Form“ geben? Eine Möglichkeit: *Das purpurne Muttermal* ließe sich mit Mersch als „paradoxe Intervention“ bezeichnen – eine Intervention, die mir, wie ich im Folgenden erläutern werde, für eine dem kulturwissenschaftlichen Denken angemessene Bestimmung des Medialen – deren Problematik einstweilen im Zentrum meiner Überlegungen steht – richtungweisend erscheint. Und dies nicht zuletzt auch hinsichtlich der hier noch vorzunehmenden Rahmung eines französischen Kulturraums, der stets „die“ Kunst und nicht „das“ Medium in den Vordergrund stellt.

2. Über die Grenzen hinaus: Eine kulturwissenschaftlich geleitete Perspektive

Mein im vorigen Kapitel unternommener Exkurs auf eine methodisch-funktionale, demiurgische (oder eben: „eingespielte“) Intermedialität zeigt an: Intermedialität als Analysekomplex hat Grenzen, die zum Teil enger gefasst sind als deren Verwender und Anbieter zuweilen versprechen. Die künstlerische Praxis, die eines „medialen Crossings“⁴¹ nämlich, als intermedial zu bezeichnen erweist sich als ebenso problematisch: Wie kann mit einer „medialen Reflexivität“⁴² jener Art, wie sie in Polleschs hybridem Bühnenkonstrukt zutage tritt, pragmatisch umgegangen werden? Nicht nur die Tatsache, dass die Fähigkeit dieses Konstrukts, sich selbst formal zu befragen und auf seinen eigenen Status zu verweisen, eine Reihe von methodischen Problemen aufwirft, lässt die Fragwürdigkeit des Konzeptes sich potenzieren: Letztlich erweist sich auch die Anwendung des Intermedialitätskonzeptes auf einen französischen Kulturraum bzw. auf die aus ihm hervorgehenden künstlerischen Produkte und Produktionen als problematisch – der Terminus Intermedialität hat zwar in den

⁴¹ Borek in: Naguschewski, Schrader [2009], S. 148.

⁴² Mersch in: Münker, Roesler [2008], S. 316-318.

französischen (öffentlich-wissenschaftlichen) Raum Eingang gefunden – so ist ihm etwa in Jacques Aumonts und Michel Maries *Dictionnaire théorique et critique du Cinéma*⁴³ ein Eintrag konzidiert –, die Fundamente seiner etymologischen Basis und deren Verankerung im französischen Kulturraum bedürfen jedoch, ich habe es bereits angedeutet und werde mich noch ausführlich damit beschäftigen, anderer Modi im theoretischen Umgang damit.

2.1. Rückschritt: Vom Intermedialen zum Medialen

Ich möchte das Konzept daher an dieser Stelle verwerfen, dabei jedoch *eine* seiner Qualitäten im Auge behalten und in meine weiteren Überlegungen mit einbeziehen: Der einzige, mir für diese relevant und wegweisend erscheinende Aspekt des Konzeptes liegt in der Tatsache, dass seine Verwender, sich dem Präfix *inter-* verpflichtend, argumentativ mit einem Außen bzw. einem Außerhalb-der-Medien operieren. Nicht also in der Arbeit mit pragmatisch-praktischen Trennungen, die gewiss ihren theoretischen Stellenwert und Nutzen haben mag, sondern in der *Positionierung* der Verwender des Intermedialitätskonzepts möchte ich eine vortreffliche Leistung erkennen, die mir im Weiteren noch dienlich sein wird.

In all ihren Nuancen scheint mir Intermedialität, vom Phänomen auf ihren Begriff reduziert, ein Kernproblem zu beinhalten und diesem werde ich fortan Aufmerksamkeit schenken: Nämlich „das“ Medium/ „die“ Medien/ „die“ Medialität selbst, die ich hier heuristisch zugespitzt zu einem Feld des *Medialen* zusammenziehen möchte. Gewiss ein weites multidiskursives Feld, in dem Gegenstandsbereiche und Standpunkte mitunter beträchtlich divergieren. Dieser Weite selbstverständlich eingedenk, lege ich dem zweiten Kernkomplex meiner Arbeit ein Bestreben nach Rückwendung auf die Frage nach der Definition dessen, was Medien bzw. das Mediale sein sollen, zugrunde. – Eine Rückwendung, stets geleitet von der Frage danach, wie mit diesem im Rahmen eines (im deutschsprachigen Raum verorteten) französisch-kulturwissenschaftlichen Denken umzugehen ist.

Angesichts der Beliebigkeit der jeweiligen Begriffe („Kultur“ und „Medien“) bzw. der so unterschiedlichen Ansätze und Methoden, auf denen Kultur- und Medienwissenschaft(en) jeweils beruhen und aus denen beiderseits kein einheitliches Forschungsparadigma hervorgeht, wäre zu kritisieren, dass es sich bei meinem Vorhaben um ein heikles Unterfangen handelt. – Gewiss. Ich möchte dem jedoch entgegensetzen, dass sich meine

⁴³ Aumont, Jacques; Marie, Michel. *Dictionnaire théorique et critique du Cinéma*. Paris: Armand Colin, 2008. S. 133.

Arbeit gerade nicht *direkt* mit Orientierungsproblemen und etwaigen damit verbundenen Zielen der Erreichung dessen, was sich als konsensuelle Basis bezeichnen ließe, auseinandersetzen wird.

Wie also nun an den Gegenstand herangehen? Meine Ausgangsthese: Ansätze zur Bestimmung eines Medialen vorzuschlagen und dabei einem kulturwissenschaftlichen Denken gerecht zu werden, heißt, dem „*Wandel der Gesellschaft und unserer Welt(un)ordnung*“⁴⁴ Rechnung zu tragen. Es ist keine Frage, dass dies hier nur äußerst selektiv und exemplarisch geschehen kann, dennoch: Die Perspektive, nicht der Gegenstand, auf den sie sich richtet, soll im Zentrum dessen stehen, was ich leisten möchte. „Gegen den Strich bürsten“, heißt demnach meine Devise – eine Redewendung, der sich signifikanterweise sowohl Assmann (in Bezug auf Walter Benjamins Umgang mit der Geschichte), als auch Mersch (im Kontext einer auf die Bestimmung von Medialität angelegten Medientheorie) bedienen.⁴⁵

2.2. Verantwortung. Oder: Immer sind es die Medien

Einen ersten nahezu erhellenden Anhaltspunkt zu meiner Fragestellung bietet das sogenannte *Kursbuch Medienkultur*⁴⁶, ein Sammelband, der, wie seine Herausgeber vorgeben, darauf abzielt, „medienkulturelle Fragestellungen“ vorzuführen, wobei sich die jeweiligen Texte darin trafen, „*daß sie einen Gegenstand „Medien“ nicht voraussetzen, sondern konstruieren*“⁴⁷. In ihrem um Vernetzung der Komplexe Kultur(-wissenschaft) und Medien bemühten Vorwort zu ebendiesem *Kursbuch Medienkultur* formulieren Lorenz Engell und Joseph Vogl folgendes medientheoretisches Axiom:

„Vielleicht könnte ein erstes medientheoretisches Axiom daher lauten, daß es keine Medien gibt, keine Medien jedenfalls in einem substanziellen und historisch stabilen Sinn. Medien sind nicht auf Repräsentationsformen wie Theater und Film, nicht auf Techniken wie Buchdruck oder Fernmeldewesen, nicht auf Symboliken wie Schrift, Bild oder Zahl reduzierbar und doch in all dem virulent. Weder materielle Träger noch

⁴⁴ Assmann [2008], S.18.

⁴⁵ Vgl. dazu Assmann [2008], S.17. bzw. Mersch [2006], S. 228.

⁴⁶ Engell, Lorenz; Vogl, Joseph. In: Pias, Claus; Vogl, Joseph; Engell, Lorenz; Fahle, Oliver; Neitzel, Britta (Hg.). *Kursbuch Medienkultur: Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. München: DVA, 2008. S. 11.

⁴⁷Ebd. S. 11.

Symbolsysteme oder Techniken der Distribution reichen hin, für sich allein den Begriff des Mediums zu absorbieren. Sucht man in den neueren Positionen der Medientheorie nach einem gemeinsamen Horizont, so muß man in Medien nicht bloß Verfahren zur Speicherung und Verarbeitung von Information, zur räumlichen und zeitlichen Übertragung von Daten erkennen; sie gewinnen ihren Status als wissenschaftliches, d.h. systematisierbares Objekt gerade dadurch, daß sie das, was sie speichern, verarbeiten und vermitteln, jeweils unter Bedingungen stellen, die sie selbst schaffen und sind.“⁴⁸

In ihren weiteren Ausführungen dieser nihilistischen Medientheorie greifen Engell und Vogl Marshall McLuhans Einschätzung des Mediums als Botschaft auf: Ein naheliegender Ansatz, gilt McLuhans *Understanding Media*⁴⁹ doch gemeinhin als Initialzündung für die jüngeren Medientheorien.⁵⁰ *The medium is the message* – Kernaussage einer Schrift, die sich für die Beantwortung meiner Fragestellung zunächst insofern anbietet, als sie zwei Blickrichtungen auf den Zusammenhang von *Medien* und *Kultur* nahelegt: Zum einen motiviert sie, Effekte der Medien auf „die“ Kultur ins Auge zu fassen (zunehmende Mediatisierung von Kultur, Transformation von Raum- und Zeitwahrnehmung), zum anderen wirft sie zugleich auch die Frage danach auf, inwieweit Medien innerhalb eines kulturellen Kontexts auch zusammenhängen.

Medien, ließe sich demnach formulieren, übertragen zwar Botschaften, tun dabei aber sehr viel mehr: Sie modellieren auch immer das, was sie übertragen, wirken auf die Modalitäten unseres Denkens und unserer Wahrnehmung ein. Der Terminus „Botschaft“ impliziert zugleich die Frage danach, inwieweit Medien in ihrer Entwicklung auch umstellt sind. Es gilt, Medien nicht einfach als gegebene, stabile Objekte zu betrachten: Sie sind nicht einfach da und werden genutzt, sondern sie sind bzw. setzen eine Vielzahl kultureller Apparate voraus (Gesetze, Konventionen – alles ließe sich hier einbeziehen und macht jeweils einen Unterschied in der Rezeptionsweise).

Signifikant an Engells und Vogls medientheoretischem Axiom erscheint mir vor allem die Wortwahl, an die ich in meinem Kommentar bewusst angeknüpft habe: Medien tun, Medien machen, Medien übertragen, Medien modellieren, Medien manipulieren – kurz: sie werden, wie Engells und Vogls Passage anzeigt, *aktiviert* und *dynamisiert*. Von jenen menschlichen Subjekten, die sie aktivieren, funktionalisieren und instrumentalisieren, ist hingegen nicht die Rede – womit der Angriffspunkt meiner weiteren Ausführungen festgeschrieben ist.

⁴⁸ Ebd. S. 10.

⁴⁹ McLuhan, Marshall. *Understanding Media: the extensions of man*. New York: McGraw-Hill, 1964.

⁵⁰ Vgl. dazu etwa Mersch [2006], S. 105-106.

2.3. Tendenzen medialer Eigendynamik vs. Widerstand: Den Mittlern Raum geben

Die eben formulierte Tendenz einer Aktivierung und Dynamisierung lässt sich als emblematisch für den gegenwärtigen und gegenwartszentrierten Umgang mit Medien bezeichnen. Sie manifestiert sich in Alltagsrede über „die Medien“, wie auch im (geistes- und kultur-)wissenschaftlichen Diskursfeld. Letzteres charakterisiert Sybille Krämer in einem Resümee wie folgt:

„Seit mehreren Jahrzehnten schon zeigt sich auf einem Feld geistes- und kulturwissenschaftlicher Arbeit ein so augenfälliger wie unermüdlicher Gestus des Avantgardistischen: Wer auf der Höhe seiner Zeit sein, wer einen methodischen Neueinsatz wagen und unser Welt- und Selbstverständnis in innovativer Forschungsperspektive konturieren will, der tut all dies, indem er die Fragen und Probleme seiner Disziplin als *Medienfragen* und als *Medienprobleme* rekonstruiert. Medienkonstellationen zum Angelpunkt von Argumentationen zu machen wurde – und wird noch immer – zu einem Garantieschein für eine zeitgemäße, kulturalistisch informierte Wissenschaft auf dem weiten Feld der *humanities*. Die Kritik medialer Transparenz: dieser Impuls ist die Fahne, unter der sich versammeln lässt, was dem *media turn* zuarbeitet.“⁵¹

Krämer führt in ihrer Bestandsaufnahme der international sich abzeichnenden avantgardistischen Herangehensweisen an das Feld der Medien ein Gravitationsfeld an, das sich – unabhängig von „nationalen“ Tendenzen bzw. Traditionen (Krämer argumentiert mit dem angelsächsischen, dem französischen und dem deutschsprachigen Raum) – ausmachen lässt und für „*Konvergenzen in der Divergenz dieser Ansätze sorgt*“⁵². Ihre Kritik an der avantgardistischen Hinwendung zum Feld des Medialen bezieht sich dabei konkret auf fünf Tendenzen und die daraus sich ergebende bzw. damit geförderte Eigendynamik und Souveränität von Medien. So erweist sich die aktuelle geistes- und kulturwissenschaftliche diskursive Verhandlung des Medialen als maßgeblich geprägt von 1) der Annahme eines *Medienapriori*, 2) der Qualität eines *Generativismus* (Medien bringen gleichsam hervor, was sie vermitteln), 3) dem Akt der *Depersonalisierung* (Medien erhalten einen nicht-personalen Charakter), 4) einem *Kommunikationszentrismus* und 5) der *Metaphysikkritik*.⁵³ – Tendenzen, die gerade innerhalb eines als kulturwissenschaftlich sich definierenden Feldes problematisch erscheinen. Krämer konstatiert diesbezüglich wie folgt:

⁵¹ Krämer, Sybille. „Medien, Boten, Spuren: Wenig mehr als ein Literaturbericht“. In: Münker, Stefan; Roesler, Alexander (Hg.). *Was ist ein Medium?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008. S. 65.

⁵² Ebd. S. 66.

⁵³ Vgl. ebd. S. 66-67.

„Der Preis, der für die Enthüllung [...] des Eigengewichts der Medien bezahlt wird, besteht darin, die Medien zu quasi souveränen Instanzen zu stilisieren, sie zu nichtpersonalen Agenten der Kultur und/oder zu unhintergehbaren Strukturen kultureller Erfahrung zu hypostasieren.“⁵⁴

Als Gegenimpuls zu dieser methodologischen Entwicklung, deren verhängnisvollstes Element hinsichtlich einer kulturwissenschaftlichen Orientierung mir die Depersonalisierung des Medialen zu sein scheint, rückt Krämer u.a. die Figur des Boten ins Zentrum ihrer Reflexionen – keine Botschaft ohne Boten ist ihre *message* –, womit sie auf die nicht zu verleugnende Existenz von Mediatoren verweist. Die detaillierten Ausführungen zu ihrem ausgehend vom himmlischen Boten entworfenen Konzept⁵⁵ möchte ich hier ausgespart lassen und lediglich die davon abzuleitende Möglichkeit eines Gegenimpulses zu den benannten „avantgardistischen“ Tendenzen wahrnehmen.

Meine Angriffspunkte stehen somit fest. Wie aber dabei vorgehen, welchen Angriffswinkel wählen? Eine streng gegenläufige Herangehensweise an den Gegenstandsbereich der Medien bzw. des Medialen würde bedeuten, eine Perspektivierung vorzunehmen, die aposteriorisch, degenerativ, repersonalisierend, kommunikationsexzentrisch und die Metaphysik begrüßend verfasst sein müsste. Meine weiteren Reflexionen stehen im Zeichen des Versuchs, eine dahin gehende Impulsgebung zumindest ansatzweise zu leisten.

Zunächst will ich mich dabei kontrapointiert an das Phänomen der *Depersonalisierung* heranwagen und in Anlehnung an Krämers Botenkonzept eine Ergänzung des McLuhanschen Slogans vornehmen. Es ist nicht zuletzt auch McLuhans These selbst, die offen lässt, um welche Botschaft es sich handelt und mich dazu einlädt, Medium als Hiobsbotschaft zu verstehen. Diese könnte dann, um die Worte des Propheten selbst heranzuziehen, etwa lauten:

„Denn Frevel geht nicht aus der Erde hervor, und Unheil wächst nicht aus dem Acker; sondern der Mensch erzeugt sich selbst das Unheil, wie Funken hoch emporfliegen.“
Hiob 5, 6 f.⁵⁶

Mein biblischer Exkurs soll nur den Hinweis auf die konkrete Existenz des *Menschen* geben, der sich (in einem avantgardistischen Sinne) *hinter* der medialen Hypostase verbirgt: In

⁵⁴ Ebd. S. 68.

⁵⁵ Krämer [2008]

⁵⁶ So der Wortlaut der Lutherbibelübersetzung 1984.

diesem Dahinter finden sich tatsächlich konkrete Menschen, verankert in bzw. vereinnahmt von diversen Machtstrukturen, Menschen, denen man Entwicklungen überantworten kann, was ich hier auch tun will. Wie es sich hinsichtlich des Medialen mit Heil und Unheil verhält – ambivalent nämlich –, sei vorläufig dahingestellt – ich werde noch darauf zurückkommen und dazu Gedanken diverser *Apokalyptiker und Integrierter*⁵⁷ bzw. Vertreter einer medienkritischen Theorie in die meinen einfließen lassen.

Zunächst aber eine Rückbesinnung auf die Kulturwissenschaften: Auch innerhalb dieses Feldes lassen sich, trotz scheinbar grenzenloser Weiten hinsichtlich seiner Gegenstandsbereiche und methodischen Ansätze, klare Perspektiven und Fragestellungen ausmachen. Assmann nennt in diesem Zusammenhang das Interesse dafür, „*wie das vom Menschen Gemachte, die Kultur, gemacht ist, d.h. unter welchen Verfahren, Funktionen und Konsequenzen*“⁵⁸.

Ich möchte daher den Fortgang meiner Gedanken zum Umgang mit dem Medialen einer methodischen Prämisse unterordnen und mit Krämer „*Medium nicht als Mittel und Instrument, vielmehr als Mitte und als Mittler [...] thematisieren*“⁵⁹, es vom „*Raum eines Dazwischen*“⁶⁰ her fassen und damit die Existenz eines Außermedialen nahe legen. Diese Vorentscheidung zu meinen weiteren Erläuterungen bezieht sich auf zwei Grundannahmen, die ich bis auf weiteres voraussetze: Zum einen, dass Medien (in einem technisch-materiellen Sinn) ihren epistemologischen Bestimmungen nicht vorgängig sind; zum anderen, dass dieses Außen der Platz des Medialen selbst ist, ein Dazwischen eben, das mir mit den französischen Termini des *milieu* bzw. des *champ d'action* am treffendsten bezeichnet scheint, nie frei von Macht ist und in dem Medien in ihrer Rolle als Mittler virulent werden. (Insofern wird das Mediale zum *Inter* selbst, womit mir ein *Intermediales* hinfällig erscheint.)

Eine erste grobe Zusammenfassung mag also dahingehend lauten, dass es ein Außen, eine Mitte und – in einem kulturwissenschaftlich orientierten Zusammenhang dringend zu nennende – Mittler gibt, womit ich nahe legen möchte, das Mediale als eine Praxis der Interaktion zu erachten bzw. dieses Mediale am „*Menschen-als-Medium*“⁶¹ zu konzipieren.

⁵⁷ Entlehnt: Eco, Umberto. *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Mailand: Fabbri-Bompiani, 1964.

⁵⁸ Assmann [2008], S. 19.

⁵⁹ Krämer [2008], S. 40.

⁶⁰ Krämer in: Münker, Roesler [2008], S. 82.

⁶¹ Ebd. S. 67.

„Den Mittlern Raum geben“, heißt daher meine zweite Devise. Keine Kultur ohne Interaktion. Keine „Zivilisation“ ohne menschliche Akteure. Es sind konkrete Menschen, denen ich Raum geben möchte – „vernunftbegabt“, wahnsinnig, konformistisch, Widerstand leistend, stark, schwach, sensibel, professionell, amateurhaft, lebendig oder tot – und dies stets unter Berücksichtigung der Tatsache, dass sie aus gegebenen Machtstrukturen nicht zu lösen bzw. Vereinnahmung sind, deren Tätigkeiten und Agitationen an ihren Schnittstellen mit diversen Institutionen Spuren hinterlassen, die es nicht zu übersehen gilt.

2.4. Eine transnationaler Sprung: Von der Kultur in die *culture*

Vorab ein Grundproblem: der Versuch, eine französische Medienkulturwissenschaft zu betreiben, den französischen Kulturraum also aus einem deutschen (bzw. auch angelsächsischen) Denkmuster heraus zu durchleuchten, bedarf gewisser Transformationsleistungen. Zumindest konfrontiert er mit Dissymmetrien: Kulturwissenschaft hat als wissenschaftliche Disziplin in Frankreich keine exakte Entsprechung, ebenso wenig ist der deutsche Begriff Kultur mit *culture* zureichend übersetzt – im Gegenteil: die jeweiligen Deutungsmuster klaffen beträchtlich auseinander. Freilich bedürfte es an dieser Stelle einer umfassenden Begriffs- und Mentalitätsgeschichte, die ich hier allerdings nicht leisten kann. Dennoch möchte ich, in aller Kürze, eine Straffung mit Schwerpunkt auf den hier verhandelten Kontext vornehmen: Der Begriff *culture* fügt sich in das semantische Feld von „éducation“, „instruction“ und „formation“, gründet, wie sein enger Verbündeter, der Terminus *civilisation*, auf einem universalistischen Grundkonzept, steht seit der Aufklärung in Opposition zur *nature* und beinhaltet Leitwerte, die sich mit „Vernunft“ und „Wissen“ summarisch kennzeichnen lassen. *Civilisation* steht in Frankreich also als förderungswürdiger Prozess der Verbesserung von *Institutionen* im Raum, wird ideologisch funktionalisiert, ist Ausdruck einer *Nation*, legitimiert diese, wird also – anders gewendet – zur Legitimation hegemonialer Bestrebungen dienstbar gemacht.⁶² Dem Begriff der Nation wird im Rahmen meiner Arbeit eine zentrale Rolle zukommen, insofern das traditionelle Nationenverständnis Frankreichs im raumzeitlichen Kontext meines Fallbeispiels „Max à Cannes“ ein politisch heißes Thema darstellt. Ohne hiervon jedoch zu viel vorwegnehmen zu wollen, nur eine Ankündigung: Wenn meine Arbeit Reflexionen zu einer französischen

⁶² Zur Genese der jeweiligen Deutungsmuster des Kulturbegriffs vgl. Röseberg, Dorothee. *Kulturwissenschaft Frankreich*. Stuttgart/Düsseldorf/Leipzig: Klett, 2001. S. 22-30.

Medienkulturwissenschaft anstellt, so gebe ich zu bedenken, dass dabei Zusammenführungen äußerst disparater Konstruktionen auf dem Spielplan stehen.

2.5. Eine interdisziplinäre Reise: Von der *Medienwissenschaft* über die *Sciences de la communication* hin zur *Médiologie*

Bestrebt, ein Kultur-Medienverhältnis herzustellen und eine Medienspezifik in ihren soziologischen und politischen Dimensionen zu erfassen, schlage ich dringend vor, den deutschsprachigen Wissenschaftsraum zu verlassen und in den französischen einzudringen: Für das, was hierzulande institutionell als Medienwissenschaft gilt, findet sich in Frankreich kein Äquivalent; was ihr institutionell noch am ehesten entspricht, sich jedoch in der Schwerpunktsetzung erheblich unterscheidet, ist dem Bereich der Soziologie untergeordnet und als „Sciences de la communication“ angeführt.

Den Vorteil der im Zuge einer lokalen Verlagerung sich ergebenden Perspektivenverschiebung sehe ich darin, dass die für den französischen Raum zu konstatierende Inexistenz einer Medienwissenschaft oder gar einer Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Theater und Film werden in Frankreich bekanntlich eher als (hohe) Künste, denn als Medien verhandelt [bzw. vom *patrimoine* als identitätsstiftend vereinnahmt]) eine heuristische Eingrenzung mit sich bringt, die mir zur Bestimmung eines Mediale (für den Rahmen einer französischen Kulturwissenschaft) äußerst wertvoll und wegweisend erscheint: Die kulturräumliche Transposition im (institutionellen) Denken über das Mediale und seine Spezifik erlaubt, eben dieses Mediale (zumindest vorläufig) als *kommunikative Praxis* aufzufassen.

Die Konzentration auf eine Praxis der Kommunikation gewährleistet freilich noch keine Eingrenzung (sie ließe sich ihrerseits wiederum in eine Praxis des Schreibens und Lesens, des Zeigens und Sehens, des Sendens und Empfangens, der Produktion und Rezeption, der eindimensionalen Distribution etc. aufsplittern), wohl aber der Begriff selbst, der eine *gemeinschaftsbildende* Qualität impliziert, die aus jenem der „Medienwissenschaft“ nicht direkt hervorgeht.

Kommunikation als Fundament menschlicher Interaktion und damit von Gesellschaft und Kultur zu erachten, ist die eine, gegenwärtige Seite. Oder mit Krämer: „Gemeinplatz der

Gegenwartsanalyse“⁶³. Auf die andere Seite macht Régis Debray aufmerksam, der den gegenwärtigen Kommunikationszentrismus zu überwinden trachtet und im Zuge dessen mit einem Konzept der *médiologie* aufwartet. Im Folgenden werde ich mich seinem Konzept zuwenden und im Sinne meines Strebens nach einem kulturwissenschaftlich produktiven Umgang mit dem Medialen dessen Vor- und Nachteile abwägen.

2.5.1. Auf der Reise: Die *médiologie* – ein Vorbild?

Wenn das Interesse nun darin besteht, einer exklusiven Konzentration auf die „Inhalte“ des Medialen zu entsagen und stattdessen die Verfahren, Funktionen und Konsequenzen einer (Medien-)Kultur zu erfassen, oder, mit Assmann, zu begreifen, wie Kultur als das vom Menschen Gemachte *gemacht* ist, so wird Debrays Konzept der *médiologie* zu einem zentralen Anhaltspunkt: Der der Schule des marxistischen Philosophen Louis Althusser entstammende, spätestens seit der 1967 sich ereignet habenden „Affaire Debray“ als politischer Intellektueller bekannte Theoretiker, hat – trotz kontroversieller und für einen kulturwissenschaftlichen Rahmen allzu retrograder Ansichten (weil in Dualismen sich artikulierend, wie ich noch erläutern werde) – einen beispielhaften Ansatz entwickelt, der mir zur Entwicklung einer Theorie, die den Zugang zum Verhältnis zwischen Medialem und Kultur zum Ziel hat, in seinen Grundzügen durchaus wertvoll erscheint. Es ist mir daher ein Anliegen, diesem Ansatz Aufmerksamkeit zu schenken, wobei ich meine Achtung dessen, was ich im Folgenden herausarbeiten werde, als stets in kritischer Distanz gegenüber Debray als einem politisch vereinnahmten Theoretiker artikuliert verstehen möchte.

Dasjenige, das ich hier als Debrays Leistung anführen will und worauf meine Überlegungen zu einer Medienkultur aufbauen werden, besteht in seinen groben Grundzügen zunächst im – wenn auch banalen – Verweis darauf, dass die technischen Medien und die sozialen Tätigkeiten, die sie unterstützen, zusammenhängend gedacht werden müssen. Debray räumt dabei den Prozessen des Übermittels, Übertragens und Übersetzens, den Prozessen der Mediation(en) also, als für Kultur konstitutive Elemente, hohen Stellenwert ein: Übermittlung ist ihm die zentrale Bedingung kultureller Praxis. – Ein produktiver Ansatz, sieht man zunächst einmal von Debrays Auslegung des Kulturbegriffs bzw. dessen, was er als Kultur verstehen möchte (oder muss), ab.

⁶³ Krämer [2008], S. 80.

„A quel « sujet » la médiologie a-t-elle affaire? Sans exclure ce qu'on nomme « communication », elle s'intéresse plus particulièrement à l'homme qui transmet.“⁶⁴ – So steckt Debray in seiner *Introduction à la médiologie* gleich eingangs den Interessensbereich seines Konzepts ab. Er konzipiert, zumindest dieser Deklaration nach, das Mediale am Menschen als Medium. In seinem Denken über den Zusammenhang von Medien und Kultur will Debray den Horizont der Kommunikation überschreiten bzw. einen gewissen Kommunikationszentrismus (der einen seiner Kritikpunkte an der französischen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Gegenstandsbereich darstellt) überwinden – im gleichzeitigen Bewusstsein darüber, dass er sich dabei zwangsläufig im Modus der Kommunikation abmüht. Ein epistemologisches Problem, das er „umgeht“, indem er von einer Praxis der Kommunikation nicht absieht oder sie verwirft, sondern sie, wie er betont, in einen weiteren Kontext einbettet. Problematisch an dieser Einbettung ist jedoch, dass sich seine diesbezüglichen Ausführungen in Dualismen erschöpfen:

„On regroupera sous le terme de transmission tout ce qui a trait à la dynamique de la mémoire collective ; et sous le terme de communication, la circulation des messages dans un moment donné. Ou encore, en durcissant l'opposition, on dira que communiquer consiste à *transporter une information dans l'espace*, à l'intérieur d'une même sphère spatio-temporelle, et transmettre ; à *transporter une information dans le temps*, entre des sphères spatio-temporelles différentes.“⁶⁵

Seine Einbettung der kommunikativen Praxis in jene der Vermittlung geschieht demnach weniger im Sinne einer veritablen Vermischung der beiden Formen als vielmehr in Artikulation einer Binäropposition – um deren Aufhebung ich noch bemüht sein werde. Vermittelnde Praxis vs. kommunikative Praxis also – ein Gegensatzpaar, das sich bei Debray aus einem geradezu hysterischen Kulturpessimismus heraus entwickelt: So geht es ihm in seinem Plädoyer für den Stellenwert der Übermittlung darum, einer *Zivilisationskrise*, die er im sich globalisierenden Frankreich erkennen will, entgegenzuarbeiten und der Kommunikationsgesellschaft ihre Fehlleitungen bewusst zu machen.

Wie heikel diese Aktion ist, zeigt allein die Tatsache, dass Debray in seiner linearen, über den Monolith der Buchkultur erreichten Vermittlung der *Introduction à la médiologie* um die kritisierte Kommunikation nicht umhin kann. Als wie wenig authentisch diese Aktion zu bewerten ist, zeigt zudem die sehr liebevoll gestaltete Homepage Debrays⁶⁶, als das, was sie

⁶⁴ Debray, Régis. *Introduction à la Médiologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000. S. 2.

⁶⁵ Ebd. S. 3.

⁶⁶ <http://www.regisdebray.com/>

ist: Eines der funktionalen Objekte der von ihm so kritisierten *mass-médias de l'ubiquité*. Mit der dichotomischen Unterscheidung von Übermittlung und Kommunikation geht parallel eine weitere einher, die der hierarchischen Ordnung, die Debray für sein Gegensatzpaar entwirft, entspricht:

„La communication a un horizon sociologique, et pour tremplin de départ une psychologie interindividuelle (entre un émetteur et un récepteur, dans l'expérience princeps que constitue l'acte d'interlocution). La transmission a un horizon historique, et pour socle de départ, une performance technique (via l'utilisation d'un support). Dans un cas, par la mise en relation d'un ici avec un ailleurs, on fera de la connexion (et donc de la société); dans l'autre, par la mise en rapport d'un jadis et d'un maintenant, on fera de la continuité (et donc de la culture).“⁶⁷

Dass Debray mit seiner binären Unterscheidung von Gesellschaft und Kultur nicht gerade die höchste wissenschaftliche Seriosität beweist, dürfte als Feststellung nicht überraschen, dennoch erscheint mir der Hinweis darauf im hier diskutierten Zusammenhang als dringlich angebracht. Trotz der dubiosen Auflistungen, die ich im Weiteren anführen werde, bietet Debray, wie ich im Anschluss daran zeigen möchte, wertvolle Ansatzpunkte für meine Kultur-Medien-Theoriebildung.

Debray, der das oben Zitierte inzwischen ganz offensichtlich zumindest partiell revidiert hat und das „neue“ Massenmedium der Kommunikation für sich nützt, womit er nicht nur erkannt haben dürfte, dass auch parasoziale Interaktion einer technischen Leistung bedarf, sondern – wie anzunehmen ist – auch, dass Gesellschaft und Kultur sich eben doch nicht so einfach trennen lassen⁶⁸, beharrt jedoch sehr standhaft auf seinen „kulturkonservatorischen“ Ansätzen:

„L'idée qu'on peut assurer une transmission (culturelle) avec des moyens (techniques) de communication constitue d'une des illusions les plus typiques de « la société de communication », propre à une modernité de mieux en mieux armée pour la conquête de l'espace, et qui l'est de moins en moins pour la maîtrise du temps.“⁶⁹

Was sich mit diesem Zitat exemplarisch andeuten lässt, ist so bezeichnend wie symptomatisch für eine „französische“ Konzeption von Kultur und ihren Gütern, die noch ausführlich zu diskutieren sein wird. Allein der Wortlaut, ungeachtet vom Inhalt des Vermittelten, zeigt in aller Deutlichkeit, dass Debray sowohl als Vermittelnder als auch als Kommunizierender im

⁶⁷ Debray, Régis. *Introduction à la Médiologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000. S. 3.

⁶⁸ Auf Debrays Homepage findet sich ein Link mit der Bezeichnung „Pourquoi un site?“, dessen Inhalt die nämliche rechtfertigt: <http://www.regisdebray.com/content.php?pgid=pourquoi> [17.10.2009]

⁶⁹ Debray, Régis. *Introduction à la Médiologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000. S. 5.

Dienste einer Macht steht; einer staatlichen Macht, wohlgemerkt. So lautet sein vorläufiger Befund für das, was – mit oder ohne „Rettungsaktionen“ seinerseits – der so gefürchteten *Zivilisationskrise* zusteuert, wie folgt:

„Le partage du passé commun devient de plus en plus malaisé, au fur et à mesure que la mise en commun de l’information se trouve facilitée. Élargissement des zones de mobilité et rétrécissement du champ de conscience historique ; renforcement des connexions techniques et affaiblissement du lien symbolique.“⁷⁰

Was in Duktus und religiöser Orientierung an jene Enzyklika erinnert, in der Papst Pius XI zu Zeiten des frühen Films seine Anhängerschaft über die neuen, so verderblichen Lichtspiele informiert⁷¹, liegt mit der Gleichung, die Debray im selben Atemzug nennt, wohl endgültig auf der Hand: „*En d’autres termes, au moment où la Terre entière peut suivre simultanément le Mondial de foot à la télé (la synchronie), Racine ou La passion du Christ deviennent lettre morte pour les écoliers de France (diachronie).*“⁷²

Jenes historische Bewusstsein, das Debray hier einmahnt – was ja an sich noch keine mir verwerflich erscheinende Geste darstellt, im Gegenteil, es ist gewiss kulturkonstitutives Element – zeigt gleichzeitig die Schwierigkeit, mit der die Konzeption eines Medialen am Menschen als Medium einhergeht: Ein individuelles Bewusstsein ist jeweils nur bedingt aus diversen (Macht-)“Systemen“ bzw. Institutionen zu lösen. Argumentativ sich auf Anmerkungen des ehemaligen *Académicien* Paul Valéry stützend, tritt Debray hier in der Rolle eines Opinion-Leader auf, der historisches Bewusstsein im Dienste der zentralistischen Politik seiner Nation propagiert. Es ist so paradigmatisch wie symptomatisch, dass er seine Erläuterungen zur Aufrechterhaltung der generationenbezogenen (und nicht individuellen) Entwicklung bzw. zur Perpetuierung dessen, was er als „*continuité créatrice*“ definiert, zunächst am Beispiel der Sprache festmacht⁷³.

Unabhängig von diesem martialischen Bekehrungseifer, den Debray konsequent als politische Entscheidung rechtfertigt, lässt sich – neben dem Verweis auf die *Technizität des Medialen* – ein weiterer, für meine Überlegungen zentraler Punkt ausmachen: So insistiert Debray immer wieder darauf, dass Übertragungen bzw. Mediationen an Körperlichkeit gebunden sind. Dass

⁷⁰ Ebd. S. 6.

⁷¹ http://www.vatican.va/holy_father/pius_xi/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura_ge.html [17.10.2009]

⁷² Debray [2000], S. 6.

⁷³ Debray [2000], S. 2.

er dabei stets das Vergängliche dem Dauerhaften, dem Institutionellen also, unterordnet bzw. umgekehrt die gegenwärtige Unterordnung des Dauerhaften unter das Vergängliche beklagt, kann nicht verwundern: Es ist freilich nicht der individuelle Körper, dem etwas konkret Subjektives anhaftet, den Debray in seinen Ausführungen hochleben lässt, sondern der konditioniert-kollektive Körper, die Inkarnation der Nation eben. Der „*médiologue*“ ist ein nicht-emanzipierter, bleibt immer Gesandter bzw. Botschafter einer Institution, eines Kollektivs. Er übernimmt eine „Verantwortung“, die – aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive, wie ich sie vertreten möchte – freilich bedenklich ist, gleichzeitig aber allzu schön exemplifiziert, dass hinsichtlich dessen, was ich hier ausleuchten will, eine kulturräumliche Transposition in den französischen Wissenschaftsraum nur bedingt gewinnbringend ist und eben nach kritischer Distanz verlangt. So gebe ich Debray ein weiteres Mal das Wort, das für sich spricht und, wie ich denke, keines weiteren Kommentares bedarf. Man beachte nur, mit Vorbehalten genießend, die Aufgabenverteilung, die Debray imaginiert:

„A l’instar de tout ce qui sert à immuniser un organisme collectif contre le désordre et l’agression, la transmission met inévitablement en jeu une stratégie militante (et parfois militaire). Bataille au-dedans, bataille au-dehors (propager sa foi ou ses idées, c’est se battre contre les rivales). On peut communiquer à tous vents. On transmet à bon escient ce que « l’on a de plus précieux » et qui touche aux œuvres vives : les grands secrets (de famille, d’État, de fabrication, des cœurs, des longitudes, des métaux, du métier, de parti, des dieux, etc.) ; ceux dont la perpétuation permet à un collectif de continuer à faire corps en se projetant vers un avenir commun et de se repérer dans le présent, de se distinguer du voisin, d’aller la tête haute. [...] Un journaliste communique, un professeur transmet (différence des informations aux connaissances).“⁷⁴

So die Worte des vor den Werten der *Grande Nation* knienden Haudegens, der, wie ich am Rande zu bedenken geben möchte, in den achtziger Jahren Berater François Mitterands für Lateinamerikafragen war, nachdem er sich in den Sechzigern in Bolivien dem Guerilla-Kampf Che Guevaras angeschlossen hatte.

Dennoch möchte ich daran festhalten, dass Debrays Überlegungen in ihren Grundzügen als durchaus produktiv zu bewerten sind, lässt man zunächst seinen von normativen, moralischen und insgesamt nationalistischen Auflagen geprägten Kulturbegriff und seinen akuten Kulturpessimismus, der nicht, wie der eines Adorno – um ein namhaftes deutschsprachiges Beispiel zu geben – sozial-philosophischer Prägung ist, sondern sich dezidiert national-

⁷⁴ Debray [2000], S. 11-12.

philosophisch präsentiert, außer Acht. So gibt Debray im Kontext seines Vermittlungskonzepts präskriptiv etwa Folgendes zu bedenken: „*Pour bien transmettre, il faut transformer, sinon convertir.*“⁷⁵ Wie ich bereits betont habe, ist mir daran gelegen, einen kultur- bzw. politikkritischen Umgang in meinen Reflexionen walten zu lassen, weshalb ich meinem Standpunkt und der im ersten Kernkomplex meiner Arbeit formulierten Prämisse, mit Haraway stets der Möglichkeit des produktiven Pervertierens folgend, eine Transformation dieser Aussage und ihres Gehalts vornehmen möchte: *Pour bien transmettre, il faut transformer, sinon invertir.* Unter dieser Voraussetzung werde ich im Folgenden das für meine (sich auf einen deutschsprachigen Wissenschaftsraum romanistischer Orientierung beziehenden) Überlegungen Produktive an Debrays Ansatz herausarbeiten. Dem vorangestellt sei nur ein *clin-d'œil* zur deutschen Übersetzung der debrayschen *Introducion à la médiologie*: Im als „Einführung in die Mediologie“ betitelten Übersetzungswerk Susanne Lötchers ist Debrays Definition einer *médiologie* gleich eingangs einer konsiderablen Metamorphose unterzogen. So heißt es in der deutschen Fassung: „*Gegenstand*“ der Mediologie ist der „*übermittelnde Mensch*“⁷⁶, womit weit früher klar wird und in einem Satz zusammengefasst ist, wie Debray den übermittelten Menschen imaginiert: als Objekt nämlich, und nicht als Subjekt (wie eine erste Assoziation mit dem französischen Terminus „*sujet*“ nahe legt), als Objekt einer von höheren (Staats-)Mächten gesteuerten Praxis der Vermittlung.

Das beste Zitat für diese aus dem Deutschen sich ergebenden „Subjektschwächung“ ist Debray selbst, und zwar als volkspädagogisches und (kultur-)politisches Instrument, das die schwindende Wirkungsmacht des Buchmediums betrauert– eine Begebenheit, auf die Debray in aller Bewusstheit auch aufmerksam macht: einer *transmission* liegt immer auch ein missionarisches Bestreben zugrunde – unabhängig vom Grade der dabei waltenden Subjektivität, deren Bestimmung wiederum ein Problem für sich darstellt. Ein Problem, dem ich hier aus pragmatischen Gründen entsagen möchte, um mich mit dem Verweis auf das von Debray angeschnittene Binom „öffentlich-interpersonell“⁷⁷ begnügen will: zu hybrid erscheint mir diese Angelegenheit, als dass sie sich tatsächlich praktisch trennen ließe.

Dennoch lohnt die Beschäftigung mit Debrays Entwurf einer *médiologie* im hier diskutierten Zusammenhang insofern, als er durch seine Verweise auf die Bedeutung der *Materialität* des

⁷⁵ Debray [2000], S. 12.

⁷⁶ Debray, Régis. *Einführung in die Mediologie*. Bern/Stuttgart/Wien: Haupt Verlag, 2003. Übers.: Susanne Lötcher. S. 10.

⁷⁷ Debray [2000], S. 4.

Medialen bzw. durch die Kopplung von *Mensch und Technik* ein Theoriekonzept generiert, das für die Analyse eines Kultur-Medien-Kontakts jenseits formal-ästhetisch-analytischer bzw. produkt- und produktionszentrierter Orientierung steht. Was zudem für Debrays Konzept spricht, ist sein jeweils direkter und indirekter Verweis auf die institutionellen Schnittstellen, denen im Kontext der Thematisierung von Medialität nennenswerte Bedeutung beizumessen ist: Direkt, insofern er explizit an ihren Stellenwert als entscheidendes Moment innerhalb eines jeden Übermittlungsprozesses erinnert⁷⁸; indirekt, insofern als er als Opinion-Leader (des dem französischen Kulturministerium unterstehenden *Centre National du Livre*) arbeitet, womit er äußerst plakativ veranschaulicht, dass der Einzelne nun einmal nicht aus einem größeren, machtdurchzogenen System zu lösen ist.

Ich möchte nun das, was ich als Grundansatz eines mediologischen Denkens verstehen möchte, für meine weiteren Überlegungen beibehalten, nämlich die Bewusstheit über das Ineinandergreifen von intellektuellem, materiellem und sozialem Leben. Gewiss eine euphemisierende Verkürzung, die mir aber notwendig erscheint, denn Debrays Theoriebildung mag zwar ein orientierungswürdiger Ansatz für ein vernetzendes Denken von Medien und Kultur sein, die Gleichung einer Zusammenführung der beiden Komplexe, die mir zentrales Anliegen ist, geht in seinen Ansätzen jedoch nicht auf: Debray legt zwar einen entscheidenden Grundstein, nämlich dadurch, dass er darauf hinweist, dass ein analoges Denken von Medien und Kultur unabdingbar ist; seine Ausführungen bleiben aber – nicht zuletzt auch durch die starke Fokussierung auf die Bildungsinstitutionen als Vermittler kultureller Kompetenz – eben einem parallel-linearen Denken von Medien und Kultur verhaftet.

Will man hingegen – so meine These – konkret von einer Medienkultur sprechen, so muss dies mit der Einsicht und Anerkennung der nicht zu verleugnenden Transformationsprozesse einhergehen, denen jedes „System“ kultureller Entwicklung ausgesetzt ist. Die kommunikations- bzw. informationstechnologischen Entwicklungen implizieren selbstverständlich Veränderungen der Produktions- und Konsumtionsverhältnisse – eine Tatsache, die ich unter Rückgriff auf mein Fallbeispiel *Max mon amour* noch ausführlich diskutieren werde.

⁷⁸ Debray [2003], S. 17.

Ein weniger fortschrittsfeindlicher Zugang findet sich bei Frank Hartmann, der Debray begrüßend rezipiert und Ansätze einer Medientheorie der Kulturwissenschaften vorschlägt, die er unter den Titel *Mediologie*⁷⁹ fasst. Begrüßend insofern er das Angebot, Medien als etwas Technisches zu sehen, das als Regelwerk die Kommunikationsverhältnisse beherrscht, annimmt. Sein politischer Hintergrund ist dabei logischerweise ein ganz anderer – mit jenen Medientechnologien, die bei Debray eine Zivilisationskrise ankündigen, die also im Sinne einer technischen Manipulation erfasst werden, verbindet Hartmann eine kognitive Dimension: er versteht diese Technologien als etwas, das schlicht ein anderes Denken impliziert bzw. anderer Umgangsweisen bedarf. Damit legt er ein prozessuales und dynamisches Verständnis des Medialen nahe, das in Debrays Theoretisierung (gezwungenermaßen) ausbleibt. Markant ist dabei sein Verweis auf jene Formen der Sichtbarkeit, die die Medien des neunzehnten Jahrhunderts hervorgebracht haben, wohingegen mediale Dispositive ab dem zwanzigsten Jahrhundert Sichtbarkeit eher unterlaufen. Die einstige Linearität kultureller Performanzen war damit einem Wandel unterzogen: Kommunikation und Information als fundamentale Prozesse einer Kultur sind im elektronischen Zeitalter nicht mehr auf sprachliche Codes zu reduzieren – mit dem Schritt vom analog Linearen zum Digitalen entstehen Formen der Berechenbarkeit, die die Prinzipien des Verbalisierens und Beschreibens in ihrer Vorherrschaft gewissermaßen entmachten.⁸⁰

Will man Kulturprodukte nach Maßgabe einer Kulturwissenschaft thematisieren, die ihre „Aufmerksamkeit verstärkt auf Materialität, Medialität und Tätigkeitsformen des Kulturellen“ richtet, „um genauer zu erkennen, wie und in welchen Prozessen und kulturspezifischen Ausprägungen Geistiges und Kulturelles in einer jeweiligen Gesellschaft überhaupt produziert werden“⁸¹, dann liegt auf der Hand, dass Machtverhältnisse dabei eine zentrale Rolle spielen, insofern aus ihnen jene Werte und „Normen“ hervorgehen, die sich in den jeweiligen Produkten materialisieren. Wenn die vorliegende Analyse also implizit das Zusammenspiel von Mensch, Technik bzw. Material zum Thema hat, so steht mein Gedankenexperiment unter der Devise, die jeweiligen Produkte in einen sozio-politischen Rahmen zu fassen.

⁷⁹ Hartmann, Frank. *Mediologie: Ansätze einer Medientheorie der Kulturwissenschaften*. Wien: WUV, 2003.

⁸⁰ Vgl. ebd. S. 9.

⁸¹ Bachmann-Medick, Doris. *Cultural turns: Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007. S. 9.

2.5.2. Über die Reise: kein Pauschalangebot. Oder: Das Problem der Filmspezifik

Wenn die zur Bestimmung eines Medialen angetretene interdisziplinäre, wissenschaftlich-institutionelle Reise in den französischen Raum (– ob der genannten heuristischen Eingrenzung und des daraus resultierenden Angebots, das Mediale, nach Debray, in der Kopplung Mensch-Technik zu erfassen –) auch lohnen mag, so ergeben sich, wie ich gezeigt habe, gleichzeitig kulturraumspezifische Probleme. Das Reiseangebot beinhaltet institutionell und politisch vordefinierte Ausschlüsse; es gilt, als Tourist in der Begegnung mit dem Medialen sich dasjenige stets vor Augen zu halten, was ich hier so vorläufig wie vorurteilsfrei als *french-ness* bezeichnen will, nämlich das, was sich im Sinne eines explizit nationalen Selbstverständnisses in einer gewissen Ignoranz und/oder Verachtung der bereits angedeuteten Transformationsprozesse äußert. Mit der *french-ness*, von der hier also die Rede ist, geht eine Qualität des nationalistisch-Neurotischen einher. Wenn hier im Folgenden das Phänomen „Nationalismus“ zur Debatte stehen wird, dann im Sinne einer kollektiven Auslegung und Konzeption der eigenen Nation, die mit einer Höherwertigkeit⁸² gegenüber anderen einhergeht. Ich werde nun gewisse dem französischen Nationalismus inhärente Neurosen und das „kritische“ Potential, das die in diesem Kontext so präsenten Reizwörter der Globalisierung und Amerikanisierung bergen, ausleuchten und auf dem Fortgang meiner Route anhand des Problems der Filmspezifik veranschaulichen.

Dass Frankreich mit dem Medium Film in patriarchaler Mutterbeziehung steht, ist gemeinhin bekannt. Dass diese in historisch-linearchronologischer Hinsicht willkürlich und anfechtbar ist – die Mutterschaft nämlich, nicht das Patriarchale daran – wird die eingefleischte Frühfilmtheoretikerschaft, zumindest ihre Skladanowsky-Anhängerschaft, bestätigen. Frankreich oder Deutschland? Legenden und historische Datierungen divergieren im Gefecht um die Filmgeburtsurkunde; für die Praxis der Vereinnahmung des so heißen Kulturguts hingegen lässt sich ein Sieger bestimmen. Was nicht nötig ist, denn im Kampf um das Sorgerecht kürt sich Frankreich als solcher selbst, der sich – und das zumindest auf Basis der technischen Überlegenheit der Lumière-Apparatur zurecht – als Nation im Besitz der Urfilmrolle präsentiert. Allein: Mit der Frage nach dem *Medium* Film verhält es sich im hexagonalen Territorium gemessen an europäischen Traditionen des rezeptiven Umgangs mit der Entität „Film“ seit jeher etwas disparat: Nicht „das Medium“, sondern „die Kunst“ steht

⁸² Vgl. Röseberg [2001], S. 44.

hier als Gut im Zentrum eines kulturellen, von Paris aus erwirkten und propagierten Besitzes.
– Eine Tendenz, die sich gleichsam im französischen Wissenschaftsfeld spiegelt.

So existiert zwar eine französische Filmwissenschaft – der Beginn einer Geschichte des Films bzw. des Kinos als Objekt wissenschaftlicher Disziplinen ist nach einem langwierigen Prozess der Institutionalisierung im Jahr 1985 zu datieren –, jedoch erschöpft sich die akademische Filmforschung im französischen Raum zunächst vorwiegend in semiotisch-strukturalistischen Ansätzen.⁸³

Dass die französische Universitätslandschaft strukturell der Kino- bzw. Filmindustrie gleichkommt, insofern beide die zentralistische Struktur Frankreichs spiegeln bzw. bekräftigen (die Hauptrolle für die Filmwissenschaft spielt die *Université Paris III*), skizziert Michel Marie in seinem Beitrag zur „Filmwissenschaft in Frankreich“⁸⁴: Demnach ist die französische Kinoindustrie von Anfang an auf Paris bzw. die Ile de France konzentriert, wo auch das (dem *Ministère de la Culture* unterstehende) der Lehre nicht verpflichtete *Centre National de la Cinématographie (CNC)* seinen Sitz hat und, wie Marie betont, „*einerseits der institutionelle und administrative Ausdruck staatlicher Politik, andererseits aber auch Ausdruck der häufig einander widersprechenden ökonomischen Interessen der Profession* [Marie spielt hier auf die Interessenskonflikte zwischen Produzenten und Distributionsagenten hinsichtlich amerikanischer Filmproduktionen an; Anm. K.M.]“⁸⁵ ist. Kinokultur und Filmindustrie stehen im Dienste des *patrimoine*, werden mit anderen Worten von diesem als identitätsstiftend für Frankreich vereinnahmt, was dem öffentlichen Interesse jedoch keinen Abbruch tut: So verweist Marie auf „*ein andauerndes Klima positiver Erregung rund um das Kino*“ und auf dessen Zelebrieren bei den Filmfestspielen in Cannes, die er als „*Symptom dieser Stimmungslage*“ erfasst:

„Kinokultur und Filmindustrie sind hier [*in Frankreich, Anm. K.M.*] nationale Anliegen, was gewiss etwas unproportional erscheint, wenn man das ökonomische Volumen des Sektors mit dem der Luftfahrtindustrie, des Zeitungs- und Zeitschriftenmarkts oder auch des Landwirtschaftssektors vergleicht.“⁸⁶

So ist also festzustellen, wie Siegfried Mattl, Elisabeth Timm und Birgit Wagner hervorheben, dass sich in Frankreich „*die institutionalisierte Filmwissenschaft als akademische Disziplin in*

⁸³ Vgl. dazu: Darré, Yann. *Histoire sociale du cinéma français*. Paris: La Découverte & Syros, 2000. S. 95.

⁸⁴ Marie, Michel. „Die Filmwissenschaft in Frankreich und der langsame Prozess ihrer Institutionalisierung“ In: Mattl, Siegfried; Timm, Elisabeth; Wagner, Birgit (Hg.) *Zeitschrift für Kulturwissenschaften 2/2007*. Bielefeld: transcript Verlag, 2007. S. 107-111. Übers.: Birgit Wagner.

⁸⁵ Ebd. S. 108.

⁸⁶ Marie in Mattl; Timm; Wagner [2007], S. 109.

deutlicher Distanz zu den internationalen kulturwissenschaftlichen Trends entwickelt hat.“⁸⁷
– „Ironie de l’histoire“, um es mit den Worten Yann Darrés auszudrücken, der die im Spannungsfeld von *cinéphilie* und *enseignement du cinéma* stehenden oppositionellen Entwicklungen in seiner *Histoire sociale du cinéma français*⁸⁸ präzise nachzeichnet. Die Etablierung einer (Kultur-)Geschichte des Kinos als akademische Disziplin hat bis heute nicht stattgefunden, obschon es immer wieder Bemühungen um eine solche gab. Zu einem ersten dahingehenden Versuch schildert Darré ein Szenario, das die Problematik einer Verwissenschaftlichung des kinematographischen Feldes im Hinblick auf seine sozio-historischen Dimensionen sehr eindringlich verdeutlicht:

„En 1973 se tient le premier congrès d’une association éphémère, l’Association pour le développement des études cinématographiques (ADEC) qui réunit enseignants, critiques, théoriciens et membres de l’administration, dont le directeur du CNC, pour une réflexion sur l’enseignement du cinéma. Le compte rendu de ce congrès dans *Cinéma 73*, organe de la Fédération des ciné-clubs, est instructif à plus d’un titre. Il s’ouvre sur une citation de Robert Desnos: „Ils n’ont pas encore rattaché le cinéma à Ronsard, mais ça ne saurait tarder“ (*Paris Journal*, 20 avril 1923). La lutte pour la légitimation du cinéma dans laquelle les animateurs de ciné-clubs étaient en première ligne semble se retourner contre eux: l’entrée du cinéma dans l’enseignement est une marque de légitimité culturelle évidente, mais elle entame le monopole des ciné-clubs sur l’éducation du public. Et cette crainte les fait revenir sur ce à quoi ils ont eux-mêmes contribué, qui passait par l’invocation de noms fameux, par le rattachement aux plus grands des arts consacrés...que moquait Desnos. Au-delà de cette ironie de l’histoire, on retrouve dans le texte de l’Inter-ciné-clubs qui suit l’opposition entre une éducation du public par des amoureux du cinéma et un enseignement qui ne pourrait être dispensé et reçu que dans l’ordre du devoir, de l’obligation (*Cinéma 73*, n° 176).“⁸⁹

Zwar wird das kinematographische Feld, wie ich bereits angedeutet habe, einer Akademisierung unterzogen werden, eine dezidiert historisch-soziologisch ausgerichtete Betrachtung hingegen wird dem Universitären fernbleiben. Dass demnach internationale kulturwissenschaftliche Trends, wie sie am Beispiel der *Cultural Studies* oder der Frage der Geschlechterdifferenz genannt werden können, die nationalen Grenzen des Hexagons bisweilen nicht zu durchbrechen vermochten, ist die logische Begleiterscheinung dieser Entwicklungen. So konstatiert Marie in Bezugnahme auf dahingehend orientierte Publikationen:

⁸⁷ Mattl, Siegfried; Timm, Elisabeth; Wagner, Birgit (Hg.). „Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft“ In: Mattl, Siegfried; Timm, Elisabeth; Wagner, Birgit (Hg.). *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2/2007. Bielefeld: transcript Verlag, 2007. S. 10.

⁸⁸ Darré, Yann. *Histoire sociale du cinéma français*. Paris : La Découverte & Syros, 2000.

⁸⁹ Ebd. S. 94- 95.

„[...] auf Französisch lassen sie sich an den Fingern einer Hand abzählen. Die französische Filmwissenschaft bleibt nach wie vor dem Autorenkino und seiner spezifischen *cinéphilie* verpflichtet und stellt die allgemeine Ästhetik philosophischer oder spekulativer Ausrichtung in den Vordergrund. Die französische Filmtheorie erweist sich als rundum allergisch gegenüber feministischen Forschungsansätzen sowie gegenüber solchen, die sexuelle oder ethnische Minderheiten fokussieren. Die französische Doxa bleibt in ihrer universalistischen Ideologie, der Ideologie der „Menschenrechte“, gefangen.“⁹⁰

Will man dieser aparten Entwicklung (eigentlich: Statik) auf den Grund gehen, so bietet sich Susan Haywards Stellungnahme zu einem *French National Cinema* an: Haywards Anliegen besteht darin, eine Einführung in die Geschichte des französischen Kinos zu geben, wobei sie sich dabei sowohl dem populären, als auch dem alternativen Kino zuwendet. Mit ihrer Durchleuchtung der französischen Filmgeschichte übt sie gleichsam Kritik an den „herkömmlichen“ Produkten französischer Kinogeschichtsschreibung, deren Verfasser zumeist der Tendenz verfallen, sich entweder auf große Filmemacher oder bestimmte *mouvements* zu reduzieren. Dem leistet Hayward Widerstand in Form einer Kontextualisierung des Filmgeschehens, das sie in einen weiteren historisch-politischen und kulturellen Rahmen eingliedert: Hayward konzipiert eine französische Filmgeschichte als Nationalgeschichte. Gewiss mag das Etikett „national“ im Kontext zunehmend globaler und hybrider Gesellschaften heikel erscheinen, nicht aber wenn man verstehen möchte, zu welchem Zweck Hayward eine Form des Nationalen (re-)produziert: Ihre national-orientierte Betrachtung geschieht „von außen“, beruht demnach nicht auf dem Ziel, eine äußerliche Kohärenz „von innen“ herzustellen – wie es in jenen explizit französisch artikulierten Kinogeschichtsschreibungen geschieht, die der zentralistischen Politik des Landes – mehr oder weniger offenkundig – anheimfallen⁹¹ –, viel eher konzentrieren sich ihre Bemühungen auf das Verfassen einer *nationalkritischen* Nationalgeschichte des französischen Kinos. Filmprodukte bzw. -produktionen sowie einerseits der cinephil-kritische und andererseits der wissenschaftlich-theoretische Umgang mit diesen, werden dabei unter Berücksichtigung auf Frankreichs Selbstverständnis als Nation untersucht – so bleibt das Nationale als „*nation-ness*“⁹² stets kritischer Reflexionen unterzogen:

„Writing about the “national” of a cinema is undoubtedly either a *brave* or a foolish undertaking because of the dangerous pitfalls into which an author can tumble. It is often difficult to distinguish, for example, when one is addressing society or political culture but not necessarily (or even to the exclusion of) “nation-ness”. In this study,

⁹⁰ Marie in Mattl, Timm, Wagner [2007], S. 110.

⁹¹ Vgl. etwa: Jeancolas, Jean-Pierre. *Histoire du cinéma français*. Paris: Armand Colin, 2007.

⁹² Hayward, Susan. *French National Cinema*. London: Routledge, 2005. S. 9 (Vorwort).

the two former elements are implicitly inscribed into the discussions of the “national” of France’s cinema, but the issues are kept in check [...].⁹³

Ich möchte Haywards „Nationalfilmgeschichtsschreibung“ als für meine Überlegungen insofern produktiv bewerten, als sie gewissermaßen eine „*transnationale Übersetzungs- und Transformationsleistung*“⁹⁴ darstellt. Hayward thematisiert das „Nationale“ im Zusammenhang mit dem Begriff des „Nationalismus“, wobei sie gleichzeitig eine Dekonstruktion der jeweiligen Begriffe und der damit einhergehenden Mythen vornimmt – weshalb mir ihr Ansatz für meine Kernfrage wegweisend und orientierungswürdig erscheint.

Doch zunächst noch einmal zurück zur französischen Filmbetrachtung selbst und zu ihrer institutionell disparaten Entwicklung. Was die beiden Fronten der Auseinandersetzung mit Film angeht, d.h. die cinephile Filmkritik einerseits und die akademisch legitimierte Filmwissenschaft bzw. -theorie andererseits, so können diese – zumindest für den Zeitraum der fünfziger Jahre, wo Erneuerungen im Bereich der Filmtheorie als Verdienst der Filmkritik anzusehen sind – als in symbiotischer Beziehung zueinander stehend erfasst werden. Die Interaktion dieser beiden Fronten (der Kritik und der akademischen Theorie) ist als äußerst heterogen und komplex einzuschätzen, sie lässt sich in Perioden gegenseitiger Ablehnung und Anziehung gliedern.⁹⁵

Der Beginn dessen, was sich unter der Bezeichnung einer spezifisch französischen Filmwissenschaft komprimieren ließe, ist in den frühen Sechzigern anzusiedeln und hat sich aus den Disziplinen der strukturalistischen Sprachwissenschaft und Semiotik herausgebildet. Der Fortgang der filmwissenschaftlichen Entwicklung französischer Prägung lässt sich hinsichtlich seiner Theoriebildung grob skizziert als zunächst an psychoanalytischen und philosophischen (Ende der Sechziger, Anfang der Siebziger), anschließend an historischen (achtziger Jahre) Belangen situiert und zuletzt als im Poststrukturalismus (späte Achtziger) verendend beschreiben.⁹⁶ Die Dominanz des Strukturalistischen innerhalb der akademischen theoretischen Auseinandersetzungen mit Film führt Hayward auf die folgenden historischen bzw. sozio-politischen Begebenheiten zurück:

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte. *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2007. S. 11.

⁹⁵ Vgl. dazu: Marie in Mattl, Timm, Wagner [2007], S. 109.

⁹⁶ Vgl. Hayward, Susan. *French National Cinema*. London: Routledge, 2005. S. 221.

„There are two essential points to be made about this popularization of structuralism – the first is historical. By cross-theorising cinema with linguistics, the Structuralists brought back into view the notion of cinematic language, not heard of since the 1920s. This led to a re-examination of the theorists of the 1920s, bringing them out of the oblivion to which the *Cahiers* group had assigned them. It was also a theoretical movement that wanted to move away from the auteur approach that canonized individuals but lacked a truly theorized approach. The second point is socio-political and refers to the underlying strategy of structuralist theory itself which was to establish a total structure. It should not be forgotten that this popularization of structuralism coincided with the advent of de Gaulle to power. His calls for national unity (in the face of Algerian crisis), the era of economic triumphalism and the consequent nationalism that prevailed (at least in the mind of the General, if not the electorate) were in themselves symptomatic of a desire for structures to be mobilized to give France a sense of national unity. Thus, the desire for a total structure, as exemplified by structuralism, can be read as an endeavour to counter the real political instability of the 1960s caused first, by the radical changes in the institutional framework, second, by the difficult process of resolving the Algerian crisis, and finally, by the increasing unrest of a depoliticized electorate and a disaffected youth class. Structuralism, in one respect total theory, reflects – certainly with hindsight – the Gaullian concern with the nation state.”⁹⁷

Als symptomatisch für dieses immer noch währende Ordnungspostulat im Bereich der akademisierten französischen Filmtheorie kann etwa Christian Metz' Versuch einer allgemeinen, an Saussures Semiologie angelehnten Systematisierung von Film gelten, der diesen als einheitlichen, durch ein spezifisches Arsenal von Zeichen konstruierten Code zu verstehen trachtet. Transponiert in den deutschsprachigen Kulturwissenschaftsraum, dessen Auseinandersetzungen mit dem Medialen den Angelpunkt meiner hier betriebenen Reflexionen bilden, erscheinen mir derartige Systematisierungsversuche jedoch widersinnig: Systemmodelle Metzcher Art mögen in ihrer Rolle als Orientierungshilfe zwar den intersubjektiven Austausch im Reden über Filmprodukte begünstigen, erscheinen mir aber für eine – sofern angestrebt – kulturell-politisch orientierte Perspektivierung wenig förderlich. Durch das Zentrieren der Aufmerksamkeit auf das Filmprodukt in seiner formal-strukturellen Verfasstheit entfällt die Berücksichtigung der rezeptionsbezogenen Auswirkungen bzw. lässt sich in diesem Kontext formulieren, dass sich das (kulturtheoretisch doch relevante) Verhältnis von Produktion und Rezeption unter den Prämissen einer formalistisch-strukturalistischen Filmtheorie im Modus eines einseitig-chronologischen Verlaufs artikuliert. Ferner, um mit den Worten Haywards zu argumentieren: „*What gets omitted in this theoretical approach as it is applied to film is the notion of pleasure and audience reception.*“⁹⁸ – ein Mangel der spätestens mit einem psychoanalytischen Verständnis von

⁹⁷ Ebd. S. 222.

⁹⁸ Ebd. S. 223.

Film – das den nächsten Schritt der Metzschen Filmtheorie darstellt⁹⁹ – zumindest partiell aufgehoben ist: Partiiell insofern, als die rezeptiven Elemente der Film- bzw. Kinosituation zwar Berücksichtigung finden, der einseitig-chronologische Verlauf zwischen Produkt und Rezipient – ich werde auf dieses Verhältnis sowie auf die Bedeutung des Erfassens ihrer „Wechselbeziehung“ noch zu sprechen kommen – jedoch aufrecht erhalten bleibt.

Auch zu der von Marie denunzierten Allergie der französischen Filmtheorie gegen Fragen der Geschlechterverhältnisse sowie zum Fehlen französischer filmtheoretischer Ansätze feministischer Prägung finden sich bei Hayward sozio-politisch gestützte Erläuterungen: Die Tatsache, dass trotz der Frauenbewegung in den frühen siebziger Jahren sowie der Präsenz namhafter Filmtheoretikerinnen nichts vom feministischen Begehrt in der Filmtheorie seinen Niederschlag gefunden hat, führt Hayward in Bezugnahme auf Ginette Vincendeaus Forschungen auf zwei Faktoren zurück: zum einen sei dieser Mangel dem verhältnismäßig frühen Niedergang des Feminismus zu Beginn der achtziger Jahre anzurechnen, zum anderen damit verbunden, dass die Platzierung des Weiblichen als Subjekt der Betrachtung, gerade im Kampf um die Legitimierung einer Filmtheorie als akademische Disziplin, in einer „solch patriarchalen Gesellschaft wie der französischen“ auf Widerstand gestoßen wäre¹⁰⁰. So bleibt der Mitbegründerin der Revue *CinémAction* in ihrem Vorwort zur 1993 anlässlich des zwanzigsten Jubiläums feministischer Filmtheorie im angelsächsischen Raum erschienenen Ausgabe nur zu betrauern, dass:

„Les études de cinéma, si pointues et si développées dans les domaines théoriques où les femmes occupent souvent des rôles éminents, y restent désespérément vides de toute dimension féministe. [...] Le succès des Women's Studies dans le monde anglo-saxon s'explique sans doute aussi par l'existence de ce qu'ils appellent les « Cultural Studies », inconnues en France [...].“¹⁰¹

Ausgehend von den bis hierher angeführten und erläuterten Gegebenheiten lässt sich für die deutschsprachige theoretische Handhabung des Medialen im Hinblick auf die dabei verstärkt zur Anwendung kommenden Muster (das Intermediale, das Einzelmedien- bzw. Werkzentrierte), sowie auf die hier angestrebte kulturwissenschaftlich gefärbte

⁹⁹ Metz wird sich im Verlauf seiner Beschäftigung mit Film an Jean-Louis Baudry und Raymond Bellour orientieren und die Interaktion von Zuschauer und Leinwand thematisieren. Zur diesbezüglichen Subjektkonstruktion des Zuschauers und damit verbundenen voyeuristischen Aspekte: Vgl. Hayward [2005], 224-225.

¹⁰⁰ Vgl. Hayward [2005], S. 225-226.

¹⁰¹ Martineau, Monique in: Vincendeau, Ginette (Hrsg.). *20 ans de théories féministes sur le cinéma : Grande-Bretagne et États-Unis*. Condé-sur-Noireau: Corlet, 1993. S. 7. (*CinémAction* ; Nr. 67)

Perspektivierung einstweilen zusammenfassend Folgendes formulieren: Es ist freilich weniger das (illusorisch objektive) Ordnungsbestreben, das sich bei der Applikation strukturalistischer Tendenzen als weitgehend unproduktiv und problematisch erweist (jede Disziplin, will sie auch als noch so „undiszipliniert“ auftreten, scheint mir gewissermaßen vom Bestreben eines Deutungs- bzw. (Un-)Ordnungsmacherwerbs durchzogen), als vielmehr – so meine These – die Tatsache, dass eine (post-)strukturalistische Perspektive die für die Herstellung eines Kultur-Medien-Kontakts so bedeutende *Technizität des Medialen* beiseitelässt und damit auch gewissermaßen auf eine explizite Kopplung von Mensch und Technik/Technologie verzichtet. Und vor allem: auf die Kanäle seiner institutionellen Gebundenheit und die damit dringend in Verbindung zu bringenden Machtverhältnisse, in deren Kontext für den Fall Frankreich unbedingt auf Formen staatlicher Vereinnahmungspolitik zu verweisen ist.

Will man, so mein Standpunkt, Medialität (hier: in Bezug auf Filmspezifika) kulturwissenschaftlich adäquat thematisieren, so ist das (erst)beste Orientierungsangebot im als von der Wissenschaft weitgehend abgegrenzt sich definierenden Dunstkreis der *critique* bzw. der *cinéphilie* gegeben. Die Beachtung und Verwertung der innerhalb der französischen Filmkritik artikulierten Positionen scheint mir eine zentrale Voraussetzung für eine kultur- und politikkritische französische Filmwissenschaft zu sein. Der dritte Kernkomplex meiner Arbeit wird sich daher unter anderem auf dieses raffinierte Feld von Informationen, Motiven und Zusammenhängen richten und – unter Berücksichtigung diverser Machtrelationen – einzelne Glieder aus einer verworrenen Indizienkette lösen. Bevor ich allerdings den Weg der Betrachtung der „kritischen“ Filmrezeption einschlage, möchte ich meine interdisziplinäre Frankreichreise abrechnen und eine Heimreise antreten, um diesen Akzent zu rechtfertigen.

2.5.3. Zurück in die Heimat

Wenn ich mich in meinem Bemühen um eine kulturwissenschaftlich sinnvolle Annäherung an das Mediale nun wieder zurück in den deutschsprachigen Wissenschaftsraum bewege, dann zunächst deshalb, weil die Verankerung im französischen Raum mangels einer dezidiert kulturwissenschaftlichen Ausrichtung wenig gewinnbringend war. Wie ich gezeigt habe, ist Frankreich nicht repräsentativ für europäische Tendenzen im akademischen Umgang mit dem Verhältnis, das Medien und Kultur zueinander unterhalten.

Ich möchte an dieser Stelle die bis hierher erarbeiteten, mir für die Annäherung an Medienspezifik im Rahmen eines kulturwissenschaftlichen Denkens produktiv erscheinenden Punkte noch einmal resümierend in Erinnerung rufen, um diese anschließend um einen entscheidenden Punkt zu erweitern, dessen Wurzeln eben im deutschsprachigen Wissenschaftsraum liegen.

Mein Vorschlag mag also dahingehend lauten, zunächst beim technisch-Materiellen anzusetzen und dabei gleichzeitig vorauszusetzen, dass dieses, im Bewusstsein seiner historischen Transformationsprozesse, nicht chronologisch-linear erfasst werden kann und in seiner Kopplung mit dem Menschen stets die Berücksichtigung von Machtverhältnissen erfordert. Diese Perspektive impliziert auch, dass die Faktoren medialer Produktion und ihrer Rezeption im Sinne einer gegenseitigen Durchdringung zu verstehen sind.

Eine substantielle Ergänzung zu diesem Fundament findet sich in der bereits angeführten *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*: Hier konzipiert Barbara Wurm, wenn auch in differentem Kontext, eine Filmwissenschaft als „Kulturwissenschaft „von unten““¹⁰² und rekurriert dabei auf Fritz Lang – und mit diesem auf einen Theoretiker der Praxis, einen Künstler und vertriebenen Renoir-Remaker, der am Medium Film aufrollt, was sich für die Bestimmung eines Medialen als Gesamtes produktiv erweist: Auch Lang erfasst das Mediale (am Beispiel des Films) in einer Kopplung von Mensch und Technik/Technologie, bringt die Komplexe *Kultur* und *Medien* miteinander in Verbindung, wobei sein Kulturbegriff von normativen Vorgaben und moralischen Auflagen weitgehend befreit ist: So zeichnet sich mit Lang, wie Wurm erläutert, bereits in den zwanziger Jahren die Tendenz ab, „*Kultur als einen vielschichtigen sozialen Prozess zu verstehen*“¹⁰³ – wobei den „*alltäglichen Lebensweisen und [...] unterschiedlichen Vorstellungen, durch die Menschen ihr Leben wahrnehmen, erfahren und gestalten*“¹⁰⁴ zentrale Bedeutung beigemessen wird.

Mit Lang lässt sich zur Paarung Mensch-Technik jedoch noch ein drittes Element hinzufügen, das für den Blick auf das Verhältnis von Medien und Kultur höchst bedeutsam erscheint. Nämlich, wie ich es vorweg schon angekündigt habe: die Frage nach der Rezeption. Film (und dies lässt sich für mediale Technologien im Allgemeinen formulieren) ist immer

¹⁰² Wurm, Barbara. „Der frühe Kulturfilm-Diskurs: Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft „von unten“.“ In: Mattl, Timm, Wagner [2007].

¹⁰³ Ebd. S. 32.

¹⁰⁴ Bachmann-Medick in Wurm in Mattl, Timm, Wagner [2007], S. 32.

auch ein „Zeit-Bild bzw. ein Zeitdokument“¹⁰⁵, ein „Gradmesser jener Kultur [...], aus der er hervor- und in die er eingeht“¹⁰⁶ – und zwar gerade aufgrund der ihm zugrunde liegenden Aufzeichnungs- und Speichertechnik: Der Film (und damit gewissermaßen jede bildmediale Technologie) hat ein Anschaulichkeitspotential und ist damit Stütze des kulturellen Gedächtnisses. Der Film als „Gradmesser der Kultur“ ist also bei Lang nicht nur an die der Aufzeichnung zugrunde liegende Technik/Technologie gebunden, sondern auch an die Instanzen seiner Wahrnehmung, Bewertung und Interpretation. Ausgestattet mit genau dieser Auflage als Voraussetzung im Gepäck, werde ich mich nun ein weiteres Mal auf die Reise in den französischen Kulturraum begeben und mich jenen verworrenen Zusammenhängen widmen, die einen Kultur-Medien-Kontakt prägen.

¹⁰⁵ Lang in Wurm in Mattl, Timm, Wagner [2007], S. 31.

¹⁰⁶ Wurm in Mattl, Timm, Wagner [2007], S. 31.

3. Und weiter: Vom Interdisziplinären zum Undisziplinierten.

Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass im Irrgarten medialer Bestimmungen, bezieht man sich auf den französischen Kulturraum, sich gerade „das“ Kino als besonders komplex verwurzelt präsentiert. Ein spezifisch französischer Zugang zum „Problemfeld“ des Medialen wartet mit der Unterscheidung zwischen *un média (un moyen de diffusion)* und *un médium (un moyen d'expression)* auf, wobei Ersteres disziplinär den *Sciences de la communication*, zweiteres den *Sciences de l'art et de l'esthétique* unter- bzw. zugeordnet ist. – So zumindest die Einschätzung der Verfasser des *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, die dem Kino beide Rollen konzедieren, was, dem *patrimoine*-Imperativ entsprechend, selbstverständlich nicht ohne den Verweis darauf geschieht, dass im Hinblick auf die französische Kinogeschichte eher letztere Konzeption zu präferieren ist.¹⁰⁷

3.1. „Cinema speaks the national and the national speaks the cinema.“ – Is it as easy as that, Miss Hayward?

Kino nun als Kunst oder als Medium erachten? – eine Frage, die ganz augenfällig nur für einen institutionellen Disput stehen kann, den ich hier nicht in den Vordergrund stellen möchte, zu sehr scheint mir „das“ Kino (unabhängig von möglichen nationalen Verortungen) beide Rollen bzw. Funktionen einzunehmen, und zwar sowohl jene eines Mittels zur Verbreitung von (symbolischen) „Inhalten“, als auch jene des (materialisierten und idealisierten) Ausdrucks der nämlichen. Es vereint also die (bei Debray als oppositionell angeführten) Pole der Kommunikation und der Vermittlung. Zentral erscheint mir hinsichtlich der Rolle und Funktion hingegen viel eher die Frage danach, was sich hinter dieser Rollenzuschreibung verbirgt, was also durch dieses Kino – verortet in einem französischen Kulturraum – ausgedrückt und verbreitet bzw. kommuniziert und vermittelt wird. Und vor allem: wer hier, aus welchem Grund, was vermittelt. An dieser Stelle möchte ich noch einmal auf Haywards Ausführungen zu dem sich im kinematographischen Feld spiegelnden Selbstverständnis Frankreichs als Nation rekurrieren:

¹⁰⁷ Aumont, Jacques; Marie, Michel. *Dictionnaire théorique et critique du Cinéma*. Paris: Armand Colin, 2008. S. 148.

„Concepts of nation and national identity, when they are perceived in terms of socio-political processes and the cultural/cinematic articulations of these processes, inevitably mean that cinema speaks the national and the national speaks the cinema. In other words, within the specific context addressed here, film functions as a cultural articulation of a nation (even if it subverts it, it still addresses/reflects it, albeit negatively or oppositionally). [...] a “national” cinema [...] is ineluctably “reduced” to a series of enunciations that reverberate around two fundamental concepts: identity and difference.“¹⁰⁸

Kino ist, folgt man den Vorgaben Haywards, ein kulturelles Artefakt, das in nationalen Mythen sich artikuliert. – Eine Konzeption, die sich für ein Frankreich, das mit seiner Kinokultur kaum Repräsentativität für den restlichen europäischen Kulturraum beansprucht, anbietet. Kino kann im Hinblick auf seine spezifisch französischen Ausprägungen neben den als maßgeblich für die Vermittlung kultureller Kompetenz figurierenden Bildungsinstitutionen, als staatlich geförderte, eigenständige politische Kulturinstitution begriffen werden, die ihrerseits (auch) ein Konzept der *nation-ness* vorgibt.

Wie ich bereits angedeutet habe, durchleuchtet Hayward in ihrer Analyse einer an diese *nation-ness* gebundenen Kinogeschichte französische Kinoproduktionen auf deren formal-ästhetische Ausprägungen hin. Dies geschieht bei ihr in vordergründiger Konzentration auf drei Parameter – *validity (or legitimacy)*, *difference (or distinctiveness)* und *security (or sense of identity)*¹⁰⁹ –, anhand derer sich das Spannungsfeld von Kino und den politischen Verhältnissen, in das es sich einbettet, charakterisieren lässt. Zudem findet sich in Haywards Ausführungen auch implizit die Relation von Technik und Subjekt herausgearbeitet – so gilt für die Kinosituation, dass der Zuschauerkörper gegenüber einer Leinwand positioniert ist, die das Imaginäre (der Identifikation), wie auch das Symbolische forciert, insofern ihre Sprache eine institutionelle ist, in deren Funktion die Konstruktion von Mythen steht.¹¹⁰ Es ist also eine dezidiert ästhetische Revision, der Hayward das französische Kino unterzieht, um es mit (staats-)politischen Verhältnissen in Verbindung zu bringen bzw. um auf die Interdependenz der beiden Felder zu verweisen. Betrachtet man unter diesen Bedingungen *Max mon amour*, so ergeben sich der Verdacht und die Überlegung, inwiefern die Ursache seines Scheiterns in Cannes nicht zumindest partiell durch die besagte *french-ness* bzw. *nation-ness* bedingt ist. Schließlich liegt es auf der Hand, dass mit einem solchen *nation-ness*-Konzept vordefinierte Ausschlüsse einhergehen, auf die ich mich im Weiteren konzentrieren werde.

¹⁰⁸ Hayward [2005], S. 10 (Vorwort).

¹⁰⁹ Ebd. S. 328.

¹¹⁰ Vgl. ebd.

Doch zunächst will ich anmerken, dass es mir verkürzt erscheint, den Begriff des „Nationalen“ als historiographische Kategorie zu verstehen und diese anhand der formal-ästhetischen Verfasstheit diverser Produktionen zu erarbeiten, denn gerade jener Zeitraum, in den sich *Max mon amour* und seine Projektion in Cannes einschreiben, legt dringend nahe, in die auf eine französische Filmproduktion ausgerichtete Analyse auch Perspektiven auf „das“ europäische und „das“ amerikanische Kino mit einzubeziehen: Wenn mein hier anhand des Fallbeispiels „*Max à Cannes*“ vermitteltes Interesse einem „nationalen“ Kino gilt, so möchte ich dieses im Sinne eines Dreieckskonstrukts zwischen den Elementen „Film“, „Nation“ und „den“ Produzenten/Akteuren fassen. – Die Anführungszeichen sollen dabei ihren Status als Entitäten schwächen bzw. auflösen, ich setze für alle drei Objekte voraus, dass sie nicht als stabil anzusehen sind, sondern dass es sich dabei um Strukturen handelt, die mehr oder weniger dynamischen Veränderungen ausgesetzt sind. Mehr oder weniger, da sich, hinsichtlich der Tragweite der Dynamik, innerhalb der Dreierkonstellation eine Art Hierarchie ausmachen lässt: Während „der“ Film, wie Haraway hervorhebt, sich mit den jeweiligen politischen Strukturen (– ob nun konformistisch oder subversiv –) mitbewegt und auch „die“ Produzenten/Akteure sich den jeweils politischen und ökonomischen Verhältnissen anpassen dürfen (müssen), bleibt „die Nation“ in ihrem Selbstverständnis als solche hingegen eher rückständig. Nicht statisch, aber – ich habe es bereits angedeutet und werde noch darauf insistieren – gewiss etwas träge, wenn nicht apathisch, in ihrer Entwicklung.

Unterschiedliche Akteure in ihren jeweiligen Mediationsrollen zu thematisieren setzt für mich voraus, dabei zu beachten, dass – bei aller Liebe zur Kunst – selbstverständlich auch pragmatische Gewinnabsichten auf dem Spielplan stehen. Aus genau dieser Perspektive will ich *Max mon amour* näher betrachten und sein „Versagen“ an der Croisette thematisieren.

Dem möchte ich allerdings noch meine methodischen Prämissen voranstellen, die auf das bis hierher erarbeitete (inter-)disziplinäre und transnationale Gemisch aufbauen und die ich darüber hinaus um einen „undisziplinierten“ Faktor erweitern möchte.

Wie also nun *Max mon amour* konzipieren? Der Film ist, wie ich eingangs festgestellt habe, ein Unikat und hat eine ästhetische Dimension. Er ist mehr als das, nämlich materielles Produkt. Und er ist – schließlich gilt es hier von der semiotischen Versatzstückpolitik Abstand zu nehmen – nicht nur das, sondern – in den Festspielkontext von Cannes verlagert – auch Teil eines Dispositivs, des Kinos nämlich, in dem sich Werte und Normen materialisieren.

Damit ist dieser Film fürs Erste kontextualisiert. Den kinozentrierten materialistischen Ansatz (Haywards Analyse bleibt weitgehend auf die Apparatur und ihre ideologischen (Macht-)Effekte konzentriert) möchte ich hier um einen weiteren ergänzen und der Rolle der ästhetischen Dimension des Films gerade im Hinblick auf seine institutionelle Verankerung einen theoretisch relevanten Stellenwert einräumen: Der Film hat – innerhalb seines kinematographischen (Schlacht-)Feldes (Cannes), aber auch gelöst von diesem – ein Anschaulichkeitspotential, ist „Gradmesser der Kultur“ und ist damit – was hier entscheidend sein wird – an die Instanzen seiner Wahrnehmung, Bewertung und Interpretation gebunden.

Ich werde mich in meinen Reflexionen daher auf Quellen der Rezeption stützen. Beiträge aus Zeitschriften der Kinokritik unterschiedlicher politischer Ausrichtung bieten rentable Anknüpfungspunkte für das, was sich in den letzten Jahrzehnten als „neue Kinogeschichtsschreibung“¹¹¹ herausgebildet hat und seinen Fokus auf filmexternes Quellenmaterial richtet: Die Rezeption rückt im Zuge dessen zunehmend ins Zentrum der Aufmerksamkeit; soziologische, kulturelle und ökonomische Determinanten werden herausgestellt. Die dringlich mir erscheinende Orientierung an der *cinéphilie/critique* ist also mit eingeschlossen, womit meiner Studie neben der subjektiven, auch eine kollektive Dimension verliehen sein soll. Der Rückgriff auf die Filmkritik steuert dabei meinem im Vorschlag von Möglichkeiten zur Verhandlung eines Kultur-Medien-Kontaktes bestehenden Ziel insofern zu, als diese – kritisch betrachtet – Rückschlüsse auf künstlerische, politische und wirtschaftliche Interessen zulässt.

Den Film im Zeichen einer exemplarischen Analyse eines Kultur-Medien-Kontakts in seinem Ereigniskontext einer kritischen Betrachtung zu unterziehen, bedingt gleichzeitig auch die Einsicht, dass sich Kommunikationsverhältnisse verändern. Kulturelle Übermittlung kann, wie ich meine, nicht ernsthaft – wie etwa bei Debray – gesondert von den Transformationsprozessen, denen sie ausgesetzt ist, betrachtet werden. Bereits Adornos und Horkheimers schwarzer Befund einer Kulturindustrie, der noch ohne einen Medienbegriff ausgekommen ist, hat gezeigt, dass die Grenzen von Kultur und Gesellschaft nicht (mehr) klar geschieden sind.¹¹² Neutral betrachtet, ist dieses Filmereignis ein ebenso kulturelles wie gesellschaftliches Ereignis und die Gesellschaft, in die es sich einschreibt, eine *Kommunikationsgesellschaft*, die wiederum in zunehmend *sich globalisierenden Strukturen*

¹¹¹ Vgl. Elsaesser, Thomas. *Filmgeschichte und frühes Kino: Archäologie eines Medienwandels*. München: edition text + kritik, 2002.

¹¹² Adorno, Theodor W. „Résumé über Kulturindustrie“ in: Pias et alii. [2008], S. 202-208.

verankert ist. Will man im Rekurs auf das Ereignis „Max à Cannes“ (Kultur-)Pessimismus walten lassen – dies entspräche einem nationalistischen *comportement français* –, so ließe sich formulieren, dass das Festival 1986 von den Auswirkungen der für diesen Zeitraum zu konstatierenden televisuellen Proliferation *überschattet* ist: Bezeichnend dafür ist Serge Toubianas – für das französische Kino in seiner Rolle als Kulturgut düstere – Bestandsaufnahme dieses neununddreißigsten Festivals: So kündigt er im Namen der *Cahiers* an, dass die „cinéphilie culturelle“ nun ganz offensichtlich in Konkurrenz zur „économie télévisuelle“ getreten ist – wobei das Festival und sein Palais zur Metapher dieser Entwicklung werden:

„Le Festival, pourtant relayé nuit et jour avec le reste du monde par télévisions, radios et presse interposées, fonctionne en circuit fermé. Le fameux « bunker » ressemble architecturalement à un énorme poste de télévision à écrans multiples, où viennent s'imprimer et s'effacer presque instantanément toutes les fictions possibles de notre temps. [...] Si les effets médiatiques tournent parfois au paroxysme à Cannes, il suffit de lire les terrifiant « Ciné-chiffres » pour comprendre que le public ne s'en laisse pas toujours compter. [...] Cannes illustre magnifiquement la mise en équation télévisuelle du phénomène cinéma. [...] le cinéma est confronté aux limites d'un art *possible* aujourd'hui [...] dans un environnement contraint par la télévision et l'impératif de planétarisation qu'elle fixe au cinéma.“¹¹³

Cannes ließe sich auf Basis dieser Schilderungen Toubianas als ein *global village* stilisieren, in dem die vermeintlich „ursprünglichen“ kulturkommunikatorischen Praxen regelrecht ins Stocken geraten sind: Die ritualisierten Pressekonferenzen seien innerhalb des Prestigegetummels nur eine Karikatur dessen, was als zwölf Tage lang herrschende „non-communication“ zu bezeichnen sei: So fänden sich Oshima und sein Film, der von Seiten des *Cahier*gespanns dem Bereich des Autorenkinos zugeschrieben ist, als den Entwicklungen einer sich globalisierenden Film(un-)kultur ohnmächtig gegenüberstehende Geschöpfe wieder:

„Les meilleurs films de la compétition [und zu diesen zählt Toubiana auch Oshimas *Max mon amour*; *Anm. K.M.*] ont ceci en commun d'être une occasion pour ces auteurs d'approfondir le dialogue qu'ils mènent en solitaires avec eux-mêmes, de tester leur propre approche du langage cinématographique, sans trop se préoccuper du reste et surtout du tumulte médiatique.“¹¹⁴

Ob nun bedauerlicherweise oder nicht: der Film *Max mon amour* scheitert in Cannes und ist, ich habe es eingangs markiert, gewissermaßen Symptom. Er ist – auch gelöst vom

¹¹³ Toubiana, Serge. « Le show et le froid » in : *Cahiers du Cinéma* (Les), Nr. 385, Juni 1986. S. 8.

¹¹⁴ Ebd.

Festivaltaumel – materieller „Gradmesser der Kultur“ und hat als solcher Anschaulichkeitspotential, was nicht zuletzt der *StudioCanal*- Distribution zu verdanken ist, in deren Rahmen – den neuesten kulturkonservatorischen Maßnahmen vorbildlich nachkommend – kürzlich ein kopiergeschütztes DVD-Exemplar (2009) erschienen ist, das von der Betrachtung des Werks im VHS-Format (!) entbindet. Als ein diesem vorgängiges DVD-Exemplar ist – so das Ergebnis meiner Materialforschungen – (nur) noch ein amerikanisches (2007) anzuführen, auf dessen Cover ein warnender und gleichsam interessanter Hinweis aufscheint: „*some aberrant sexual content*“ – ein weiterer Grund, diesen durchaus aparten Film einer analytischen Betrachtung zu unterziehen, wobei mir als Grundlage die unter den Terminus der *Media Studies* gefassten subjektzentrierten medienrezeptorischen Ansätze der *Cultural Studies* dienen werden.

„Warum bringt sie diese Ansätze in ihrer Verhandlung des Medialen und seines Begriffes denn nicht gleich?“, möchte man sich eventuell zum organisatorischen Verlauf, zur Montage meiner Arbeit fragen. Meine Antwort: Weil Stuart Hall und Konsorten in ihrer Signifikationspolitik den bisweilen hier, wie ich hoffe, notorisch gewordenen Aspekt der Technik vernachlässigen bzw. in ihrem Zugang bewusst nicht-technizistisch und nicht-ökonomisch argumentieren¹¹⁵. Ich hingegen möchte *Max mon amour* erst zum Objekt der subjektiven Rezeption degradieren, nachdem ich ihn in seinen historischen Ereigniskontext (Cannes 1986) eingebettet habe. Denn: Zerlegt man das Ereignis in seine Einzelteile, so ist der Film als alleiniges Objekt – gemessen an seinen ästhetischen Dimensionen – gewiss deviant. Sein Scheitern jedoch ist das Symptom. Und dessen Grund ist so sehr in seinem Content wie im VHS-Format, als einem zum damaligen Zeitpunkt in aller Wucht sich etablierenden AV-Träger, zu suchen.

Jede noch so subtile Analyse von Charlotte Ramplings kühler Intensität – in der sie mitunter sanft lächelnd die Männerwelt und gewissermaßen auch das gesamte Patriarchat zum Affen macht – etwa als Ermächtigungsstrategie für die Frau (dominant reading?), sollte nicht davon entbinden, darauf zu verweisen, dass (trotz gendermäßig hochspannender Konnotationen und Effekte) das Scheitern dieses Films nicht ernstlich an seinen inhaltlichen und formal-ästhetischen Ausprägungen festgemacht werden kann. Um aus dem Symptom einen Befund zu ziehen, präferiere ich daher – um den weiteren Verlauf meiner Arbeit im groben vorwegzunehmen – erst den harten Fakten einer gegen die zunehmende Transnationalisierung

¹¹⁵ Vgl. dazu: Marchart, Oliver. *Cultural Studies*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2008. S. 134.

als Einheit sich wehrenden Staatspolitik, dann der *pleasure* mich hinzugeben. Letzteres – dem Impetus der angloamerikanischen *Cultural* bzw. *Media Studies* folgend –, entschieden undiszipliniert.

3.2. Verworrene Zusammenhänge. Oder: mediale Beziehungskrise. Ein Stück „filmischer“ Ereignisgeschichte: *Max*, seine materiellen Träger und die Feinde

Mein exemplarischer Versuch einer Vereinbarung medienwissenschaftlicher und kulturwissenschaftlicher Belange geschieht hier im Hinblick auf Frankreich und sein Selbstverständnis als Nation, wobei „Nation“ nicht als stabile Einheit, sondern als ein Konstrukt der Selbstdefinition und –darstellung einer Gemeinschaft zu verstehen ist, das, um sich als solches behaupten zu können, stets aufrecht erhalten werden muss. Kino als Medium, d.h. als *milieu*, als *champ d'action*, nimmt einen essentiellen Part in diesem Prozess ein, ist konstitutives Teilelement dessen, was sich als nationale Identität, im Sinne einer *imagined political community*, konstruiert.¹¹⁶

Folgt man in kollektiv-identitären Fragen einer Logik der Differenz, d.h. einer Logik, die voraussetzt, dass Identitätsbildung immer in Abgrenzung zum Anderen erfolgt, so wird vor allem jene mentale Tendenz Frankreichs relevant, die eine mit großem Kapital bemessene anonyme „globale“ Kinokultur einer eher schwach budgetierten festivalorientierten „internationalen“ Kinokultur gegenüberstellt und mit dem Etikett „Autorenkino“ oder „unabhängiges Kino“ versieht. So erhalten die Filmfestspiele in Cannes, in ihrer Form eines internationalen Wettbewerbs, im Kontext der (Re-)Produktion nationaler Mythen einen entscheidenden, funktionalen Stellenwert: denn, wie Alan Williams festhält, „*on the film festival [...] a visible national origin is de rigueur, almost as important as a visible author/director*“¹¹⁷.

So gewendet, ließe sich vereinfacht festhalten, dass das Internationale das Nationale forciert, das sich seinerseits gegen das Globale sträubt. In dieser kinematographischen Reiz-Reaktionskette, deren Mechanismen selbstverständlich als wesentlich komplexer einzuschätzen sind, wird *Max mon amour* zu einem Problemfall, anhand dessen sich ein der

¹¹⁶ Vgl. dazu die detaillierten Ausführungen Alan Williams, der hier auf Benedict Andersons Konzept des Nationalismus sich stützt: Williams, Alan. *Film and Nationalism*. New Brunswick/ New Jersey/ London: Rutgers University Press, 2002. S. 4.

¹¹⁷ Ebd. S. 18.

linearen und kausallogischen Traditionen jenseitiges Stück Filmgeschichte schreiben lässt, das Auskünfte über die Verworrenheit jener Zusammenhänge gibt, die einen Kultur-Medien-Kontakt konstituieren. Hierzu sei erwähnt, was James Monaco in diesem Zusammenhang einmahnt, nämlich dass man „*im Auge behalten* [sollte; Anm. K.M], *daß nur in den seltensten Fällen die Phänomene der Filmgeschichte nach einem einfachen Ursache-Folge-Schema zu beschreiben sind.*“¹¹⁸. Es wird daher nicht mein Ziel sein, „*oberflächlich zu entscheiden, „was verursachte was“ in der Filmgeschichte, sondern Verständnis dafür zu wecken, „was hängt womit zusammen*“.“¹¹⁹ Oder: mit Haraway, eine löchrige Einkaufstaschen-Praxis des Geschichtenerzählens¹²⁰ zu betreiben und dabei sozialen, politischen, ökonomischen, kulturellen, psychologischen und ästhetischen Faktoren und ihrer Dynamik Aufmerksamkeit zu schenken, um einen Impuls für die Verknüpfung medienwissenschaftlicher und kulturwissenschaftlicher Belange zu geben. Nicht zuletzt wird dabei die Konstruktion eines genuin „nationalen“ bzw. eines organisch französischen Kinos infrage stehen.

3.2.1. Credit-Sequenz: November 1986

„*Vive la crise !*“, ruft die Redaktion der *Cahiers du Cinéma* (wieder einmal) aus.

„Ça barde dans le cinéma français : les structures chancellent, les sociétés de distribution – grosses et petites – ont de graves difficultés, baisse de fréquentation générale oblige, l’ogre américain rugit (avec des films qui ont renoncé à toutes prétentions) et gagne du terrain. Pourtant, c’est clair, la qualité du cinéma français est plutôt à la hausse, et le phénomène est partout admis : triomphe à Venise, reconnaissance médiatique au dernier Festival de New York, carrière commerciale américaine prometteuse pour quelques films dits « porteurs » : *Menage* de Blier (en V.O. : *Tenue de soirée*) ou *Summer (Le Rayon vert)* de Rohmer.“¹²¹

Das Autorenkino erführe also einen Aufschwung, allerdings ohne einen vergleichbaren Erfolg an den nationalen/heimischen Kinokassen. Der Aufschwung ist damit ein diskursives Konstrukt, das sich als partielle Defizitkaschierung zur Schaffung einer künstlichen, äußeren Kohärenz artikuliert. Und diese ist zum damaligen Zeitpunkt für den Prestigeerhalt der siebten Kunst gewissermaßen dringend, denn, wie die Redaktion trotz aller Euphemisierung der Lage

¹¹⁸ Monaco, James. *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2008. Übers.: Brigitte Westermeier, Robert Wohlleben. S. 234.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Haraway in Beck; Pollesch [2006], S. 38.

¹²¹ Baecque, Antoine de ; Lucantonio, Gabrielle. (Hg.) *Vive le cinéma français ! 50 ans de cinéma français dans les Cahiers du cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, 2001. S. 193.

eingestehen muss, findet die *lassitude* des (einstigen) Kinopublikums im Verleih, in der Produktion und letztlich auch auf einer weitaus sichtbareren Ebene ihren Niederschlag, nämlich im Bereich der Säle, die zunehmend von Schließungen betroffen sind¹²².

Diese *lassitude* ist auf einen Strukturwandel zurückzuführen, der sich in den 1980er Jahren in zahlreichen europäischen Ländern abzeichnet – die Kontinuität des Kinos als dominantes audio-visuelles Kulturgut gerät ins Wanken; die Schaffung privater Fernsehsender sowie die Etablierung technischer Normen, als deren namhaftester Vertreter für den damaligen Zeitpunkt noch das VHS-Format zu nennen ist, führen zu beträchtlichen Veränderungen innerhalb der Filmwirtschaft. Die audio-visuelle Distributionskette erweitert sich um zwei Glieder: Video- und Fernsehvermarktung stehen für erheblich veränderte Rahmenbedingungen, von denen auch die exzeptionelle Kinofassadenation Frankreich nicht verschont bleibt; das heißt, die Fassade schon, denn Frankreich kann, zumindest auf einer Ebene „repräsentativer Öffentlichkeit“ in Bezug auf das quantitativ überaus hohe Niveau an Spielfilmproduktionen und den damit okkupierten Spitzenplatz in den europäischen Produktionscharts, getrost seine kinokulturelle Vormachtstellung behaupten.¹²³ Anderes ist für das hinter dieser Fassade lebende und nicht mehr so emsig konsumierende Volk zu konstatieren, das seinerseits zum Gradmesser der Dimensionen des sich vollziehenden Wandels wird: Mit Beginn der Amtsperiode François Mitterands und dessen Durchsetzung einer Neuordnung der französischen Fernsehlandschaft – deren erster Höhepunkt sich 1984 in der gesetzlichen Grundlage zur Einrichtung des ersten Privatsenders, des *Canal Plus*, manifestiert –, ist ein Entwicklungsprozess eingeleitet, der sich statistisch in einer immer stärker zunehmenden Investition der privaten Haushalte für audiovisuelle Programme artikuliert¹²⁴. Selbiges gilt für die Ausgaben für Videos, die sich überproportional zu den stagnierenden bzw. leicht sinkenden Ausgaben für Kino verhalten – so der den Zeitraum von 1980-1996 umfassende Befund Thomas Webers, dessen Einschätzungen zufolge dem französischen Kino nunmehr der Status eines Werbegeschäfts einzuräumen ist:

„Die Konsequenzen dieser Veränderung der Umsatzzahlen liegen auf der Hand: In immer stärkerem Maße werden Profite von Kinofilmen nicht mehr im Kino selbst generiert, sondern in den Bereichen Video und Fernsehen. Kino wird im zunehmenden

¹²² Vgl. ebd. S. 194.

¹²³ Zu den detaillierten Zahlen vgl. Weber, Thomas. „Zwischen Globalisierung und nationalspezifischer Sozialkritik: Das französische Kino der 80er und 90er Jahre“ in: Türschmann, Jörg; Paatz, Annette (Hg.). *Medienbilder: Dokumentation des 13. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Georg-August-Universität Göttingen*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2001. S. 275-285.

¹²⁴ Vgl. Weber, S. 276-277.

Maße nur noch zum werbewirksamen Zusatzgeschäft, in dem die Spitzenprodukte der Branche wie in einem Schaufenster ausgestellt werden.¹²⁵

Dass diese Wachstumsentwicklungen des AV-Marktes dem US-amerikanischen Film zugutekommen, dieser die Vorherrschaft am europäischen Markt übernehmen und in immer größerer Explizitheit behaupten können wird und der Marktanteil französischer Filme gleichzeitig regrediert, ist – wirtschaftlich betrachtet – die wohl konsiderabelste Konsequenz dieses Strukturwandels. 1986 bedeutet die Wende: Seit diesem Jahr liegt der Marktanteil amerikanischer Filme in französischen Kinos über dem Anteil französischer Produktionen.¹²⁶ Es verwundert demnach kaum, dass die sonst eher von Selbstvertrauen gezeichnete Abgrenzung vom amerikanischen Kino schließlich, wie am Beispiel des Zitates der *Cahiers*-Redaktion gezeigt, als Angst vor dem Feind sich artikuliert. Allein: das von den *Cahiers* und der *Grande Nation* hochgehaltene oppositionelle Konstrukt, in dem ein spezifisch französisches (= qualitativ hochwertiges) Kino als Kulturgut einem globalisierten (Hollywood-)Kino gegenübersteht, eine Bastion des undefinierbar Französischen angesichts einer „Amerikanisierung“ bildet, verschleiert dabei die realen Verhältnisse, nämlich die einer Praxis, in der Überseekooperationen bzw. -produktionen keine Seltenheit sind. Als beispielhaft für diesen (inter-)kulturellen Transfer lassen sich etwa der konsiderable Einfluss des amerikanischen Kinos auf Jean-Pierre Melvilles *polars* aber auch insgesamt auf das Schaffen der Nouvelle Vague, oder etwa – um ein rezenteres Beispiel zu nennen – Luc Bessons Orientierung an spezifisch amerikanischen Genres anführen.¹²⁷ Im Gegenzug ist auch von amerikanischer Seite eine Tendenz der Nachahmung „des“ französischen Films von Beginn an zu konstatieren, die in den 1980ern und 90ern ihre stärkste Ausprägung findet und sich dabei seit jeher negative Reaktionen und Missgunst seitens der französischen Filmkritikfront einholt.¹²⁸

Wie dem auch sei, das französische Kinoherz und insbesondere die schmaler budgetierten Filme, die seine Hauptschlagader ausmachen, sind – angesichts der zunehmenden Kosten, mit denen ein Filmstart bemessen ist – geschwächt, die Cinephilen angeschlagen. Ihre Liebe erfährt neue Facetten, die Verliebtheit wandelt sich spätestens jetzt in Leidenschaft und äußert sich in Angst um ein Objekt der Begierde, das allmählich dem Verfall zusteuert. Eine Entwicklung, die auch die bereitwillig ergriffenen staatlichen Schutz- und

¹²⁵ Weber in Türschmann; Paatz [2001], S. 277.

¹²⁶ Vgl. Lüsebrink, Hans-Jürgen. *Einführung in die Landeskunde Frankreichs*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2003. S. 170.

¹²⁷ Vgl. Powrie, Phil (Hrsg.). *The cinema of France*. London/New York: Wallflower Press, 2006. S. 1.

¹²⁸ Moine, Raphaëlle. *Remakes: Les films français à Hollywood*. Paris: Éditions CNRS, 2007. S. 1.

Förderungsmaßnahmen [– man beachte : „*La lutte contre l’envahisseur américain bénéficie [...] d’un fort soutien de l’administration qui a depuis longtemps accepté le cinéma comme art et comme composante fondamentale d’une culture menacée.*“¹²⁹ –] nicht aufhalten können. Allenfalls verzögern, oder – wie im Falle der rund um die *Cahiers* sich organisierenden Filmkritik – partiell, also in ihrer Optik, kaschieren. In Paris, das ja gemeinhin als Stadt der Liebe gilt, konzentriert sich die Kinoleidenschaft institutionell im *Centre National de la Cinématographie (CNC)*, dem Hauptaushängeschild des Filmstaates, der in protektionistischer Absicht mit einer Fördersumme von damals jährlich ungefähr zwei Milliarden Francs¹³⁰ den Erhalt der Liebe zu gewährleisten sucht. Und: Was sich nicht erkaufen lässt, lässt sich zumindest regeln, denkt sich der Staat und wartet mit rigorosen gesetzlichen Bestimmungen auf: Videofassungen dürfen erst neun Monate nach dem jeweiligen Kinostart geboren, die Filme erst nach einem Jahr im Privatfernsehen und nach etwa drei Jahren im öffentlichen Fernsehen ausgestrahlt werden. Hinzu kommen diverse Quotenregelungen für die Filmausstrahlung im Fernsehen, sechzig Prozent des gesendeten Filmmaterials müssen europäischer Herkunft, vierzig Prozent davon in französischer Sprache produziert sein. Für Samstagabend gilt ein Kinofilmausstrahlungsverbot.¹³¹

Die fürsorgliche Zärtlichkeit, durch die Frankreich seine Vorherrschaft aufrechtzuerhalten sucht, kann die Invasion der US-Majors bzw. der großen industriellen Gruppen der Vereinigten Staaten jedoch kaum aufhalten. Erstes Fazit zur *cinéphilie*: Hier verwechselt man ganz offensichtlich Liebe mit Besitz und Herrschaft! Wenn Hayward also schreibt, „*Culture is made up of art, among other things.*“¹³², so verdient diese Aussage unter den angeführten Aspekten durchaus Zustimmung und Würdigung.

3.2.2. Kurze Werbepause inklusive Vorschau: Mediatisierung einer Bedrohung

Diese in den achtziger Jahren im Bereich der Filmindustrie sich abzeichnenden „kulturkonservatorischen“ Tendenzen können als erste Impulse für das gelesen werden, was man sich im folgenden Jahrzehnt durch eine „Rettungsaktion“ erwirken wird: So werden auf Betreiben Frankreichs hin 1993 mit Ende der GATT-Runde kulturelle Artefakte bis auf

¹²⁹ Darré, Yann. *Histoire sociale du cinéma français*. Paris: La Découverte & Syros, 2000. S. 107.

¹³⁰ Vgl. Weber in Türschmann, Paatz [2001], S. 280.

¹³¹ Zu den detaillierten Ausführungen vgl. ebd.

¹³² Hayward [2005], S. 10 (Vorwort).

Weiteres von den Regulierungen des globalen Marktes durch die WTO ausgenommen sein.¹³³ Anders gewendet: die von Frankreich ergriffenen national-protektionistischen Maßnahmen erhalten ab diesem Zeitpunkt ihre Rechtfertigung durch ein Etikett der „*Exception culturelle*“, womit auch jener spezifisch französische Kulturbegriff sich stärkt, der – man denke zurück an Debray – am monumental-musealen Charakter des Zivilisatorischen festhält und (zumindest nach außen hin) sich von marktökonomischer Abhängigkeit entfesselt präsentiert. Dass sich allerdings selbst Frankreich – *unter* der besagten Ebene repräsentativer Öffentlichkeit, also hinsichtlich seines Volkes – der hegemonialen Handelspolitik der USA nicht entziehen kann (und vielleicht auch gar nicht will – französische Nationalität und Freude am Blockbuster schließen einander, realistisch betrachtet, nicht von vornherein aus), ist ebenso augenfällig wie die Tatsache, dass diverse Bedrohungen auch nur hegemoniales Konstrukt sind. Allein: Kultur und Gesellschaft (die sich naturgemäß hybrid entwickelt), lassen sich eben nicht so „leicht“, d.h. gewaltsam trennen wie etwa Kirche und Staat.

Die so eifrig betriebene „*Politik des kulturellen Reservats*“¹³⁴, wie Jens Emil Sennewald sie bezeichnet, ist also als ganz besonders graziöses Emblem für jene nationale Abgrenzungsallüren zu erachten, die Frankreich – gemessen an anderen europäischen Ländern – in seiner (kultur-)politischen Entwicklung als retardiert ausweisen. Sennewald findet für diese Trägheit der *Grande Nation* eine treffende Umschreibung, wenn er Frankreich als in seiner Identitätsbildung auf dem Entwicklungsstatus eines „europäischen Kindes“ zurückgeblieben bezeichnet. Sennewald veranschaulicht die Apathie der *Nation* am Beispiel der französischen Presse und zitiert in diesem Zusammenhang Marc Zitzmann, der in der *Neuen Zürcher Zeitung* in dieser Angelegenheit Zynismus walten lässt und festhält:

„Glaubt man der französischen Presse [...], dann ist alles, was das Hexagon irgendwie – und sei’s nur in der eigenen Vorstellung – von der Restwelt unterscheidet, Teil der „*Exception culturelle*“. Zum Beispiel: die Haute-Couture, der Einfluss der Jäger-Lobby, die Comédie-Française, der Lepenismus, die Nouvelle vague, die 35-Stunden-Woche, der Lexikonverlag Larousse, die Revolution von 1789, der (sinkende) Konsum von Pastis und der (steigende) Verbrauch von Psychopharmaka, die Vorliebe für teure Füllfederhalter, der Europarekord in Sachen Verkehrstote, Champagner, Käse, Trüffel und Foie gras! Exzeptionell ist dabei nicht zuletzt die Zwanghaftigkeit, mit welcher die Grande Nation sich immer und immer wieder fragt, inwiefern sie exzeptionell sei. Mit der rituellen Beschwörung einer wie auch immer gearteten

¹³³ Vgl. dazu: Sennewald, Jens E. „Zwischen Markt und Museum: Die „*Exception culturelle*“ in Frankreich“ in: *Frankreich-Info*, Nr.2, Februar 2004. S. 1-8.

¹³⁴ Ebd. S. 2.

„Exception française“ hat das sicher mehr zu tun als mit dem eigentlichen Konzept der „Exception culturelle“.¹³⁵

Müßig zu ergänzen, dass die Presse nicht das einzige Propagandamittel zur Perpetuierung der Nicht-Entwicklung einer *Grande Nation* darstellt, deren *grandeur* immer mehr ins Kreuzfeuer europäischer Kritik gerät. Tatsache ist jedenfalls, dass die „kulturkonservatorischen“ Tendenzen Frankreichs in ihrer Form einer Verstaatlichung von Kultur eine Reihe von Ausschlüssen implizieren und so hat sich, was immer unter öffentlich-repräsentativer Kultur auch verstanden werden will, gewissermaßen der jeweils an der Macht sich befindenden Regierung anzupassen. Dass sich das Etikett der „kulturellen Ausnahme“ mittlerweile transformiert hat und an seiner Stelle ein neues hochgehalten wird, nämlich jenes der „kulturellen Diversität“, verleiht der Situation zumindest eine ironische Dimension: Wie viel kulturelle Diversität (ganz allgemein aber auch im Sinne eines auf die (Film-)Kunst bezogenen Handlungsspielraums des Experimentellen) unter solchen Bedingungen sich tatsächlich zu entfalten vermag, kann wohl nicht die Frage sein. Ebenso wenig kann es erstaunen, dass der immer wieder neu verhandelte (oder besser: erkämpfte) kulturelle Ausnahmestatus auch eine ökonomische Ausnahmesituation für die künstlerischen Akteure/Produzenten einer Kultur bedeutet. Niemand darf sich also ernsthaft wundern, wenn „das“ Autorenkino, eines der französischen Ausnahmesymbole *par excellence*, zunehmend in Schwierigkeiten gerät. – Staatlich auferlegte *bredouille*, die – vom kinematographischen Feld auf ein, vereinfacht gesagt, „gesamtkulturelles“ Feld umgemünzt – als äußerst bedenklich zu bewerten ist. Oder, etwas trivialer gewendet: in dem Moment, wo die Ausnahme die Regel bestätigt, stellt das Regelwerk sich gewissermaßen auch selbst infrage, was dem intellektuellen Wachstum ganz offensichtlich hinderlich ist. In seinem an die *Grande Nation* gerichteten Ratschlag vereint Sennewald präzise die üblichen Kritikpunkte, indem er anmerkt:

„Wenn es um Europa und zumal um europäische Kultur, also um die Zivilisation Europas geht, dann sollte man im Prozess der Persönlichkeitsbildung inzwischen auf einem wenigstens adoleszenten Niveau angelangt sein. Da wird in der Individualentwicklung Identitätsbildung eher durch Konflikt, durch symbolische Vätertötung und die angestrengte Suche nach einer eigenen, unabhängigen Persönlichkeit geprägt.“¹³⁶

¹³⁵ Zitzmann, Marc in Sennewald [2004], S. 5.

¹³⁶ Sennewald [2004], S. 5.

Allein: wer sagt schon, dass es hier um Europa geht? In einem Land, das sich als *Pays des Lumières* definiert und dabei nicht auf die Brüder Louis und Auguste anspielt, muss eben die Vernunft über luzider Bewegung stehen.

„Das“ Kino gliedert sich also allmählich und unaufhaltbar in einen „*paysage audiovisuel*“¹³⁷, wird zum Teil eines Größeren, was als schmerzlich empfunden wird und dazu führt, dass man Kunst in immer größerer Vehemenz gegen das (Massen-)Mediale ausspielt – was insofern paradox ist, als sich das Fernsehen parallel dazu zur wichtigsten Finanzquelle des Kinos entwickelt¹³⁸. Die von den *Cahiers* konstruierte Kinokrise ist letztlich Emblem für die Identitätskrise und -politik einer Nation, die sich der drastischen Entwicklung moderner Kommunikations- und Informationstechnologien und der daraus resultierenden „Transnationalisierung“¹³⁹ von Produktion und Konsumation nicht stellen will. Frankreich bleibt in seiner Identitätspolitik auf einem bipolaren Niveau; entgegen der im europäischen Feld sich großräumig abzeichnenden Tendenz einer Auflösung nationaler Strukturen¹⁴⁰ ist hier eher von einer symbolischen Stärkung (einer Einheitskultur) zu sprechen, die man um den Preis einer ökonomischen Schwächung der „heimischen“ Kulturartefaktproduktion hinnimmt.

¹³⁷ Jeancolas [2007], S. 81.

¹³⁸ Darré [2000], S. 104.

¹³⁹ Kevin Robins in Lutter, Christina; Reisenleitner, Markus. *Cultural Studies: Eine Einführung*. Wien: Löcker, 2008. S. 91.

¹⁴⁰ Zu dieser Auflösung: Lutter; Reisenleitner [2008], S. 91.

3.2.3. Abspann: November 1986.

Die siebte Kunst ist also hinter der glänzenden Festivalkulisse von einer Krise heimgesucht. Cannes 1986 ist Vergangenheit, die Festspiele an der Croisette sind bereits gelaufen, die Lichter der Schaufenster erloschen. Der „ogre américain“ war (auf Ebene repräsentativer Öffentlichkeit) – wie die Bilanz zeigt – nicht besonders gefräßig, die goldene Palme geht an Roland Joffés *The Mission* und damit an einen wenn auch mit Robert DeNiro amerikanisch besetzten, so seiner Herkunft nach doch britischen (und darüber hinaus amerikakritischen!) Film.

Wenngleich „der Feind“, der der bipolaren Logik nach weniger ein amerikanischer, als vielmehr ein globaler ist, in Cannes nicht so recht zugeschlagen hat, betreibt man innerhalb der retrospektiven Filmkritik eine Art präventive Abgrenzungspolitik, wovon etwa ein in der Revue *Positif* ersichtlicher Seitenhieb Michel Ciments Zeugnis ablegt: „[...] Cannes était cette année d'un niveau plus qu'honorable, d'autant que la qualité moyenne de la production mondiale ne permet guère aujourd'hui de nourrir de fol espoir.“¹⁴¹

Dennoch: die Entwicklungen nagen am (französischen) Autorenkino und davon zeugt nicht nur der panische Befund der *Cahiers*! Die ökonomische Angeschlagenheit lässt sich auch neutral faktisch auf statistischer Basis beweisen. So wehrt sich letztlich auch die EU als Einheit seit den achtziger Jahren gegen den Vormarsch der US-Majors, bemüht sich durch eigens aufgelegte Förderprogramme um eine europäische Filmproduktion. Das finanzielle Ausmaß erreicht dabei allerdings nicht einmal zehn Prozent jener Summe, die der Subvention des Tabakanbaus zukommt.¹⁴²

3.2.4. Aufblende: 13. Mai 1986

Die Croisette ist belebt. Die Prominenz promeniert, der Journalismus giert. Manch ein Nostalgiker wird melancholischen Auges anmerken wollen, dass zum damaligen Zeitpunkt sich noch Rauchschwaden durch Bistros und Restaurants ziehen. *Max mon amour* läuft in Cannes. Hier glänzt und blitzt noch alles. An der Fassade. *Max* und Konsorten gehen also für die Nation ins Rennen, im Ringen um die Symbolmacht am internationalen Filmhimmel. Und nun: allein die Kunst „sprechen lassen“, wie es Mersch postuliert, bzw. davon ausgehen, dass die Kunst der Wissenschaft mehr zu sagen hat, als umgekehrt die Wissenschaft der Kunst?

¹⁴¹ Ciment, Michel. „Cannes 1986“ in: *Positif*, Nr. 310, Dezember 1986. S. 22.

¹⁴² Vgl. Weber in Türschmann; Paatz [2001], S. 280.

Eventuell, ja. Aber später. Die Wissenschaft mag vielleicht der Kunst nicht viel zu sagen haben, sich sehr wohl aber anmaßen können, *über* die Kunst etwas zu sagen und im Zuge dessen daran erinnern dürfen, dass die so eloquente Kunst – wenn auch zwangsläufig – vereinnahmt ist. Also: Der Film *Max mon amour* geht für Frankreich ins Rennen, ist aber eine transnationale Produktion – F/USA/Japan – und hätte eigentlich, zumindest der Logik einer frankreichzentrierten *french-ness* nach, ausrangiert werden müssen. Und dies nicht nur seiner äußerst transnationalen Produktionsursprünge, sondern auch, wie ich noch zeigen werde, seines Contents wegen.

Allein so genau nimmt man es in Zeiten der Krise dann anscheinend doch nicht, und so geht in den „kritischen“ Zeitschriften zum Teil unter, dass auf Produktionsebene mit dem amerikanischen Feind paktiert wurde: Während *Cinéma* sich zumindest noch eine gewisse internationale Loyalität ans Revers heften kann und *Max mon amour* als „*franco-japonais*“¹⁴³ anführt, geben sich *La Revue du cinéma* ebenso wie *Positif* deutlich nationaler fixiert – beide Zeitschriften drängen den Film in einen exklusiv französischen Produktionsrahmen. Am ehrlichsten verhält man sich noch in den Reihen der *Cahiers*, wo man zwar nicht auf die zum Teil amerikanische Provenienz hinweist, einen Irrtum jedoch aufklärt: Es hat sich nämlich entlang der schillernden Küste das Gerücht bzw. ein Konsens darüber verbreitet, dass es sich bei *Max mon amour* um einen Film von Jean-Claude Carrière und Serge Silberman handelt. So notiert Charles Tesson:

„L'autre malentendu qui a troublé la réception cannoise, c'est la rumeur selon laquelle *Max mon amour* serait un film de Jean-Claude Carrière et Serge Silberman (le fantôme vivant de Bunuel) avec, à la périphérie, *sans véritable place*, un Oshima exilé géographiquement et linguistiquement du Japon.“¹⁴⁴

Während dem Schaffen des japanischen Regisseurs für *Max mon amour* in den *Cahiers* also immerhin noch eigenständige Bedeutung beigemessen wird – zumindest bekommt er einen Platz *neben* Carrière und Silberman, als *ein* Eckpunkt des Dreiecks *producteur-scénariste-réalisateur* –, gibt sich Jean-Paul Chaillet von *Première* schon etwas präpotenter in seiner Formulierung der Ordnung der Produktionsverhältnisse: Dieser nach sei Oshima in der Umsetzung des Films nämlich gänzlich vom französischen Produzenten abhängig gewesen: „*Aujourd'hui c'est grâce au dernier dinausore de la production indépendante, Serge Silberman – celui-là même auquel on doit les derniers films de Bunuel [...] – qu'Oshima a pu*

¹⁴³ Rabinovici, Jean. „Max mon amour“ in: *Cinéma*, Nr. 373, Oktober 1986. S. 2.

¹⁴⁴ Tesson, Charles. „Le secret derrière la cage“ in: *Cahiers du cinéma (Les)*, Nr. 385, Juni 1986. S. 18.

faire « Max mon amour. » ¹⁴⁵ [Detail am Rande: Hier wird unter den Verhandlungstisch gekehrt, dass der letzte Saurier der Independent-Produktion so unabhängig gar nicht gehandelt hat: er kooperierte nicht nur mit der amerikanischen Production-Company *Greenwich Films*, sondern auch mit dem Fernsehkanal *Antenne 2* – heute *France 2* – und fügte sich damit einer Tendenz, die er im Sinne einer kinematographischen Unabhängigkeit eigentlich hätte ablehnen müssen. Die Ausrede des Sauriers: „*Quand Jean Drucker* [der damalige Generaldirektor der Sendegesellschaft, die wiederum dem Premierminister untersteht, der zum damaligen Zeitpunkt Jacques Chirac heißt; Anm. K.M.] *a vu le film d’Oshima, il m’a dit: « Je voudrais que les Films A2 soient au générique ». Le film était terminé, je n’avais pas besoin d’une télé. J’ai accepté par amitié (j’avais connu Jean Drucker quand il était à la SFP, on avait passé une semaine ensemble au Mexique avec Bunuel). Je lui ai répondu : « Je mets A2 sur le générique et on signe le contrat la semaine prochaine »*“ ¹⁴⁶.] Zweites Fazit zur *cinéphilie*: Liebe hat sich, um im institutionellen Rahmen zu bestehen, zeitweise auf freundschaftliche Aspekte zu reduzieren.

Das patrimoniale Bewusstsein findet in der Kritik ganz offenkundig seinen Durchschlag, institutionelle Schnittstelle mit diesem Bewusstsein ist das besagte *CNC*, in dessen Rahmen seit 1977 jede *französische* Filmproduktion unter dem Signum eines „*dépôt légal*“ erfasst sein muss – so geschehen auch im Falle von *Max mon amour*, wobei in der online konsultierbaren Klassifikationsliste unter der Kategorie Herkunftsland ausschließlich Frankreich aufscheint. ¹⁴⁷ Dasselbe gilt für die Angabe des Festival-Archivs von Cannes. ¹⁴⁸

Anders hingegen verhält es sich mit den Herkunftsländern der im Zentrum des Films agierenden Schauspieler: Von Max und seinen möglichen Provenienzen gar nicht erst zu sprechen, finden sich hier etwa eine teilimmigrierte Charlotte Rampling, über deren leicht britisch gefärbten Akzent man eben hinwegsieht, ein ganz und gar nicht in ein Tableau der *french-ness* sich fügender Anthony Higgins und mit Diana Quick seine Filmmaitresse, für die Selbiges gilt.

¹⁴⁵ Chaillet, Jean-Paul. „Jeux interdits“ in: *Première*, Nr. 110, Mai 1986. S. 106.

¹⁴⁶ Le Roux, Hervé ; Toubiana, Serge. „Vivre le film: Entretien avec Serge Silberman“ in : *Cahiers du cinéma (Les)*, Nr. 388, Oktober 1986. S. 22.

¹⁴⁷ <http://www.cnc.fr/Site/Template/A2.aspx?SELECTID=20&ID=21&cnc=1986095190&visa=60206&pageSelected=1&t=3> [31.10.2009]

¹⁴⁸ <http://www.festival-cannes.com/en/archives/ficheFilm/id/810/year/1986.html> [31.10.2009]

3.3. Kinematographische Französisierungspolitik. Über Einbürgerungstaktiken und andere Missstände

„ [...] *il est bon de mesurer la richesse que peut représenter le libre exercice d'un jugement critique.*“¹⁴⁹, schreiben Michel Ciment und Jacques Zimmer im Vorwort zu ihrem dichten Cinéphilie-Sammelwerk, das den Titel *La critique de cinéma en France* trägt. – Eine Geschichte der französischen Filmkritik, gefasst in einen Band, der die Freiheit der französischen Filmkritik bezeugt und in diesem Rahmen Fein- und Grobheiten ihrer Ausprägungen exemplarisch und doch recht umfassend dokumentiert. Sous la direction de Michel Ciment et Jacques Zimmer. Und – wohlgemerkt –: avec l'aide du CNL et du CNC.

Hayward spricht von drei diskursiven Modalitäten (*modes of enunciation*), die „das“ französische Kino als Institution (re-)präsentieren – nämlich: zunächst die Filme selbst, dann die schriftlichen (kritischen bzw. theoretischen) Diskurse, die sie umgeben, und zuletzt die Diskurse der staatlichen/nationalen archivarischen Einrichtungen (*Cinémathèque, CNC* etc.), wovon die dritte als zu analysierendes Objekt insofern problematisch sei, als die nationalen Institutionen in ihrer kulturkonservatorischen Rolle ihre eigene, traditionalisierende und musealisierende Geschichtsschreibung betreiben und damit zur Etablierung eines fixen Kanons selektierten kulturellen Kapitals beitragen. In Haywards Dreiteilung des Objektbereichs geht jedoch unter, was sich anhand des cimentschen und zimmerschen Sammelbands exemplifizieren lässt, nämlich, wie sehr die jeweiligen Teile der Dreierkonstellation ineinander verstrickt sind bzw. ineinander wirken.

Vor diesem Hintergrund zu *Max mon amour*: Tatsache ist, dass der Film in Haywards relativ umfangreicher Kanonisierung französischer Filmproduktionen nicht aufscheint. Er ist eine Koproduktion und entspricht offensichtlich nicht dem mit Ausschlüssen operierenden bzw. (über-)determinierten „System“ der *french-ness*. Nicht exklusiv *french*, semi-*french* nur, nicht ausreichend *french* um in Haywards Korpus zu figurieren und dennoch *french* genug, um vom *patrimoine* als identitätsstiftend für Frankreich vereinnahmt zu werden. Was der Film nicht ist („homogen“ *french* nämlich), kann er ja noch werden, scheint man sich in Kreisen der Manufaktur repräsentativer Öffentlichkeit zu denken. Man erinnere sich: „*Pour bien transmettre, il faut transformer...*“ – und genau dies passiert selbstverständlich, wenn eine Kritik ans Werk geht, die auf „Hilfen“ einer staatlich geförderten, nationalen Institution

¹⁴⁹ Ciment; Zimmer [1997], S. 7.

angewiesen ist. Drittes Fazit zur *cinéphilie*: Liebe hat – in institutioneller Gebundenheit – mit Abhängigkeit zu tun.

Ich werde mich im Folgenden auf den Content dieses so in jeder Hinsicht exzeptionellen Films konzentrieren, ihn auf seine ästhetische Beschaffenheit hin ausleuchten, um mich daran anschließend der Einbürgerung dieses kinematographischen „Exoten“ zu widmen. So sehr exzeptionell der Film auch ist, so wenig *french* ist er gleichzeitig: Misst man ihn an den ästhetischen und inhaltlich dominanten Ausprägungen der französischen Filmproduktionen seines Jahrzehnts, so wird man eingestehen müssen, dass er mit diesen wenig Übereinstimmung zulässt.

3.4. Die achtziger Jahre und einer ihrer ästhetischen Kontrapunkte

Geht es nun um das französische Filmschaffen der achtziger Jahre, so erlauben eine Reihe von gemeinsamen und übergreifenden Merkmalen thematisch-ästhetischer Art, dieses als einen Betrachtungsabschnitt summarisch zu kennzeichnen. So vermerkt Hayward:

„The 1980s, it would appear, was not the decade to be an outsider. The age of liberalism was over. So too, it would appear, was the age of ideology – a surprising assertion given that the Left had at long last acceded to power and that it remained in power for a significant period of the Fifth Republic’s existence (1985-95). Given that the period after 1981 did not bring about the radical political change anticipated, is it that surprising, one wonders, that cinema was equally unmoved to innovate and renovate?“¹⁵⁰

Soweit ein erster Rückblick auf ein französisches Kino der achtziger Jahre, das sich – bis auf wenige Ausnahmen – als ganz und gar nicht experimentell-innovativ rekonstruieren lässt. Die Achtziger. Ein Jahrzehnt, in dem sich die kinematographischen Narrative im Nicht-Oppositionellen erschöpfen, einem politischen Konformismus frönen, wobei sich im Bereich des damaligen Filmschaffens zwei zentrale Tendenzen abzeichnen: zum einen eine retro-nostalgische, zum anderen eine hi-tech-geprägte.¹⁵¹ So gestaltet sich die Dekade in Form einer Rückschau auf Filme früherer Generationen – alte Stoffe werden wieder aufgegriffen, reproduziert und nachgeahmt, Literarisches „adaptiert“; man orientiert sich stilistisch an einer „Kinosprache“ der dreißiger und vierziger Jahre, institutionell an den gender-Konventionen

¹⁵⁰ Hayward [2005], S. 243-244.

¹⁵¹ Vgl. dazu die detaillierten Ausführungen Haywards, ebd. S. 244-292.

der Vierziger und Fünfziger. Kurz: nach einer Phase der (sexuellen) Revolution sind es wieder vorwiegend patriarchale Strukturen, die sich der Leinwand bemächtigen. Kleinbürgerliches Familienglück, die üblichen damit verbundenen Moralvorstellungen und ein ganz ordentliches Maß an Harmonie. Also: alles wieder beim Alten, mit dem einzigen Unterschied, dass – und zu dieser Entwicklung dürften die bereits geschilderten neuen Konsumverhältnisse einen entscheidenden Beitrag geleistet haben – das einst den Folgen der Zensur anzurechnende elliptische Aussparen von Sex-Szenen im Feld der Remakes keine gängige Methode mehr darstellt. Das große, traditionelle, konventionelle, als so wahr vermarktete Glück wird nun auch in seiner Körperlichkeit visualisiert und obwohl dieses Jahrzehnt mit einer neuen Welle von Filmemacherinnen aufwartet, verdient nur ein geringer Anteil ihrer Arbeit das Prädikat „feministisch“. Dazu notiert Hayward:

„Subjects that could now be treated by women film-makers in this post-feminist period included male and female sado-masochism, anti-colonialism, the family – that is, to all appearances, male perversions or Judeo-Christian constructs (although a woman’s voice was speaking).“¹⁵²

Zudem ist festzuhalten, dass die in aller Breite zelebrierte kinematographische Form des Nostalgischen selbstverständlich nicht nur die festgefahrenen gender-Traditionen vergangener Zeiten betrifft, sondern auch die Genres: auf dieser Ebene wird ebenfalls eher nachgeahmt als erneuert, was besonders an der breitenwirksamen Sparte der *polars* in aller Deutlichkeit sich zeigt.¹⁵³

Das Filmgeschehen der achtziger Jahre, in denen das Marginale aus den Kinosälen weitgehend verbannt ist (man erinnere sich nur an die visuellen Ungerechtigkeiten, die etwa der homosexuellen „Minderheit“ in diesem Jahrzehnt widerfahren sind¹⁵⁴), steht formalästhetisch also ganz im Zeichen einer Postmoderne, die historisches Bewusstsein verwirft und weitgehend a-politische Konturen aufweist. Hayward resümiert diesbezüglich:

„In terms of subjects, themes and style, the spectator of the 1980s was reviewing and reliving the whole of modernist cinema (1930-58). But this postmodern cinema also cannibalized itself as it regurgitated images and mediated discourses of its own age. With a few exceptions, there were no social or political films. Some of the major issues of the 1980s went unheard. Unemployment and racism (except in Beur cinema and a handful of films), Aids, sexism, drug addiction, nuclear policies and France’s

¹⁵² Ebd. S. 243.

¹⁵³ Vgl. dazu Borek in Naguschewski; Schrader [2009], S. 149 sowie Hayward [2005], S. 245.

¹⁵⁴ Zum klischeelastigen, devalvierend-diskriminierenden Kamerablick auf eine als homosexuell sich definierende Minderheit vgl. Roth-Bettoni, Didier. *L’homosexualité au cinéma*. Paris: La Musardine, 2007. S. 562ff.

international role in the Middle East and elsewhere, were all subjects coincided with a cinematographic mannerism, which manifested itself in the first instance, by a prurient necrophiliac fixation with images and genres of a bygone cinema, and in the second instance, by a servile simulation of television visual discourses. It is in this sense that postmodern film-makers of the 1980s displayed a disdain for culture with a capital C. All culture, "high" and "low", is assimilable/quotable within their texts so that the binary line is erased. This would not necessarily be a bad thing if they were to make some meaning of it. Instead, in their formalism and mannerism they aimed purely and simply for the well-made image. They invented nothing. Viewed as a whole, the 1980s cinema did indeed signal the arrival of the *fin-de-sièclisme* mode.¹⁵⁵

In diesem Frankreich der achtziger Jahre läuft also viel (schief) und die Kinobilder verwehren sich einer ehrlichen Transparenz der wenig idyllischen gesellschaftlichen und sozialen Verhältnisse. Was sich „Autorenkino“ nennt, verschließt sich den einschneidenden politischen Veränderungen der Zeit (etwa die steigende Zahl der Arbeitslosigkeit, die zunehmende Gewaltbereitschaft in Städten, die Herausbildung einer *banlieue*-Kultur und die damit verbundene „Problematisierung“ von Immigration seitens der frisch gestärkten extremen Rechten), richtet seinen Blick auf Häusliches und Intimes, Amouröses.¹⁵⁶

Wenn ich verdeutlicht habe, dass gerade dem kommerziellen Genre des *polar* bzw. des *film policier*, in seiner Breitenwirksamkeit eine konsiderable Rolle zukommt – nämlich insofern es maßgeblich an der (nationalgebundenen) Konstruktion von Ordnungs- und Verbrechensphantasmen teilhat –, so muss dieser Hinweis unter Rücksichtnahme auf ein im hier bearbeiteten Kontext nennenswertes, neues Element in der kinematographischen Kriminaldiegese geschehen, hat nämlich, wie Hayward zeigt, neuerdings die Thematik der Rache Eingang ins Feld des Verbrechens und seiner Ordnungswiederherstellung gefunden¹⁵⁷, womit gleichzeitig neue Dimensionen der (Verfolgungs-)Angst generiert sind.

Was grob gefasst im Frankreich der achtziger Jahre breitenwirksamst mediatisiert wird, ist „Ordnung“ und „Sicherheit“ (ob nun in Form von vorgefertigten (Familien-)Strukturen, in Form von Karikaturen der von diesen abweichenden Lebensformen, oder als Inkarnation höchst zweifelhafter Hüter einer angestrebten Ordnung (*la „bonne conscience“!*)), womit

¹⁵⁵ Hayward [2005], S. 246.

¹⁵⁶ Vgl. Beylie, Claude. *Une histoire du Cinéma français*. Paris: Larousse, 2005. S. 257.

¹⁵⁷ Hayward [2005], S. 288-289. „Vengeance has now entered the 1980s *polar* diegesis. The individual as the unreflective vigilante or posse is the postmodern hero of the *polar*. Thus, a former cop will avenge the death of his son who died from a drug overdose (*Tchao pantin*); a fiancé will avenge the manslaughter/murder of his fiancée (*Tir groupé*, Missiaen, 1982); a husband will avenge the murder of his family (*Légitime violence*, Leroy, 1982). The perpetrators of the murders are all outsiders (*loubards*, Arabs) and therefore outside the law and expendable by these self-appointed justicers. The surviving victims of the crimes have legitimacy on their side in that they are the “father” (father, fiancé, husband) – therefore, the “law” (of the father) – who has been dispossessed.“

auch das „populäre“ Kino mitunter als Teil einer Politik erfahrbar wird, die soziales Unbehagen und Unsicherheit propagiert, um gleichzeitig deren Aufhebung als Ziel zu formulieren. Der rassistisch untermauerte Sicherheitsdiskurs (die zunehmende internationale Verflechtung der Wirtschaft und die daraus resultierenden Ohnmachtsgefühle der *Grande Nation* haben zu einer Stärkung nationalistischer und autoritär-populistischer Politik geführt) konstruiert Feinbilder – „Ausländer“ und „Kriminelle“ werden als „Gefährdende“ des „Gemeinwohls“ zum Angriffsziel der programmatisch ethnozentristisch ausgerichteten Bündnisse, die im aufsteigenden *Front National* ihre radikalste Repräsentanz finden. Die breitträumig so penetrant geschürte Angst vor dem Anderen/Fremden, sowie das Versprechen der Aufrechterhaltung eines „starken“ Frankreichs erreichen einen ihrer „subtileren“ audiovisuellen „Höhepunkte“ in der Rede des damaligen Premiers (1986-88) Jacques Chirac, der im Jänner 1988 seine Kandidatur für das Amt des Staatspräsidenten bekannt gibt (das er vorerst nicht bekleiden wird) und im Zuge dessen für ein Frankreich plädiert, das er als folgendermaßen konzipiert verstehen will:

„Une France qui donne un espoir à sa jeunesse. Une France plus attentive à ceux qui souffrent de la misère, de la solitude où d’être sans emploi. Une France dynamique, audacieuse, créative, prête à saisir la chance du grand marché Européen de 92. Une France forte, rayonnante, généreuse qui assure son indépendance et son rang dans le monde.“¹⁵⁸

Und für ein Frankreich, das, wie er einfordert – diesbezüglich ein konstruktiver Schachzug! – seiner Vergangenheit treu bleiben soll: „*Cette France-là, ce n’est pas celle des idéologies, c’est la France fidèle à son passé et confiante dans son avenir de grande puissance.*“¹⁵⁹ – Entwicklungsträchtige Aussichten also, deren Konsequenzen man inzwischen rückblickend goutieren kann. Ich möchte es hier einstweilen noch bei den formidablen Aussichten auf ein „starkes“, der Jugend Hoffnung gebendes Frankreich belassen und mich – vor dem Hintergrund dieser staatlichen Inszenierungen mit offensichtlicher Schwerpunktverlagerung auf *souchitude*-Prinzipien – nun *Max mon amour* zuwenden.

Zunächst ist dieser Film, wie bereits erwähnt, mit dem Stempel des Autorenkinos versehen – mit jenem Begriff also, der einst im Umfeld der *Cahiers* zur Behauptung der Autorschaft geprägt worden war und der insbesondere die Unabhängigkeit des Regisseurs vom Einfluss der Produzenten und Studios markieren und den Film als Kunstwerk, nicht als Produkt der

¹⁵⁸ Man konsultiere diesbezüglich: <http://www.ina.fr/politique/allocutions-discours/video/CAB88002403/chirac-matignon-candidature.fr.html> [02.11.2009]

¹⁵⁹ Ebd.

Unterhaltungsindustrie ausweisen sollte. Weder kann der Film diesem Anspruch tatsächlich genügen – die Bezeichnung *film d'auteur* wäre hier am adäquatesten mit der Betitelung „*production collective aux tendances populaires, voire globales*“ ersetzt –, noch vermag er dem eben geschilderten Zeit- und Kinogeist zu entsprechen, oder wenn, dann nur äußerst geringfügig. Allein: im französischen Kinomilieu scheint letztlich alles nur eine Frage der (ordnungsgemäßen) Integrationspolitik zu sein...

3.4.1. Ein materielles Relikt und seine Auskünfte: *Max mon amour*

Was hat nun die als *Max mon amour* betitelte DVD, der materielle Träger und Zeuge vergangenen Kulturschaffens zu bieten? Zunächst: einen „*regard d'auteur*“, wie der Umschlag des *StudioCanal*-Exemplars nahelegt – Signum einer gewissen *auteur*-Politik, die trotz einschlägiger Kritik an der bürgerlichen Kultur an einem elitären Kunstbegriff festhält. Und: „*some aberrant sexual content*“, wie es sich auf dem Exemplar der Überseenachbarn vermerkt findet. Ich möchte diesen *avertissement* um eine zusätzliche Warnung ergänzen, die ich als an diejenigen gerichtet verstanden wissen möchte, die sich zuweilen gegen Feministisches sträuben und den traditionellen gender-Perspektiven einer doch fragwürdigen Allgemeinheit verhaftet sind. Bereits die in Form eines Schlüssellochs animierte Eingangssequenz auf die schauspielerische Besetzung ist so symbolisch wie bezeichnend für die narrative Handlung, die den Betrachter erwartet: Was hier folgt, ist *visual pleasure*¹⁶⁰ deluxe. Oshima weist den Zuseher in eine Position, die eine markiert voyeuristische ist. Auch die ersten (unbewegten) Filmbilder sind in den Rahmen dieses Schlüssellochs gefasst und erlauben eine lokale Verortung der Handlung: Drei Monumente erstrecken sich ansichtskartographisch hinter der schwarzen Wand, durch die zu blicken man gezwungen ist: Eiffelturm, Notre-Dame und Obelisk – drei Denkmäler, von denen sich zumindest zwei als „phallisch“ bezeichnen ließen.¹⁶¹ Dazwischen reiht sich – wenn nicht doppelphallisch so gänzlich unpassend – ein dem Namen nach „weiblich“ konnotiertes Kirchengebäude. Das Setting ist damit lokal in Paris fixiert, der Rahmen des Schlüssellochs erweitert sich, als rücke man als Betrachter immer näher, die Animation löst sich nach außen hin in einen *plan*

¹⁶⁰ Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ in: Kaplan, E. Ann. *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

¹⁶¹ Als so geformt konzipiert etwa Hélène Puiseux die beiden architektonischen Geschöpfe in ihrer für die Pariser *École Pratique des Hautes Études* verfassten Analyse des Films, die eine dezidiert feministische ist. Vgl. Puiseux, Hélène. „Max mon amour“ in: *Cinéma, rites et mythes contemporains*. Bulletin de recherches du laboratoire audio-visuel de l'E.P.H.E., Nr. 8, Oktober 1988. S. 34.

américain (!) auf einen bürgerlichen Salon auf und zeigt, an einem Schreibtisch sitzend, Anthony Higgins als Peter, Kulturattaché der britischen Botschaft, der fürsorglich sein Jagdgewehr säubert, ehe das Telefon läutet. [Das seinerseits dem technikhistorisch Kundigen erlaubt, Rückschlüsse auf den Zeitrahmen der Diegese zu ziehen, die sich – analog ihrer Produktion – in die Achtziger einschreibt.] Peter will nicht rangehen, zumal er seine Schwiegermutter als Anrufende in Verdacht hat. Er bittet seinen etwa zehnjährigen Sohn Nelson (Christopher Hovik), Großmutter mitzuteilen, dass er nicht zuhause sei. Nun ist es aber nicht Schwiegermutter, die durch ihre telefonische Intervention die häusliche Ordnung ins Wanken bringt, sondern eine gewisse Hélène, die mit ihrem Anruf einleitet, was zunächst als *récit d'une relation de couple en crise*¹⁶² sich paraphrasieren ließe: Hélène fragt nach Margaret (Charlotte Rampling). Diese ist abwesend und hat – dummerweise, aber dramaturgisch notwendig – offenbar zu Peter gesagt, sie sei bei Hélène. Peter löst den Sohn ab, spricht mit Hélène, bei der Margaret – wie nun feststeht – nicht ist. Peter legt auf; im selben Moment betritt Margaret merkwürdig heiter den Raum. [Charlotte Rampling tritt hier in einem Kostüm auf, das an der erzählzeitlichen Verortung der Handlung innerhalb der Achtziger keine Zweifel mehr lässt.] Margaret ist also zurück und auf ihre freundlich-wohlwollende, mit einem zärtlichen Lächeln einhergehende Begrüßung folgt die Frage des misstrauischen Hausherrn: „*Where have you been?*“ Margaret: „*I was at Hélène's.* – Vater und Sohn blicken einander an. Schnitt.

[Eine Lüge. Hier ist etwas in Unordnung geraten, im bürgerlichen Heime. Und obwohl, wie im weiteren Verlauf des Films deutlich wird, „*Untreue*“ zur Routine der beiden Verehelichten gehört – Peter hat eine intradiegetische Maitresse, Camille, mit der gemeinsam er für die Kulturabteilung der britischen Botschaft zuständig ist, während Margaret vor Einsetzen des „filmischen“ Narrativs ein Verhältnis mit einem Archäologen hatte –, obwohl Peter der Gedanke an seinen eventuellen Status des Betrogenen demnach nicht allzu fern sein kann, so ist er doch gravierend beunruhigt, wie die anschließende Sequenz zeigen wird.]

Aufblende. Nur ein Schnitt trennt die Lüge von ihrer Konsequenz, die in Inkarnation eines Privatdetektivs (Pierre Étaix) in Peters Botschaftsbüro Platz genommen hat. Ein klarer Fall, so der Ordnungsbedienstete, der sein Untersuchungsergebnis im streng vertraulichen tête-à-tête kundtut: Margaret hat in einem *quartier populaire* auf Peters Kosten ein Appartement gemietet, im vierten Stock eines Hauses ohne Aufzug. Bildmaterial ist auch schon parat; fast

¹⁶² Ebd. S. 32.

täglich soll sich Margaret in einem Zeitrahmen von zwei bis zweieinhalb Stunden im gemieteten Zimmer aufhalten. Außer an Sonntagen. Gemäß detektivischer Erfahrung sei nicht auszuschließen, dass Margaret einen Liebhaber habe. Genauer: sich dort einen Liebhaber hält, denn, das sei betont, seit Beginn der Untersuchungen, der bereits zehn Tage zurückliegt, hat der Unbekannte das Appartement nicht verlassen. Seine Identifizierung sei aus eben diesem Grund der blinde Fleck im Spionagevisus.

Wie kann sich einer zehn Tage lang in einem solchen Zimmer aufhalten, fragt sich Peter, dessen Interesse an seiner Frau sich neu zu entfachen scheint und dessen nicht visualisierte Phantasien, die die über weite Strecken actionlose Handlung tragen werden, schließlich ihren Ausgang nehmen. Seine Frage richtet er an einen Detektiv, der entgegnet, dass Peter als Diplomat doch wissen müsste, „*que le monde dans lequel nous vivons aujourd’hui devient de plus en plus dangereux – nous cherchons tous un abri*“...

Der Agent der Kultur ist in der Erhebung der Geheimnisse seiner Frau also auf einen Detektiv angewiesen, der mit einer Lösung des Mysteriums aber nicht dienen kann. So muss Peter schließlich einsehen, dass es an ihm selbst liegt, den Fall aufzudecken. Er verlangt ein Schlüsseldouble. „*Théoriquement ces choses-là sont plutôt interdites*“, erwidert der Überwachungsbedienstete. Nun ist es aber so, dass allem Anschein nach im Überwachungsapparat Theorie und Praxis mitunter divergieren – wie es sich bereits wenige Filmminuten später zeigt, in einer Sequenz, die Peter in Besitz des geforderten Schlüssels in der Allee des tatörtlichen *quartier* visualisiert. Alles eine Frage der angemessenen Bezahlung. [Will man Oshima hinsichtlich des zunehmend fabelhaften Filmgeschehens ein moralisches Bestreben unterstellen, dann ließe sich auf Basis dieses verdächtig nahe am Korrupten sich bewegenden Verhaltens eine erste Lektion erschließen: Jede Ordnung hat ihre Inkohärenzen und das offenbar besonders dann, wenn sie sich öffentlich in Luxus und Förmlichkeit präsentiert.]

Peter ist angespannt, seine Situation delikater, was nicht zuletzt auf beruflichen Gründen beruht: So hat sich zu allem Überdross die Queen zum Staatsbesuch angemeldet und Peter ist – wie Camille ihm mitteilt – mit der Gestaltung des gesamten Kulturprogramms beauftragt, dem das Royal-Oberhaupt unterzogen werden soll. Doch Peter, der sich inzwischen am Gang des besagten vierten Stockwerks befindet, scheint seinem Privatleben den Vorzug zu geben – das sich allmählich aus den Fugen des Vertrauten bewegt.

Kurz hadert er noch mit sich und – wie anzunehmen ist – mit seinen partnerschaftlichen Freiheitsansprüchen, kann sich letztlich aber doch dazu motivieren, ins *deux-pièces* einzudringen, in dessen Vorzimmer er neugierig an der Tür des Hauptzimmers lauscht, um die dort summende Margaret aufzufordern, die Tür aufzuschließen. Der Aufforderung folgt die Gegenaufforderung: Margaret legt ihm nahe, die nicht versperrte Tür doch einfach zu öffnen. Peter, jeglicher Möglichkeit des Schwankens nun beraubt, kommt der Aufforderung viril nach, betritt ein karg möbliertes Zimmer.

Oshima lässt seine inszenatorische Aufmerksamkeit zunächst Margaret zukommen, die Peter ruhig, wortlos und so unbekleidet, wie die vom Detektiv imaginierte Situation es nahelegt, anblickt, ehe er die Kamera auf eine Decke richtet, unter der sich allem Anschein nach jemand verbirgt. Kamera auf Peter, der in seiner Not so bemitleidenswert wie lächerlich und nicht ohne Skrupel verbal seinen (Ehe-)Mann steht: „*Sir, I'm this ladie's husband. Get up, please. N'ayez pas peur, nous n'allons pas en faire un drame. Levez-vous s'il vous plaît, je n'ai aucune arme. Où sont vos vêtements? Habillez-vous, s'il vous plaît et bavardons un peu.*“

Trotz des so eindrucksvoll unter Beweis gestellten diplomatischen Geschicks und des gleichzeitigen Verzichts auf Gewaltanwendung, bleibt eine Reaktion des unter der Decke sich Verbergenden zunächst aus. Peter, der sich nicht verstanden fühlt und Margaret nach der Herkunft seines Feindes im Bette fragt, erhält nichts als einen Blick der Unschuld, einen Blick, dem die Nahaufnahme zur Steigerung seines ohnehin schon hochgradig ambivalenten Potentials verhilft. Peter, der die Verstörung kurzzeitig bewältigt zu haben scheint, nähert sich ehrfürchtig langsam dem Bett, aus dem unter schrillum Geschrei ein Schimpanse hochfährt, der sich ängstlich an Margaret klammert. Relativ erschüttert und noch bevor er die Erniedrigung in ihrem ganzen Ausmaß zu begreifen vermag, ergreift Peter die Flucht. – Das Mysterium, das sich mit jeder Filmminute in seiner Undurchschaubarkeit potenzieren wird, ist also bei weitem nicht gelöst, sondern findet hier erst seinen veritablen Ausgang, denn dieses doch abstoßende Ereignis wird Peter nicht daran hindern, Margaret und ihrer Gedankenwelt eine durchwegs übertriebene Anhänglichkeit entgegenzubringen; ihr, die in einer Zusammenkunft in einem japanisch anmutenden Restaurant auf sein Drängen hin gestehen wird, dass Max tatsächlich ihr Liebhaber ist. Ihr, die ihm gegenüber stets kühl und distanziert sich verhalten wird. Ihm gegenüber, der darauf brennt, mehr über diese Beziehung zu erfahren und nicht so recht an jenen körperlichen Liebeskonsum glauben kann und wohl auch nicht will, der zunehmend Objekt seiner Phantasien wird, dem aber innerhalb des gesamten

Szenarios nie – weder visuell, noch durch die raren Schilderungen Margarets Ausdruck verliehen werden wird, auf den also praktisch nicht viel hindeutet.

Peter, der einsehen muss, dass ihm seine Frau keinen Zugang zu ihrem (mentalen und körperlichen) Liebesleben gewährt, leistet sich nur noch die überflüssige Frage danach, wie viel seines (doch sicher nicht knapp bemessenen) Budgets Margaret zum Unterhalt der Liaison verbrät, ehe er ihr mit dem Vorschlag der Gründung eines *ménage à trois* kommt. Der gemeinsame Sohn würde sich bestimmt freuen, so Peter. Margaret lehnt verwundert ab. Peters zweiter Versuch einer Erweiterung der ehelichen Zweisamkeit gestaltet sich etwas manipulativer; wenn Margaret ihre Affäre weiterhin außerhalb seines Blickfeldes unterhielte, triebe ihn die Eifersucht so weit, dass er eines Tages seines Gewehrs sich bedienen und den Affen erschießen würde – so die Drohung des Diplomaten, mit der er sich durchsetzen wird. Margaret stimmt in Folge dieser Gegebenheit nicht ganz freiwillig zu und so serviert tags darauf ein Tiertransport den Affen, der sogleich in einem eigens dafür vergitterten Zimmer untergebracht und mit allem erdenklichen Komfort umgeben wird. Fortan wird Peter ängstlich und gewissenhaft darum bemüht sein, dieses Verhältnis zu legitimieren – zunächst noch ungeachtet des Schattens, den diese etwas unalltäglichen Umstände auf sein Ansehen werfen könnten: So vernachlässigt er seine Arbeit zugunsten der Versenkung in Studien zur animalischen Spezies, wobei ihn die Beschäftigung mit dem Tier so sehr in Anspruch nimmt, dass er der Botschaft fernbleibt, wie er es dem Sohn gesteht, der sich bekümmert nach seinem Befinden erkundigt, während Margaret sich mit Max zurückzieht und darauf besteht, mit diesem allein zu sein.

Zehn Tage vergehen und nicht zuletzt angesichts des so offenkundigen Interesses ihres Sohnes für Max, beschließt Margaret, diesen aus seinem Gehege zu befreien und ihn ins Familienleben zu integrieren. Am Beginn dieses Sozialisierungsexperiments steht eine Zusammenkunft zum gemeinsamen Frühstück, in deren Anschluss Peter, der den Schimpansen auf Margarets Drängen hin handschüttelnd und freundschaftlich begrüßt hat, über die erste Begegnung seiner Frau mit Max erfahren wird. Man hat einander im Zoo kennengelernt und erwählt.

Intern, innerhalb der häuslichen vier Wände, läuft alles gewissermaßen kultiviert ab, Peter jedoch gerät in der Kaschierungsarbeit an den Unzulänglichkeiten des Tableaus seines Familienlebens zunehmend in Schwierigkeiten. Was sich nicht mehr in Lügen ersticken lässt,

findet in einem überbetont mondän inszenierten Diner anlässlich Margarets Geburtstags seinen dramaturgischen Höhepunkt: Geladen sind Hélène [bei der Margaret nicht war...] und eine gewisse Suzanne, jeweils in Begleitung ihrer Partner. Nicht geladen und dennoch verspätet sich einfügend ist der der Diegese vorgängige Liebhaber Margarets, der Archäologe Archibald. Alles entspricht zunächst den Erfordernissen einer vornehm kodifizierten Abendgesellschaft, Oberflächlichkeiten zirkulieren durch den Salon, werden aber bald von schrillen animalischen Lauten aus dem Off unterbrochen. Man gibt sich vornehm konsterniert, ist aber zugleich diversen Spekulationen über den möglichen Urheber der Laute nicht abgeneigt. Peter bereitet dem Versteckspiel gezwungenermaßen ein Ende – das Vieh schreit einfach zu laut –, konstatiert resigniert: „*C'est juste Max...*“ und überlässt Margaret die restliche Erklärungsarbeit, die gesteht: „*C'est un singe, un chimpanzé. L'orage et les chiens l'ont effrayé, c'est tout.*“ Die Gäste überspielen ihre Verlegenheit mit Neugier und so bittet Peter Margaret lethargisch, Max doch zu Tisch zu holen. Als der Affe dort seiner Zuneigung zu Margaret Ausdruck verleiht, diese mit Zärtlichkeiten umgarnt und Peter die Geladenen in ihrer Konsternation unerträglich werden, verweist er Max und Margaret vom Tisch. Max könnte eventuell den Abend verderben.

Je vehementer Margaret ihr Geheimnis kultiviert, umso brutaler pocht Peter darauf, es zu lüften und ist dabei von solchem Eifer beseelt, dass er Camille, ohne sie in die Tiefen seiner ohnehin unergründlichen Familienverhältnisse einzuweihen, zu einem Zoobesuch bewegt, um sie auf ihr eventuelles Potential hin zu befragen, sich einem Affen körperlich hinzugeben. Kurz: der Schimpanse wird ihm Impuls zur Selbstreflexion und im Zuge dessen auch immer mehr zum illusorischen Konkurrenten, zum Maßstab für sich selbst.

Aus Besorgnis um Peter, der während einer Botschaftskonferenz geistig abwesend schon Schimpansenskizzen anfertigt, lädt ihn Camille zu sich ein. Er täte gut daran, so ihre Worte, sich ein bisschen zu zerstreuen, was ihm jedoch mit alkoholischer Hilfe bereits vor Ankunft in Camilles Wohnung selbst gelungen ist. In selbiger Wohnung hat sich inzwischen zu seiner Überraschung ein Zoologe (Claude Jaeger) eingefunden, der ihn auf Anfrage über die Unmöglichkeit einer Liebesbeziehung zwischen Frau und Affe aufklärt („*C'est du feuilleton européen.*“), zunehmend aber selbst neugierig wird: Ein derartiger Fall, wäre Peter ein solcher bekannt, verspräche einen Bestseller, man könne, zum Zwecke der Forschung versteht sich, Mikrophone und Kameras installieren – die Story wäre sensationsträchtig. Peter bleibt diesbezüglich verschlossen.

Der Zoologe muss ernüchtert den Raum verlassen und Peter, der bisweilen noch recht überzeugend an seiner britischen Noblesse festzuhalten vermochte, hat an dieser Stelle einen ersten ungezügelter Moment, hüpfen enthemmt und affig brüllend durch Camilles Wohnzimmer, was ihn seiner Konkurrenz verdächtig nahe bringt. Die erstaunliche Versiertheit in seiner Imitation der animalischen Motorik (kurzzeitig lässt sich ein Unterschied nur noch im Grad der Behaarung ausmachen), ist nur ein erster Ansatz jener Angleichung an das Tier, der er allmählich zusteuert. Noch aber scheint er nicht all seiner rationalen Überlegenheit beraubt, zumindest lässt ihn Oshima noch verzweifelt nach einem nicht näher definierten Unterschied suchen. Dass er die Sicherheit über seinen (zunehmend zweifelhaften) zivilisatorischen Vorsprung stets aus einem körperlichen Vergleich ziehen will, verleiht dem Narrativ seine eigentliche Tragik, die zunächst darin kulminiert, dass Peter eine Prostituierte (Sabine Haudepin) engagiert, die Max vor seinen Augen verführen soll – was ihr nicht gelingt.

So eifersüchtig Peter auch sein mag, so sehr scheint er Margaret nichts von dem entziehen zu wollen, was er ihr offenbar zu schulden meint und so häufen sich seine Angebote einer Komplizenschaft, die sie stets ablehnt. Seine nicht ganz uneigennützig Großzügigkeit und Gutmütigkeit haben jedoch ihre Grenzen, zumindest erweist sich Peters Geduld als nicht unerschütterlich, wenn er im Gespräch mit Margaret in letzter Konsequenz den Entschluss fasst, Max rauszuschmeißen. Wieder stößt er auf entschlossenen Widerstand und der ist gewissermaßen klassisch: Wenn Max gehen muss, geht sie auch. Ihm sei es recht, solange er nur, wenn er abends von der Botschaft heimkomme, den Affen nicht mehr zu Gesicht bekommt. Schnitt.

Peter in der Botschaft, wo ihm allmählich jegliche konventionelle Form des Anstands zu entgleiten scheint, was sich zunächst im Rahmen verbaler Entgleisungen gegenüber seinem Kollegium und darauf in einem handgreiflichen Rauschmiss des abermals sich einschaltenden Zoologen artikuliert. Doch die Farce in der Farce nimmt für Peter kein Ende und so erscheint – einen unpassenderen Zeitpunkt könnte er nicht gewählt haben – zuletzt auch noch der Detektiv, der überflüssigerweise den neuesten Ermittlungsstand preisgibt: „*C'est un singe.*“

Arbeitstag beendet, Peter betritt völlig entnervt seine Wohnung, Margaret und Nelson haben sich inzwischen solidarisch im vergitterten Zimmer einquartiert, wo sie mit dem Affen dinieren. Zu viel ist zu viel und eine diplomatische Ausbildung selbstverständlich kein Garantieschein für die Befähigung zur allumfassenden Konfliktlösung: Während sich Frau und Sohn noch köstlich über die Frustration des Hausherrn amüsieren, holt dieser die Flinte, visiert Max, trifft nicht, feuert durch die Gegend, holt sich damit die Polizei ins Haus und landet im Gefängnis, wo er – trotz standesgemäßer Immunität – auf eigenen Wunsch hin eine Nacht verweilt. Jedem sein Käfig. Schnitt.

Fremdbestimmung steuert den Verlauf des Narrativs – Margaret muss die Stadt verlassen, ihre ohnehin kränkelnde Mutter ist gestürzt und im Spital. Margaret ist also fort. Und Peter wieder zurück im nicht mehr ganz trauten Heim, wo er sich in einer Hingebung um das in Margarets Abwesenheit zunehmend verwahrlosende und an Liebeskummer zu krepieren drohende Tier kümmert, dass ihn kein äußeres Ereignis mehr zu berühren scheint. Schon gar nicht der anstehende, mit der Staatsvisite der Queen verbundene Opernbesuch, den er seiner zunehmend hilflosen Camille gegenüber ignorieren will.

Während er dem Betrachter ein immer detaillierteres Portrait der Gedankenwelt Peters eröffnet, der sich stets von Kontrolllust und Eifersucht getrieben verhält, lässt Oshima in Bezug auf Margaret seiner Vorstellung allen erdenklichen Spielraum. Was diese nun tatsächlich mit Max verbindet, entzieht sich konsequent dem Auge der Kamera. Kein Beischlafakt. Einzig ablesbar an diesem intransparenten Verhältnis, das die beiden zueinander unterhalten, ist eine bemerkenswerte Vertrautheit, die Margaret als Liebe auslegt, nicht aber kommentiert; wobei sie eine boshaft-amüsierte Haltung gegenüber ihrem „menschlichen“ Umfeld kommuniziert, die sie im neunzigminütigen Szenario kaum je verlässt. Wenn Oshimas Bilder jeglichem pornographischen Anspruch auch zuwiderlaufen, so ist seine visuelle Zurückhaltung nicht ohne Hinterhalte – Oshima gibt dem Verborgenen, dem Unfassbaren und Unordnungsstiftenden über die Maßen viel Platz, erzeugt Spannungen und Ratlosigkeit.

Die einzig nicht überspannt inszenierte Figur in diesem absurden Durcheinander ist die stets lasziv und frei von Komplexen sich gebende Margaret, die ein Bombardement von Ratschlägen über sich ergehen lassen muss: Archibald kommt ihr mit Blumenstrauß und Psychiater, Camille organisiert einen Verhaltensforscher in tierischen Angelegenheiten und

auch Peter zeigt sich, wenn er nicht gerade an seinem eigenen Verhalten zweifelt, durchwegs bemüht, sie zur „Vernunft“ zu bringen.

3.4.2. Jenseits von Gut und Böse: Oshima und die Relativität zivilisatorischer Überlegenheit

Was immer auch die Message dieser so unentwegt skurril anmutenden Produktion sein mag – ich möchte meiner vorsätzlichen Abkehr von diesbezüglichen Spekulationen standhaft bleiben –, so scheinen mir, bei aller Verworrenheit, doch sehr konkret einige zentrale thematische Anliegen hervorstechen: Identität, Differenz und Intoleranz sind nur Schlagworte für ein sehr breites Spektrum an kulturellen und politischen Phänomenen, die Oshima verhandelt und die förmlich danach schreien, mit einem kulturwissenschaftlichen Gedankeninstrumentarium und den damit verbundenen Kategorien (gender, Ethnizität, „Rasse“, Nation etc.) bearbeitet zu werden. *Max mon amour* wirft dringliche Fragen auf, Fragen der Gemeinschaft und Abgrenzung, der Identifikation und Assimilation, oder, ganz allgemein, der Machtrelationen und Hierarchien, die im sozialen Zusammenleben wirksam sind.

Mit dem Affen ist eindeutig ein Drittes gegeben, das sich zwischen die im inszenierten Kreise etablierten Dualismen (etwa: *Mann-Frau*, die in den Räumlichkeiten sich artikulierende Opposition von *arm* und *reich*, *Sicherheit-Unsicherheit*, *Macht-Ohnmacht* usw.) drängt und damit zum Referenzpunkt für Reflexionen wird, die sich zuweilen im Feld kulturwissenschaftlicher Auseinandersetzungen behaupten können.

Es ist gewissermaßen die Begegnung mit dem Fremden und deren Auswirkung, die im Mittelpunkt der narrativen Handlung des Films steht: eine Begegnung, die intradiegetisch zunächst auf zwei Ebenen verhandelt wird: einer öffentlichen und einer privaten, wobei die beiden Bereiche, wie Oshima zeigt, nicht klar voneinander geschieden sind. So findet dieses Fremde, dieses nahezu verabsolutierte Andere, zunächst keinen Platz im diskursiven Bereich des öffentlich-Repräsentativen, wird diesem tunlichst ferngehalten, während die private Konfrontation sich entweder liebevoll (im Falle von Margaret und ihrem Sohn) oder gewaltsam (Peter und sein Gewehr) gestaltet. Nicht zuletzt bleibt diese Konfrontation jedoch stets eine ambivalente; das jeweilige Verhältnis, das Margaret und Peter zu Max unterhalten, erfährt immer wieder Umkehrungen: So imaginiert etwa Margaret gegen Ende des Films, als

Peter sich schlussendlich mit der Situation abgefunden hat, dass sie ihre Beziehung zu Max beendet, indem sie ihn tötet. Oshima löst die Dichotomie von öffentlich und privat, die zunächst den Angelpunkt von Ordnung und Sicherheit bildet, auf. Es ist die gegenseitige Durchdringung der beiden Pole, die ihren zentralen Anstoß in der Ankunft des Schimpansen in der gemeinsamen Wohnung findet, durch die die etablierten Ordnungen aufgehoben werden. Sowohl Peter als auch Margaret imaginieren im Laufe des Narrativs, Max zu töten und damit der Unordnung ein Ende zu bereiten – verlockt von der Freiheit und Macht, die ihnen – ob der Gesetzlosigkeit des zu Tötenden – zukommt. Diese Macht ist eine erotisierte, Oshima verortet die Artikulation der Mordgelüste im Schlafzimmer:

„–You still don’t want to talk about what you do in private? – Oh Peter...for heaven’s sake... – Are you really satisfied with the way things are? – Perhaps. – What would you say if I would ask you to choose between him and me? – I love you both. – What if I would force you to choose? – You can’t force me, you know that. [Pause, Anm. K.M.] – What are you thinking about? – I’m thinking about you...as you said, you could kill Max very easily... – Kill Max? – No one would blame you, no one would accuse you. First of all, because he is my lover. But also because he is an animal.“

Oshima inszeniert nicht nur eine Protagonistin, die sich, wie diese Anspielung Margarets verdeutlicht, der patriarchalen Gesetze von Kultur und Gesellschaft bewusst ist, sondern verweist mit *Max mon amour* nachdrücklich auf die Labilität der vermeintlichen Symmetrie dualistischer Systematik, destabilisiert diese und legt damit frei, was diese gemeinhin anerkannte Systematik nur allzu deutlich durchzieht, nämlich ein asymmetrisches Gefälle von oben nach unten, die Logik autoritärer Strukturen.

Die Primitivität des Anderen – hier verkörpert durch einen Affen – sowie seine Positioniertheit außerhalb der Gesetzeswelt, verschaffen Legitimation, Rechtfertigung und Befugnis dafür, ihm Gewalt anzutun. Die Ungleichheit der Begegnung von Peter und Max, im Sinne eines Aufeinandertreffens von physischer Überlegenheit und einem höchst fragwürdigen Rationalitätsvorsprung, ist nur eine vermeintliche und Peters für sich reklamierte zivilisatorische Überlegenheit labil: die zunehmende Angleichung der beiden erhält ihren offenkundigsten Beweis in der Visualisierung der Dreiecksbeziehung, deren Protagonisten Oshima einmal mehr am Esstisch versammelt: Peter unterhält sich mit Margaret, wobei die Kameraeinstellung den Gatten mit dem tierischen Liebhaber verschmelzen lässt: Max und Peter sind deckungsgleich positioniert, zwei Gestalten werden bildlich zu einer.

Oshima beschwört eine Unordnung, im Zentrum seiner Inszenierung steht ein stets undefinierbares Element der Unsicherheit, das sich zwar immer wieder verlagert und zwischen unterschiedlichen Trägern oszilliert (jede Figur ist infiziert), letztlich aber nicht aufgehoben wird. Gefestigt wirken nur Margaret und ihr Sohn, die als Einzige weder verzweifelt, noch psychisch desolat durch die Handlung wandeln. Was bleibt, ist die Frage danach, wer oder was eigentlich noch aus welchem Grund, auf Basis welcher Handlung, als „zivilisiert“, „überlegen“ oder gar „normal“ zu bezeichnen ist.

Ich möchte an dieser Stelle noch einmal zurückspulen oder – dem DVD-Format angemessener – zurückspringen, und zwar in die Klinik zu Peters Schwiegermutter, in der sich nicht nur Margaret, sondern gegen Ende des Films auch die ganze Familie einfindet – inklusive Max, der Peter erst dazu veranlasst, Margaret zu folgen, so dieser vor Liebeskummer selbst die edelsten Früchte *de chez Fauchon* verweigert und Peter dessen eventuellen Tod eben doch nicht so recht verantworten kann.

Schwiegermutter scheint wieder gänzlich erholt, zumindest frei genug, um mit ihrem Enkelsohn und Max einen Ausflug ins Grüne zu wagen, wo sie den Affen aussetzt, ihn in die Freiheit entlässt – zum Leidwesen der Eheleute, die ihn in einer verzweifelten nächtlichen Suchaktion nicht finden werden. Max bleibt im Wald zurück, Schwiegermutter entschuldigt sich bei ihren Besuchern, die am darauffolgenden Tag die Heimreise antreten. Doch Oshima lässt seinen Affen an einer Kreuzung mit einem eleganten Satz auf das Dach des Wagens der Familie springen – was die Insassen zunächst nicht bemerken. Erst die merkwürdigen Reaktionen der anderen Verkehrsteilnehmer weisen auf den Affen am Dach hin. So hält die Familie schließlich Einzug in die Stadt, mit einem voll Anmut auf dem Wagen thronenden Max, dem die Menge auf den Champs-Élysées einen fulminanten Empfang bereiten wird. Ihm, dem schon verloren geglaubten Helden, der nun den Triumphbogen hinter und den abermaligen Einzug ins eheliche Appartement vor sich hat, wo ihm schlussendlich der symbolische Tod widerfahren wird. Womit das Dritte, das Andere nach neunzigminütiger, mentaler Dauerexistenz und visueller Partialpräsenz „gestorben wird“.

Die Affäre Margaret-Max nimmt also ein Ende. Aus gegebenem Anlass könnte man an dieser Stelle wieder „intermedial“ in Beziehung setzen: „*C'est une liaison qui ne durera pas. Elle*

*n'est fondée que sur l'amour.*¹⁶³, steht in Georges Feydeaus Theatertext zu seinem Stück *Le Circuit* geschrieben. Ein Gedanke, der insofern gelegen kommt, als er nicht nur das abrupte Ende der oshimaschen Liebesbeziehung erklärt, sondern möglicherweise auch den erstaunlich kompakten „Zusammenhalt“ zwischen der französischen Filmkritik und *Max mon amour*, einem besonders delikaten Objekt ihrer Betrachtung.

3.4.3. Max und seine kritische Einbürgerung. Überlebenskampf und Tod eines Einwanderers

Auf Basis der eben geschilderten filminternen Faktoren von *Max mon amour* steht wohl außer Frage, dass man nicht unbedingt mit einem Fall von „*cinema speaks the national*“ konfrontiert ist. Das filmische Narrativ *speaks* hier wohl eher *the transnational*, zumindest ist die *french-ness* des Films als eine homogene mehr als anfechtbar: Ich habe bereits erwähnt, wie es um die Besetzung der Hauptrollen steht, *very british* nämlich. Deutlich *frencher* ist die Nebenrollenbesetzung, die jedoch in ihrem Handlungsspielraum signifikanterweise etwas limitiert ist: Hier konzentrieren sich Inkompetenz und Ohnmacht: ein Detektiv, in dessen Mimik sich jegliche Qualität des Seriösen verflüchtigt, ein von seiner archäologischen Forschungsreise zurückkehrender Liebhaber, der keine Chance auf Rückgewinn jener Margaret hat, die er einst verließ; ein Psychiater, der nichts zu sagen hat; ein von Peter zur Errettung Max' Psyche bestellter Tierarzt, der dem Tier nicht helfen kann; eine ebenfalls von Peter engagierte Prostituierte, die Max nicht zu verführen imstande ist und ein stets zum Empfang sich bereithaltendes Dienstmädchen, das diese Ohnmacht nicht nur symbolisiert, sondern – angesichts der Ankunft des animalischen Wohnungsmitbelegers – auch konkret in diese fällt. Kurz: das französisch besetzte Figurendispositiv findet seine Repräsentation in einem Haufen von Versagern.

Zudem legt der als „mediales Crossing“ erfahrbare Content verdächtig nahe, dass die Produzenten in der Umsetzung Anleihen an einem populären, nicht-französischen Fantasy-Genre genommen haben: Es ist nicht zuletzt die französische Filmkritik selbst, die auf Ähnlichkeiten mit einem gewissen King-Kong-Stoff verweist¹⁶⁴ und damit bezeugt, wie nahe

¹⁶³ Feydeau, Georges. In: Lorcey, Jacques. *Du mariage au divorce : Georges Feydeau, son œuvre*. Anglet: Segquier, 2004. S. 11.

¹⁶⁴ Vgl. etwa: Thirard, Paul-Louis. „Max mon amour: L'effet railleur“ in: *Positif*, Nr. 310, Dezember 1986. S. 63.

die Assoziation doch liegt. Tatsache ist, dass Oshimas/Carrières/Silbermans gattungsübergreifende Romanze mit *King Kong und die weiße Frau* (USA, 1933) einen amerikanischen Hollywood-Vorgänger hat, dessen Protagonist – zumindest in seiner fürsorglich beschützenden Zuneigung zur erwählten Blonden – Max verdächtig ähnelt. Eine mediale Verschränkung also, eine „Remediatisierung“, mit dem zentralen Unterschied, dass Max nicht etwa wie sein durch New York ziehender und mit Autos und Hochbahnen um sich werfender Filmahne eine Massenhysterie auslöst, sondern bei seiner Rückkehr nach Paris auf den Champs-Élysées mit Begeisterung empfangen und von den Massen umjubelt und beklatscht wird: Historische Reminiszenz? Zumindest Bilder, die einer kulturwissenschaftlich geleiteten Diskussion inklusive Revision der Kategorie des „Nationalen“ und ihrer (Re-)präsentation bzw. (Re-)produktion würdig wären – denn: hier scheinen sich die Produzenten verdächtig stark am „global cinema“ orientiert und inspiriert zu haben, *Max mon amour* ist – hinsichtlich seiner thematisch-ästhetischen Verfasstheit, wie auch durch seinen Produktionshintergrund – ein hybrides Konstrukt. *Du cinéma impur*, wenn man so will.

Die Kritik jedenfalls hat allerhand zu tun, wenn es darum geht, das Tableau einer franko-japanischen Produktionsmesalliance, schwieriger noch, einer um ein amerikanisches Element erweiterten Dreiecksbeziehung (F/J/USA) zu retuschieren und aus diesem Film einen exklusiv französischen zu machen, oder besser: ihn zu *nationalisieren*. Und genau dies nimmt sie ordnungsgemäß und mit exzeptioneller Zwanghaftigkeit in Angriff, wobei ihre ent-hybridisierenden Narrative höchst diskutabel sind.

Wo Besetzung und narrative Handlung die nicht zu verleugnende transnationale Verwurzelung der Produktion schon nicht zu verbergen vermögen, bleibt der Kritik – neben einer konsequenten Überbetonung der falschen Tatsache, dass das Szenario ausschließlich einer französischen Feder entstammt¹⁶⁵ sowie dem steten Rekurs auf Louis Buñuels Einfluss (in Kreisen der *Cahiers* würdigte man Buñuel bekanntlich als einen der Hauptvertreter des *film d'auteur*) – noch die formale Verfasstheit des Films als argumentative Basis zur Nationalisierung: So wird das unverkennbar Französische an Oshimas Film etwa am hausgemachten bzw. eigens hochstilisierten und überdeterminierten Begriff der *mise-en-scène* festgemacht: „*Tout dans la mise en scène est feutré, clair, discret, s'appuyant sur les éléments d'une qualité française (lumière, décors, mixage) où tout est suffisamment en place pour ne*

¹⁶⁵ Etwa: Rabinovici, Jean. „Max mon amour“ in: *Cinéma*, Nr. 373, Oktober 1986. S. 2.

*jamais se désorganiser.*¹⁶⁶, schreibt etwa Hubert Niogret von *Positif*. Pikant ist hierbei insbesondere die zusammenfassende Erklärung der narrativen Handlung, die er der formalen Klarheit und Ordnung gegenüberstellt: „*Abordant pour la première fois un sujet sans arrière-fond social, Nagisa Oshima ne fait par contre que parler de ce qui tisse les rapports humains face à un élément surprenant, inattendu, dont la familiarité entrevue avec Margaret a tout pour déranger.*“¹⁶⁷.

Max mon amour. – Ein Film, dessen zentrale Thematik, wie Oshima betont, die Akzeptanz des Anderen ist¹⁶⁸. Die Tatsache, dass hier ein Film, der mit Schwierigkeiten menschlichen Zusammenlebens konfrontiert, als thematisch ohne sozialen Hintergrund bezeichnet wird, verdient doch Aufmerksamkeit: Sie ist nur Teil einer ganzen Reihe von Widersprüchlichkeiten und Dissonanzen, die der „kritischen“ Rezeption des Films zu entnehmen sind. Zudem wird einmal mehr klar, welcher Logik man in cinephilen Kreisen folgt bzw. zu folgen hat, wenn man einem Film, in dem das französische Volk einem vor dem Triumphbogen defilierenden Schimpansen zujubelt und ihn als Helden feiert, jegliche politische Dimension abspricht, oder auf eine solche gar nicht erst anspielt. Erstere Tendenz ist etwa der *Revue du Cinéma* zu entnehmen, deren Narrativ den Film als gänzlich entpolitisiert registriert – eine Einschätzung der man offenbar am meisten Authentizität zu verleihen meint, indem man sich des Regisseurs als Sprachrohr bedient und diesen in einem Interview in Zusammenhang mit *Max mon amour* auf Anhieb auf das Fehlen eines politischen Gehalts innerhalb seines aktuellen Kinoschaffens anspricht. Hier reihen sich zwei Fragen und ihre jeweiligen Antworten aneinander, fügen sich zu einem widersprüchlichen und grotesken Etwas zusammen, auf dessen Basis man zumindest nach der jeweiligen Konzeption dessen fragen kann, was als „politischer“ Film zu verstehen ist:

„– Auriez-vous pu réaliser ce film au Japon? – *Je ne crois pas, car c'est un sujet très neuf, très spécial. Cette histoire ne peut arriver qu'à Paris, peut-être à Londres mais pas ailleurs. Impossible à Tokyo. C'est un problème de civilisation.* – Le cinéma politique ne fait plus partie de vos préoccupations? *Non, je n'ai pas l'intention de refaire des films politiques : c'est une période révolue parce qu'au Japon, les gens ne s'intéressent plus du tout à la politique, surtout les jeunes.*“¹⁶⁹

¹⁶⁶ Niogret, Hubert. „Max mon amour“ in: *Positif*, Nr. 310, Dezember 1986. S. 35.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Vgl. Martin, Marcel. „Entretien avec Nagisa Oshima“ in: *La Revue du Cinéma*, Nr. 416, Mai 1986. S. 22.

¹⁶⁹ Ebd.

Es wäre freilich übertrieben, im Falle von *Max mon amour* von einem dezidiert politischen Film zu sprechen, dennoch hat der Film eine unverkennbar politische Dimension, die sich zumindest in zwei von den von Monaco für „jeden Film“ angebotenen Qualitäten äußert: in einer *ontologischen* (der Film dränge als Medium zur Liquidation der Traditionswerte der Kultur) und – für den hiesigen Kontext besonders relevant – einer *mimetischen* (insofern der Film – je nach Lesart – entweder Abbild oder Reproduktion von Realität (und damit ihrer Politik) ist¹⁷⁰). Wie immer man die „Triumphszene mit Affen auf dem Dach“ auch auslegen möchte, ein gewisses politisches Potential ist ihr auf dieser Basis nicht abzusprechen.

In den Kritiken des hier durchleuchteten Korpus ist von etwaigen politischen Zügen des Films jedenfalls nirgendwo die Rede; was zwar nicht erstaunlich, doch aber bemerkenswert ist, zumal Oshima in seiner langen Filmkarriere mehrfach unter Beweis gestellt hat, dass ihm das Politische in seiner kinematografischen Reflexion gegenwärtiger Gesellschaften stets zentrales Anliegen ist. Joan Mellen legt für das *British Film Institute* Zeugnis über Oshimas thematische Orientierung ab und verweist auf sein stetes Bemühen um die Dramatisierung von „*xenophobic nationalism in daily life*“¹⁷¹, oder etwa um die Darstellung des „*corrosive impact of a social order upon consciousness*“¹⁷² – dasjenige also, was die französische Filmkritik im Zusammenhang mit *Max mon amour* nicht erkennen möchte. Einzig die Revue *Jeune Cinéma*, das wohl unabhängigste der hier angeführten Blätter, trägt der Triumphszene Rechnung und will im *comportement* des auf dem Dach platzierten Affen einen gaullistischen Gestus erkennen: „[...] *la famille réunie descent en triomphe les Champs-Élysées où une foule nocturne acclame Max, juché sur le toit de la voiture, et qui répond en gestes très gaulliens à l’ovation.*“¹⁷³

Für die von den einzelnen Zeitschriften jeweils hervorgehobene Hauptthematik des Films lässt sich eine allgemeine Tendenz formulieren, die vom Politischen Abstand nimmt und sich in einer starken Fokussierung auf „die“ Liebe und/oder „die“ sexuelle „Perversion“ äußert. So sei *Max mon amour* entweder „*avant tout un film d’amour et de tendresse*“ und „*surtout pas un film de sexe*“¹⁷⁴ (*Cinéma*), oder etwa „*une troublante histoire d’amour, une bombe à retardement contre les tabous*“¹⁷⁵ (*Cahiers du cinéma*), oder gar Werk eines Ergründers

¹⁷⁰ Zur „politischen Natur“ von Film vgl. Monaco [2008], S. 236.

¹⁷¹ Mellen, Joan. *In the realm of the senses*. London: British Film Institute, 2004. S. 9.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Tournès, Andrée. „Max mon amour“ in: *Jeune Cinéma*, Nr. 175. S. 21.

¹⁷⁴ Rabinovici, Jean. „Max mon amour“ in: *Cinéma*, Nr. 373, S. 2.

¹⁷⁵ Cazals, Thierry. „Bestiaire amoureux“ in: *Cahiers du cinéma (Les)*, Nr. 388, Oktober 1986. S. 17.

sexueller Mysterien¹⁷⁶ (*La Revue du Cinéma*) „qui vise à filmer le plus normalement possible une perversion sexuelle, la zoophilie, qui pourrait donner lieu à tous les éclatements cinématographiques“¹⁷⁷ (*Positif*) – was im Widerspruch zur Einschätzung der *Cahiers* steht, die erklären: „Il ne s’agit absolument pas, on l’a compris, d’une histoire de zoophilie (on ne saura jamais ce que font réellement ces amants disparates, ni s’ils font quelque chose), mais plus radicalement de la question sans réponse: que veut une femme?“¹⁷⁸

Die wohl drastischste Verkürzung des filmischen Narrativs bietet die Zeitschrift *Première* mit einem „kritischen“ Beitrag, der den so bezeichnenden Titel „*Jeux interdits*“ trägt: „L’histoire? Déroutante et comme toujours porteuse des obsessions habituelles du cinéaste. Le sexe, l’envers des apparences, les jeux interdits, les fantasmes secrets de chacun.“¹⁷⁹ Was genau am „Spiel“ Margarets, auf das hier offenbar angespielt wird, (gesetzlich) verboten ist – nichts nämlich –, bleibt logischerweise offen. Wenn „*la jalousie sexuelle*“ und „*le mystère de la jouissance de l’autre*“¹⁸⁰ als vordergründige Narrative von *Max mon amour* gewiss hervorzuheben sind und die Erklärungen der Hintergründe der thematischen Orientierung des Films selbstverständlich nur im Verdacht sich erschöpfen können, so sei dennoch betont, dass hier, im Rahmen der französischen Kritik, einige signifikante Verdachtsmomente mehr oder weniger glatt gebügelt werden.

So werden die im Film so explizit verhandelten Sujets der Identität, Differenz und Intoleranz sowie die diversen an den einzelnen Figuren kaleidoskopisch aufgearbeiteten Abgrenzungsmechanismen, die der in einer „okzidentalen Welt“¹⁸¹ sich einfindende animalische „Exot“ provoziert, im filmkritischen Diskurs zwar immer wieder erwähnt, allerdings nur am Rande. Man konzidiert ihnen also eher nur den Status einer thematischen Nebenrolle, die dabei stets mit dem Komischen in Verbindung gebracht wird. Dies untermauert etwa ein Beitrag der Zeitschrift *Cinéma*, in dem Jean Rabinovici anmerkt: „*Max mon amour, qui de plus [!; K.M.] traite très sérieusement du thème de l’intolérance et de la nécessaire acceptation de l’autre, différent, n’en est pas moins un film que pimente un humour salubre*“¹⁸² sowie auch die Stellungnahme der *Revue du Cinéma*, in der Marcel Martin die Sujets stilistisch ihrer Ernsthaftigkeit enthebt, wenn er das, was er als Oshimas

¹⁷⁶ Vgl. Martin, Marcel. „Entretien avec Nagisa Oshima“ in: *La Revue du Cinéma*, Nr. 416, Mai 1986. S. 21.

¹⁷⁷ Niogret, Hubert. „Max mon amour“ in: *Positif*, Nr. 310, Dezember 1986. S. 34.

¹⁷⁸ Bonitzer, Pascal. „Quelques jours, quelques films“ in: *Cahiers du cinéma (Les)*, Nr. 385, Juni 1986. S. 30.

¹⁷⁹ Chaillet, Jean-Paul. „Jeux interdits“ in: *Première*, Nr. 110, Mai 1986. S. 106.

¹⁸⁰ Tesson, Charles. „Le secret derrière la cage“ in: *Cahiers du cinéma (Les)*, Nr. 385, Juni 1986. S. 19.

¹⁸¹ Zitat Jean Rabinovici, der die Synopsis in einem « monde occidental » verortet. Vgl. Ders. « Max mon amour » in: *Cinéma*, Nr. 373, Oktober 1986. S. 2.

¹⁸² Rabinovici, Jean. „Max mon amour“ in: *Cinéma*, Nr. 373, Oktober 1986. S. 2.

Anliegen zu erkennen glaubt, folgendermaßen resümiert: „*Et c'est bien cela qu'il veut prouver : que la couleur de la peau (ou la texture du pelage) ne justifie aucune « chasse à l'homme » ni une quelconque intolérance à l'égard de la différence ethnique ou culturelle.*“¹⁸³

Dass jedoch Vergleichspotential gegeben ist, dass sich – hinsichtlich dieser ethnischen und kulturellen Differenzproblematik – Rückschlüsse von der Fiktion auf die realen politisch dominanten Verhältnisse wenn schon nicht ziehen lassen, so zumindest anbieten, ist jedoch nicht ganz so einfach zu leugnen. So findet sich in der Zeitschrift *Positif* zumindest eine leise Andeutung dessen, was ich bereits erwähnt habe: Die Inszenierung der Figur eines Dritten, eines Anderen, die in ihrer Verkörperung eines Schimpansen einem gesetzlich nicht registrierten „Eindringling“ entspricht, als sozial- und politikkritischen Seitenhieb zu verstehen, scheint mir – angesichts des hexagonal-territorial so übermächtigen, auf Prinzipien des *tiers-exclu* fußenden Gedankensystems – eine eminent naheliegende Lesart zu sein. Paul-Louis Thirard wagt sich sehr vorsichtig an diese Eventualität, formuliert sie im Konjunktiv, zeigt sich dabei aber auffällig um die Betonung der Unhaltbarkeit der Hypothese bemüht, die ganz offensichtlich nicht seine ist (oder sein darf):

„Max mélange de façon détonnante deux types de thématiques qui sont pleines de tabous – deux types de thématiques qui, peut-être, au fond, se ressource aux mêmes racines, celles de la question de notre identité, personnelle et collective. Il y a le thème de « l'animal », par rapport à l'homme. Et celui du sexe. L'animal : a-t-il une personnalité ? Juridiquement non, et son propriétaire peut le tuer sans problème, s'il le veut (Peter y pense). L'humanité a beaucoup peiné dans son évolution pour en arriver à « l'humanisme » – considérer tout homme comme membre d'une même famille solidaire. Ce progrès par rapport au tribalisme, au nationalisme, au racisme... fait oublier qu'il s'agit pourtant d'une exclusion, par rapport aux autres formes de vie. Ce phénomène de bonne-conscience-avec-tiers-exclu, on le retrouve à petite échelle dans la vie quotidienne [...]. Dans cette optique, Max triche : en effet, le film *pourrait* très bien rester au niveau d'un apologue humaniste, Max étant le « symbole » d'un émigré, nègre, arabe etc. La stylisation du récit, avec sa conséquence : utiliser très largement un « faux » singe, aurait pu permettre cette interprétation restrictive. (Cela dit, elle se trouve aussi, si on veut, dans le film, mais il serait absurde de la croire exhaustive).“¹⁸⁴

Thirards Beitrag ist wohlgermerkt der einzige, in dem das, was alle anderen „kritischen“ Stimmen latent durchzieht, ein gewisser Nationalismus nämlich, (auch) als Wort aufscheint – um sogleich in seinen Konnotationen wieder abgeschwächt zu werden. Mit dem von einem

¹⁸³ Martin, Marcel. „Max mon amour: Rêve de singe“ in: *La Revue du Cinéma*, Nr. 419, September 1986. S. 38-39.

¹⁸⁴ Thirard, Paul-Louis. „Max mon amour: L'effet railleur“ in: *Positif*, Nr. 310, Dezember 1986. S. 62.

Affen inkarnierten Anderen steht somit auch werkextern ein Streitobjekt im Raum (oder besser: wird aus diesem verdrängt), das in Diskursen rund um den Stellenwert eines „Nationalen“ von hoher Relevanz ist:

„The figure of the Other can provide a splendid occasion for the mise-en-scène of arguments between conflicting interest groups about what constitutes the Nation. The entire question is, obviously, subject to potentially emotional disputes. What looks “positive” to a middle-class French critic [...] will look rather different to a French man or woman of Arab origins [...]. [bzw. für einen Kulturwissenschaftler, ließe sich ergänzen; Anm. K.M.] We must keep in mind Andrew Higson’s advice to consider what audiences actually see at least as much as what their film industry makes.“¹⁸⁵

Es ist bezeichnend, dass dieses Andere laut Kritik nur ein Bluff, „une fausse piste“, „un pur prétexte“¹⁸⁶, oder etwa ein „trompe-l’œil“¹⁸⁷ und daher in seiner Symbolik geschwächt ist – so als ob Symbole einer Qualität des Lebendigen bedürfen, um ihre symbolischen Aufgaben „ordnungsgemäß“ zu erfüllen. – Eine fragwürdige Argumentation, gemessen an der eminent naheliegenden Annahme, dass der partielle Verzicht auf den tierischen Akteur zugunsten des Einsatzes eines menschlich animierten Affen die Umsetzungen gewisser (Action-)Szenen à la „Affe auf dem Dach eines Wagens auf der Autobahn“ unter Umständen erleichtert haben mag.

Diejenigen inhaltlichen Elemente, die das „nationale“ Tableau *Max mon amour* „verunreinigen“ könnten, werden also von vorherein glatt poliert, die formale Beschaffenheit des Films scheint auszureichen, um ihn zu nationalisieren. Williams stützt sich in seiner Bestandsaufnahme verschiedener „inter-nationaler“ Differenzierungen von Filmwerken auf Michel Chion, der ein spezifisch „nationales“ Distinktionsphänomen vor allem in den je unterschiedlichen akustischen Praxen zu erkennen glaubt: „the most striking „national“ differences of film style are to be heard rather than seen.“¹⁸⁸ – Auch auf diesem Level kann die französische Filmkritik Teile der „global-hybriden“ Verunreinigung wettmachen und mit Michel Portal einen tonangebenden Landsmann hervorheben: „On ne saurait assez souligner l’excellence de la musique de Michel Portal, qui, dès le générique, participe au climat de Max mon amour.“¹⁸⁹ ...

¹⁸⁵ Williams, Alan. *Film and Nationalism*. New Brunswick/ New Jersey/ London: Rutgers University Press, 2002. S. 9-10.

¹⁸⁶ Tesson, Charles. „Le secret derrière la cage“ in: *Cahiers du cinéma (Les)*, Nr. 385, Juni 1986. S. 18.

¹⁸⁷ Bonitzer, Pascal. „Quelques jours, quelques films“ in: *Cahiers du cinéma (Les)*, Nr. 385, Juni 1986. S. 30.

¹⁸⁸ Williams [2002], S. 20.

¹⁸⁹ Rabinovici, Jean. „Max mon amour“ in: *Cinéma*, Nr. 373, Oktober 1986. S. 2.

Die Aufzählung der im Diskurs der Kritik sich konstruierenden Kuriositäten ließe sich noch ausgiebig fortführen. Ich denke jedoch bis hierher ausreichend veranschaulicht zu haben, dass die Kritiker in Bezug auf *Max mon amour* in ihrer Praktik eines „libre exercice d’un jugement critique“ als Spiegelbild ihrer fiktionalen *compatriotes* („*cette cohorte d’acteurs secondaires tous talentueux et bien reconnaissables*“¹⁹⁰!) auftreten – als ordnen sollende Ohnmächtige, als Mediatoren eines traditionellen kulturellen Wertesystems nämlich, das ein landesweit institutionalisiertes ist.

Wenn man in den Reihen der *Cahiers du cinéma* auch traditionsgemäß darum bemüht ist, klarzumachen, dass Oshimas Grundbestreben darin liegen musste, den Schein bürgerlicher Wohlanständigkeit entlarven zu wollen (der Film gäbe nach buñuelschen Traditionen bürgerliche Normen der Lächerlichkeit preis – was ja auch stimmt), beruft man sich in der Argumentation gleichzeitig weniger auf klassenspezifische als auf nationale Distinktionsphänomene und so wird auch das in den Vordergrund gestellte „Perverse“, das „Abnorme“ mit einer nationalen Qualität versehen, von der man sich abgrenzen kann: im Zentrum des Films steht, folgt man dem Gemeinplatz der Kritik, nicht der Affe, auch nicht Margaret (wie könnte sie auch, als Frau), sondern mit Anthony Higgins die Figur des Ehemanns – „*en Anglais pervers*.“¹⁹¹

Will man vor diesem Hintergrund von filmkünstlerischer oder etwa filmkritischer Selbstverwirklichung, von „produktiv-symbiotischen Austauschprozessen“, „intermedialen“ Beziehungen oder Ähnlichem sprechen, so erweist es sich als sinnvoll, nach den Freiheiten der einzelnen Akteure der institutionalisierten Bündnisse zu fragen und sich einzugestehen, dass ein kulturelles Feld immer auch Spielraum „höherer“ Mächte und der damit in Relation stehenden politischen und ökonomischen Gegebenheiten ist.

Will man Film als kulturelle Artikulation einer Nation erachten, so stehen dabei freilich nicht nur „das“ Medium und seine Narrative in ihrem Dienste, sondern auch ein Ensemble von werkexternen Faktoren, die von Machtverhältnissen bestimmt werden: Die hier als Beispiel herangezogene Filmkritik ist als Rezeptionssphäre selbstverständlich nur Teilelement einer weit umfangreicheren, politisch selektiven Kanonisierungs- und Abgrenzungspraxis. Geht man in Anlehnung an Paul Ricoeur davon aus, dass Narrative, in deren Wirkungsdimension es steht, imaginäre Gemeinschaften und damit den Nährboden eines Nationalgefühls zu bilden,

¹⁹⁰ Thirard, Paul-Louis. „Max mon amour: L’effet railleur“ in: *Positif*, Nr. 310, Dezember 1986. S. 63.

¹⁹¹ Bonitzer, Pascal. „Quelques jours, quelques films“ in: *Cahiers du cinéma (Les)*, Nr. 385, Juni 1986. S. 30.

traditionell ordnungsstiftend sind¹⁹², so stellen gerade die angeführten Narrative einmal mehr den Begriff der Ordnung und sein konnotatives Konglomerat der Praxis infrage.

An dieser Stelle ließe sich noch eine letzte Verengung vornehmen: Das Ereignis „Max à Cannes“ spiegelt Tendenzen einer Staatspolitik, die für nationalkulturelle Grenzziehungen und Abschottungen steht. Ein Film über das Andere, über Intoleranz, zivilisatorische Überlegenheit und Domestizierung von Natur erhält ein Visum (*visa de contrôle n° 60.206*), schafft es in die Ränge repräsentativer Öffentlichkeit, geht in einem renommierten internationalen Filmfestival für Frankreich ins Rennen und unter. Sein Entstehungskontext ist weitgehend interkulturell, seine narrative Handlung hybrid und mit Versatzstücken nicht-okzidentaler [! Blockargument durch *Cinéma* gestützt!] Herkunft geschmückt. Man vereinnahmt den Film, man „nimmt ihn auf“, lässt ihm durch „kritische“ Mediatoren eine „*qualité française*“ zukommen, ihm eine unverkennbar spezifische *french-ness* angedeihen, integriert ihn – pflanzt ihn in eine sich abschottende Nationalkultur, deren Repräsentanten es in ihrer Pädagogik an seriöser Anerkennung kultureller Alterität mangelt. Der Film kommt in die Kinos, läuft dort ein paar Wochen lang und bleibt damit eine zeitlich befristete Randerscheinung. Oder eben: ein *tiers-exlu*.

Das Scheitern des Films – und damit meine ich seine repräsentativ-öffentliche Bedeutungslosigkeit – wie auch paradoxerweise seine weiträumige Aufwertung innerhalb der Filmkritik, können als Symptom gelesen werden; als Symptom einer noch nicht überwundenen Krankheit, einer Epidemie, die Xenophobie heißt und deren Erreger in nationalen „Ursprünglichkeiten“ und daraus abgeleiteten alteingeschworenen Narrativen zu suchen sind. Gerade in jenem Zeitraum, in den sich der Film einschreibt, steht das traditionelle Nationenverständnis Frankreichs einmal mehr zur (öffentlichen) Debatte und die große Herausforderung an dieses Verständnis stellen – neben der ebenfalls nicht unbedeutenden Regionalreform (1982) – Immigration und Integration dar.

Im von Verfolgungssängsten geplagten Körper der Nation, in ihrem von (Un-)Ordnungsphantasmen bewohnten Geist, haben sich Resistenzen gegenüber der vielerorts sich abzeichnenden Überwindung nationaler und ethnischer Grenzen gebildet. Die Filmkritik unter ihrem Deckmantel einer cinephilen Verve hat für eine kulturwissenschaftliche Erhebung medialer Phänomene insofern Relevanz, als sie – entkleidet – für eine Profession steht, die in ihrer vermeintlich kritischen Positionierung vielen Interessen ausgesetzt ist bzw. auf

¹⁹² Müller-Funk, Wolfgang. *Kulturtheorie: Einführung in Schlüsseltexthe der Kulturwissenschaften*. Tübingen: A. Francke, 2006. S.304.

vielfältige Ansprüche reagieren muss, die mit inhaltsästhetischen Fragen nur partiell und bedingt zu tun haben. Letztlich lässt sie sich „*immer auch als ein Echo der allgemeinen kulturellen Rede entziffern*“¹⁹³. Und die ist, wie gezeigt, nach wie vor massiv von abendländischen, „westlichen“ Männerphantasien durchzogen.

Hat man – etwas spezifischer dosiert – eine Analyse der französischen Kultur im Hinblick auf mediale und/oder künstlerische Phänomene zum Ziel, so gilt es stets im Auge zu behalten, was ich mit *Max* exemplarisch demonstriert habe, nämlich dass hier, wie Lüsebrink anmerkt, „*wie in kaum einer anderen Kultur, zentralistische Institutionen der Konsekration kultureller Güter seit dem 17. Jahrhundert eine herausragende Rolle*“ spielen, die „*auch in der zeitgenössischen Medienkultur ihren Einfluss nicht eingebüßt haben*“¹⁹⁴. Oder knapper: dass man in Durchleuchtungsversuchen der Kontaktzone bzw. des Interferenzraums von Medien und Kultur mitunter mit sehr hartnäckigen, historisch überholten Konstruktionen konfrontiert ist, die sich ins Gef(l)echt der Referenzen einschreiben und dieses mitbestimmen. Letztlich verhält es sich mit dem Medialen ähnlich wie mit der (beherrschend geliebten oder kritisierten) Kunst – es sind nicht ihre Ästhetik und ihre jeweilige Ausdrucksform, die die Wirkungsmacht visueller Metaphern bestimmen, sondern das politische System, in dem sie sich wiederfindet und das sie spiegelt. Und dieses gibt, teilgewollt, Raum für geschlossene Nationalismen und defilierende Affen.

¹⁹³ Prümm, Karl. „Filmkritik als Medientransfer: Grundprobleme des Schreibens über Filme“ in: Grob, Norbert; Prümm, Karl (Hg.). *Die Macht der Filmkritik: Positionen und Kontroversen*. München: edition text + kritik, 1990. S. 11.

¹⁹⁴ Lüsebrink [2004], S. 27.

Nachsätze (Abstract)

Wenn ich meine Arbeit mit dem Titel *Grenzverschiebungen und Beziehungskrisen* versehen habe, so um den Versuch eines fragmentarischen Auflesens jener Faktoren einzuleiten, die in der Kontaktzone bzw. im Interferenzraum von *Medien* und *Kultur* wirken. *Grenzen*, *Beziehungen* und *Krisen* schienen mir dabei die angemessensten Hyperonyme für das inkommensurable Ensemble dieser Faktoren zu sein. Die *Verschiebungen* sollten dabei jene Vorgehensweise markieren, der es bedurfte, um einige der jeweils unterschiedlichen Belange der beiden Forschungsfelder zusammenzuführen, in deren Rahmen sich meine Arbeit bewegt, deren Ziel wiederum das im Untertitel formulierte Angebot *einer* möglichen Praxis einer *Medienkulturwissenschaft*, der wissenschaftlichen Betrachtung von Teilelementen eines immensen Spannungsfeldes, war.

Vom Phänomen, einem willkürlichen und zufallsbedingten Beziehungsgeflecht zunächst, und schließlich vom „eingespielten“ Konzept der Intermedialität nahm meine Arbeit ihren Ausgang, um dieses schließlich zu verwerfen, es auf seinen Kern zu reduzieren, den ich heuristisch zugespitzt als einen *medialen* aufgefasst habe. Die Aufgabe des Intermedialen sollte dabei nicht geschehen, um im Zeichen einer präskriptiven Handlungsanweisung an seiner (Leer-)Stelle ein neues Konzept zu offerieren, sondern um Impulse dafür zu geben, wie ein *Mediales* medientheoretisch konzipierbar wäre, ohne dabei den zentralen Ansprüchen einer Kulturwissenschaft zuwiderzulaufen.

Ohne die Leistungen des Konzeptes einer „eingespielten“ Intermedialität nur im mindesten schmälern zu wollen (es hat gewiss seinen theoretischen Stellenwert, und das nicht nur ob seiner Eingespieltheit, sondern auch durch die pragmatische „Frechheit“ seiner Anwender, den Platz eines Außerhalb-der-Medien einzunehmen, gewissermaßen also die Existenz einer außermedialen Realität zu behaupten), war mir daran gelegen, meine Betrachtung nicht an den jeweiligen Werkgrenzen (die so vermeintlich, wie konstruiert und fließend sind) zu terminieren, sondern die Grenzen zwischen den mitunter als entitär bzw. binär wahrgenommenen künstlerischen Genres bzw. „Medien“ in ihren unterschiedlichen Ausdrucksformen gedanklich zu sprengen – so diese „Medien“ es nicht selbst tun, wie etwa Polleschs *Muttermal*, das selbstreflexiv und paradox-intervenierend auf die Unreinheiten verweist, die einem *Medialen* per se inhärent sind. Die thematische Ausrichtung des Bühnenstücks ermöglichte gleichzeitig eine Hinführung zur Realisierung meines Vorhabens

einer kulturwissenschaftlichen Erweiterung im Denken über Medien und Medienphänomene.
– Ein Vorhaben, das gewiss Zerstreungen und Probleme mit sich bringt.

So etwa die Frage nach dem Umgang mit der Voraussetzung einer Unhintergebarkeit von Medien bzw. Medialität – zentrales und buchfüllendes Problem medientheoretischer Beschäftigung, das ich durch Beibehalten der argumentativen außermedialen Distanz des ansonsten verworfenen Intermedialitätskonzeptes, umgangen wissen wollte. Für die Bearbeitung von inhaltsästhetischen Komponenten sollte mir die modifizierte Weiterentwicklung des Intermedialitätskonzeptes, die „Remediatisierung“ bzw. die Praxis eines „medialen Crossings“ als gedankliches Instrumentarium dienen.

Ein weiteres, einer französischen Medienkulturwissenschaft zugrunde liegendes Problem stellt der Kulturbegriff selbst dar, der, wie ich angedeutet habe, einer raumspezifischen Revision bedarf.

Wenn ich eingangs die Frage gestellt habe, wie sich *Medialität* bzw. ein Mediales in seiner Einbettung in kulturwissenschaftliche Kontexte bestimmen lässt – die Antwort muss selbstverständlich ausbleiben –, so nicht mit dem Ziel, ein stabiles konsensfähiges Theoriekonzept zu generieren, sondern anhand bereits bestehender Bestimmungsversuche die jeweils entscheidenden Konstitutionskomponenten aufzuspüren.

Eine Medienkulturwissenschaft kann selbstverständlich nur in interdisziplinärer Form funktionieren und bestehen, gleichzeitig bot sich im gegebenen Kontext an, in der Selektion medientheoretischer Angebote einer interkulturellen Orientierung zu folgen: Ausgehend von Sybille Krämers Gegenimpuls zum gegenwärtigen Hype der Omnipotentialisierung bzw. Hypostasierung des Medialen, führten mich meine Überlegungen hin zu Régis Debray, der – direkt und indirekt – die Notwendigkeit einer Konzentration auf die Dreierkonstellation von *Mensch*, *Technik/Technologie* und *Institution* nahelegt. Frank Hartmann erweitert Debrays Konzept der *médiologie*, befreit es weitgehend von den moralischen Auflagen, mit denen Debray arbeitet, um auf die Prozesse der Transformation und des Wandels, die der Gegenstandsbereich durchläuft, aufmerksam zu machen. Damit sind Historizität und Aktualität als in gleichem Maße bedeutend gesetzt, sofern es um die Erlangung von Verständnis dafür geht, „*wie und in welchen Prozessen und kulturspezifischen Ausprägungen*

Geistiges und Kulturelles in einer jeweiligen Gesellschaft überhaupt produziert werden“
(Bachmann-Medick; 2007).

Mit Debray habe ich die „französistische“ Dimension meiner Arbeit eröffnet, deren weiterer Verlauf sich auf den französischen Kulturraum beziehen sollte. Dabei habe ich die Problematik des *Medialen* und seiner Ausdifferenzierung nicht nur örtlich verlagert, sondern den Betrachtungsrahmen – aus heuristischer Not wie aus autobiografischer Lust am Kino – auf „das“ Medium Film verengt. Oder: auf „die“ Kunst in ihrer (massen-)medialen und politischen Umstelltheit.

Das Mediale wird als *milieu* (als *champ d'action*) zum Schauplatz der Auseinandersetzung unterschiedlicher Interessensgruppen, wodurch das in den theoretischen Avantgarden verschwundene Subjekt, der Mensch, wieder ins Spiel kommt, der jedoch weniger selbstmächtig als vielmehr Teil eines dynamischen Strudels ist. Ausgehend von Susan Haywards French-National-Cinema-Konzept, das in entschiedener Abkehr von „großen Erzählungen“ und heldenhaften Leistungen ein französisches Filmfeld auf seine politischen und ökonomischen Verstrickungen hin ausleuchtet, bestand der weitere Passus meiner Arbeit in einer Revalorisierung der werkexternen Faktoren, die den Kontakt von Medien und Kultur entscheidend mitbestimmen und die in einem Referenzgeflecht, das kein intermediales, sondern ein mediales ist, einen signifikanten Stellenwert haben: Fritz Lang antizipiert mit seinem kulturalistisch angelegten Verständnis von Film gewissermaßen die „neue“, rezeptionsorientierte Kinogeschichtsschreibung, die sich an unterschiedlichen Instanzen der Wahrnehmung, Bewertung und Interpretation orientiert und dadurch befähigt ist, Rückschlüsse auf politische, ökonomische und historische Gegebenheiten zu ziehen. Dass eine solche Geschichtsschreibung zwangsläufig lückenhaft und nur nicht-objektiv vonstattengehen kann, liegt dabei auf der Hand und entspricht auch jenem Ziel, das ich mit Polleschs „Zitat Donna Haraway“ bereits im ersten Kernkomplex meiner Arbeit angeschnitten habe.

Den Fortgang sollte eine löchrige Einkaufstaschenpraxis des Erzählens bestimmen, eine kleine „filmische“ Ereignisgeschichte über *Max mon amour* und sein „okzidentales“ Kulturbiotop; eine Geschichte, die in ihre Einzelteile aufgesplittert nicht mehr als eine subjektive Mikro-Technikgeschichte, eine verkürzte Institutionengeschichte, eine dekadenzentrierte Programmgeschichte und insgesamt eine entartete Kulturgeschichte

darstellt. Die Analyse des Ereignisses „*Max à Cannes*“ ist selbstverständlich nur eine Andeutung der Pluralität möglicher Zugänge zum Gegenstandsbereich und in seiner historischen Tiefe notgedrungen äußerst limitiert. Eine veritable Medienkulturwissenschaft müsste, um als solche auftreten zu können, die Trias Mensch/Technologie/Institution selbstverständlich weiter zurück verfolgen und eine Mentalitätsgeschichte jenseits medialer Hypostasierungen betreiben.

Besteht nun Interesse dafür, wie das vom Menschen Gemachte, Kultur nämlich, gemacht ist, so kommt dem Medialen letztlich ein konsiderabler Stellenwert zu, insofern es an der Darstellung der Resultate diverser Migrationsphänomene, der Kaschierung historisch gegebener Unreinheiten und der Konstruktion blockkultureller Unterscheidungen erheblichen Anteil hat. Dass die Möglichkeiten des Machens dabei stets neuen Entwicklungen ausgesetzt sind, sie sich konsequent transformieren, stellt wohl eine der größeren Herausforderungen an eine solche Wissenschaft dar und impliziert, dass das Interdependenzverhältnis von Medien und Kultur immer wieder neu gedacht werden muss. Vor diesem Hintergrund sollte auf der Hand liegen, dass *Medialität* bzw. das *Mediale* kein Konzept sein kann (schon gar nicht ein eingespieltes), sondern im Sinne eines elastischen und dynamischen Feldes konkurrierender Begegnungen immer wieder neu verhandelt werden muss.

Résumé.

France, 1986. Le comité du Festival de Cannes présente en *Sélection officielle* un film déroutant et déstabilisant à plus d'un titre qui ne sera pas récompensé par le jury. Ni palme, ni quelconque autre appréciation officielle pour ce film étrange et – étant donné le contexte de sa production – plus ou moins étranger. *Max mon amour* – tel est le titre de l'œuvre dans laquelle le réalisateur, Nagisa Oshima, « auteur » japonais, offre une fois de plus une histoire politiquement controversée, réalisée en coopération avec Jean-Claude Carrière et produit par Serge Silberman, connu pour avoir travaillé, autrefois, avec Louis Buñuel. Film d'abord voué à l'échec sur un plan officiel et représentatif, passant ensuite quelques semaines sur les écrans parisiens mais relativement sous silence, il représente pourtant un document sociologiquement intéressant : Peter (Anthony Higgins), attaché culturel britannique en poste à Paris, découvre que sa femme Margaret (Charlotte Rampling) le trompe avec un chimpanzé (Max). Poussé par l'obsession de comprendre l'attrait qu'éprouve sa femme pour le singe, il propose à cette dernière d'installer l'amant animal au domicile conjugal. Ménage-à-trois dans un milieu décidément bourgeois – voici l'intrigue principale d'un récit « filmique » qui, malgré son caractère éminemment comique et absurde, traite très sérieusement du sujet de l'intolérance. Film dont les apparences sont trompeuses, car ce qui, à première vue, se présente comme une critique à l'égard de la bourgeoisie (le film frôlant de part en part le vaudeville), repose au fond sur un questionnement aussi actuel qu'universel : celui de l'identité et de la différence.

Vienne, 2006. Akademietheater. René Pollesch met en scène une pièce de théâtre hybride et hétérogène quant à sa forme et son contenu, qui obtiendra le prix *Nestroy* dans la catégorie « meilleure pièce » et qui rassemble très radicalement des références et des citations les plus diverses, empruntées à une multitude de films, de personnages et de motifs filmiques. Pièce absurde et critique envers les conditions bourgeoises, les valeurs traditionnelles et institutionnelles, cette production fait preuve d'orientations bien familières – l'un des personnages prétendant, avec assez de désinvolture, être amoureux d'un chimpanzé. Mise-en-abyme infinie dont le titre déjà – *Das purpurne Muttermal* – est un élément d'une autre pièce dont les origines remontent au 19^e siècle et dont l'auteur, un certain Monsieur Georges Feydeau, permet d'annoncer que le vaudeville n'est pas loin.

Je récapitule : Un film perturbant, une pièce qui s'en sert et un homme de théâtre mort qui apparemment a laissé ses traces, les deux productions ayant manifestement une qualité de

« vaudeville new look ». Et finalement : un singe, dont la portée ne peut être méconnue et reste encore à discuter.

Dans l'ensemble, ces données invitent à créer des liens imaginaires. – Jeu des références avec sa sous-jacente provocation: Ces données sentent fortement l'*intermédialité*. Concept et phénomène allemand prenant ses racines dans le domaine des *Geisteswissenschaften*, l'*intermédialité* semble occuper aujourd'hui une place prépondérante dans les recherches sur les diverses productions artistiques, en particulier dans l'espace éditorial allemand. En témoigne pour le moins un nombre grandissant de publications cherchant à éclairer les différentes interactions complexes entre littérature, film, théâtre – ou bien, tout court : entre différents genres et formes d'expression artistiques.

Terme un peu diffus, désignant à la fois une catégorie d'analyse et une pratique, son emploi ne cesse cependant pas être en vogue. C'est dans ce contexte d'actualité et de perpétuation apparente que se trouve notamment un aspect qui gêne : Concept opératoire et structuraliste, visant dans ses grandes lignes à analyser les relations abordées à l'instant, l'*intermédialité* s'était établie au sein d'une discipline qui, entre-temps, a changé d'étiquette, se présentant depuis lors sous le terme de *Geistes- und Kulturwissenschaften*. Cette extension du champ disciplinaire marque entre autres le rapprochement à un système de pensée s'inspirant largement d'un domaine scientifique anglo-saxon, les *Cultural Studies*, qui refusent obstinément les dualismes et dichotomies sur lesquels se fondent grossièrement les principes de notre société. Se pose alors, dans le cadre de la remise en question fervente de ces binarismes, de ces structures binaires, un problème considérable : Que justifie cette insistance, cette focalisation de la part des acteurs d'un champ scientifique qui prétend à sa guise avoir surmonté cette manière de penser en oppositions binaires, sur le préfixe « inter-» qui présuppose que les différentes formes d'expression artistique (telles « le théâtre », « le film », « la littérature ») constituent des entités homogènes qui entrent en relation et/ou qui peuvent être mises en relation les unes avec les autres ? L'*intermédialité* nous confronte donc à certains paradoxes, d'autant plus que dans la plupart des recherches sur ce phénomène, la dimension sociale et politique a majoritairement été négligée.

Sans vouloir imputer aux usagers du concept une quelconque négligence – l'*intermédialité* comporte certainement une valeur pratique incontestable pour les analyses esthétiques –, je me permets d'y voir tout de même un certain escapisme. Il paraît à mon sens inconcevable de

parler d'*intermédialité* dans les enceintes des *Kulturwissenschaften* et cela à plusieurs égards – ce pourquoi mon travail poursuit l'idée d'abandonner ce concept en faveur de deux autres – deux concepts immenses et incommensurables certes, mais dont une révision me paraît cependant de première nécessité : Ainsi mon travail met au centre ce qui figure ou ce qui *pourrait* figurer sous les termes de « Kultur » et « Medien » et, par extension, il propose de mettre en avant les disciplines « Kulturwissenschaften » et « Medienwissenschaften » – deux termes et deux disciplines qui ne connaissent pas d'équivalent en France. Ce fait implique évidemment la nécessité d'une brève révision des différentes conceptions de la chose « culturelle », cette dernière variant selon les espaces culturels et scientifiques : Ce qui est posé comme « Kultur » dans un espace éditorial allemand diverge fondamentalement de ce qui en France est désigné comme « culture » – la conception française suggérant un lien étroit au domaine de « l'éducation », de « l'instruction » et de la « formation », tandis que la vision allemande ne repose que partiellement sur ces fondements. Faire la généalogie de telles évolutions exigerait de remonter bien loin dans les tréfonds de l'histoire – chose qui dépasserait le cadre de mon travail, ce pourquoi je me contenterai ici d'une abréviation tendancieuse certes, mais qui évitera égarements et divagations : Ce qui en France est placé sous le terme de « culture » est avant tout une affaire d'État, fait partie d'une mission civilisatrice et va – d'une manière générale – de pair avec une attitude nationale, voire nationaliste. – Jugement sûrement grossier, tendancieux et partial, la catégorie du « national » et certains de ses aspects seront, plus loin dans mon travail, bien évidemment soumis à une révision.

Si mon travail tient d'abord à abandonner l'*intermédialité*, ce projet vise avant tout à rapprocher certains des différents et multiples intérêts des *Kulturwissenschaften* et des *Medienwissenschaften* – mon but étant d'offrir une analyse servant d'exemple à ce que *pourrait* constituer une « *französische Medienkulturwissenschaft* ».

Ainsi, le premier pas vers cette destination consistera en l'effacement du préfixe « inter- », c'est-à-dire en l'acte de remplacer « l'*intermédial* » par « le *médial* » que j'avance heuristiquement et provisoirement comme hyperonyme de l'ensemble que forment les unités « Medium », « Medien » et « Medialität ». Mes recherches mettant partiellement l'accent sur un espace culturel français, se pose alors un autre problème qui trouve de nouveau ses racines dans une disparité des conceptions et qui porte son articulation la plus manifeste dans la distinction française entre « les (mass-) médias » et « les arts ». – Distinction qui relève de la

conception « culturelle » même – les arts faisant en France partie du patrimoine, étant autrement dit, à un certain égard pour le moins, accaparés par l'État. « La culture » n'étant donc pas comparable à « die Kultur », il en va de même pour le complexe du « médial/artistique » – la problématique du présent travail révèle donc un double décalage.

Le « médial » et la « médialité » jouant dans les *Kulturwissenschaften* un rôle primordial lorsqu'il s'agit d'analyser phénomènes et événements sociopolitiques et socioculturels, il paraît d'autant plus légitime de s'interroger sur ses éventuelles composantes et de lui conférer un statut d'évidente priorité: Quels pourraient être – au-delà d'une rentabilité opérationnelle – les éléments constitutifs d'un tel « médial »? Comment en ébaucher un tableau sans présupposer des notions stables, sans avancer des catégories figées ?

Il s'agira donc de se mettre à la recherche d'éventuelles réponses aux questions amenées à l'instant – chose que j'entreprendrai en me référant aux productions artistiques abordées au début : ainsi, *Max mon amour* et *Das purpurne Muttermal* me serviront de points de repère afin de poursuivre ce jeu des références arbitraire dégage au début. Jeu que je projette de rejeter dans le sens d'un rejet partiel, car ses règles seront soumises à une modification et insérées dans un contexte plus vaste, plus proche d'un mode de pensée *kulturwissenschaftlich*. Reste à constater que le déploiement d'une telle étude exemplaire ne prétend à aucune exhaustivité, ni ne tente de restituer un quelconque ordre universel. Cette étude se veut plutôt une tentative expérimentale contre le *statu quo* imposé. Je me propose maintenant de retracer les trois grandes parties thématiques du projet.

1) L'intermédialité : l'abandon d'un concept

Le premier grand complexe de mon travail est, je l'ai indiqué plus haut, d'abord consacré à l'*intermédialité* et propose une interrogation sur l'utilité de ce manuel pragmatique destiné à examiner les interactions complexes entre différents dispositifs techniques, arts et genres. Dans ce contexte, *Das purpurne Muttermal* prend une dimension intéressante dans la mesure où cette production permet de découvrir et de démontrer les multiples incohérences qui se dissimulent sous le voile de la prétendue « logique » d'un concept opératoire, structuraliste (souvent exclusivement attaché à des dimensions esthétiques) qui se veut capable d'expliquer dynamismes et changements socioculturels.

Pollesch ne lésine pas sur les moyens quand il s'agit de perturber toute sorte de structure impérative et d'ordre préfabriqué par la société ; le ressort des généralités et des valeurs traditionnelles subit une relativisation brutale : Ainsi, *Das purpurne Muttermal* se présente sous la forme d'une imbrication de différents dispositifs « médiaux/artistiques », combinée, quant au contenu, à un véritable pot-pourri de citations et de motifs. L'événement théâtral se nourrissant entièrement de références à d'innombrables autres productions artistiques (films, personnages, textes et objets théâtraux), il sert d'exemple éclatant lorsqu'il s'agit de démontrer à quel point un concept structuraliste de genre « *intermédialité* » peut être limité dans son fonctionnement analytique. En s'orientant dans sa réalisation à certaines des théories que propose Donna Haraway dans son travail „*Jenseitige Konversationen; irdische Themen; lokale Begriffe*“, Pollesch arrive finalement à une véritable « performativisation » des sciences et de ses dysfonctionnements dus aux rapports de force et hiérarchies présents dans tout milieu social.

Le contenu de la pièce est tellement hétérogène qu'il serait impossible de le retracer, sinon peut-être sous le signe d'une méfiance envers toute prétention systématique. En jouant le jeu perpétuel des mises-en-abyme, le réalisateur nous plonge d'abord dans un milieu bourgeois, aisé, dont les principes seront non seulement ridiculisés mais aussi, sinon surtout, a-systématiquement déconstruits : L'opposition des sexes selon les implications de la norme de genre (*gender norm*) est dissolue, culture et nature deviennent impossible à différencier, la pièce négocie aspects autoritaires, amoureux, féodaux. Sans proposer de solution. Tout se croise, s'entremêle et se disperse dans cette œuvre au parfum anarchiste, œuvre qui, dans son délire sémantique et stylistique, n'est réduite dans son message qu'à des possibilités. Même les principes censés être les plus immuables n'y échappent, ils seront bouleversés à l'extrême. Dérisoire et autoréférentielle à la fois, cette production décidément « hors norme » invite à fuir, à quitter le refuge des analyses esthétiques et de se plonger dans d'autres sphères.

2) La médialité : l'approche d'un phénomène

La deuxième partie de ma recherche consiste, dans ses grandes lignes, en l'effort d'avancer le terme du « *médial* » – terme central, sinon crucial de mon travail dont l'enjeu se fonde sur l'idée de générer, de recomposer et de négocier certaines de ses éventuelles composantes : il

s'agit donc d'initier une recherche d'éléments constitutifs aptes à désigner ce complexe énorme tout en satisfaisant aux conditions que posent, en gros, les acteurs du ressort des *Kulturwissenschaften*. Cela implique notamment une certaine sensibilité aux historicismes et dynamismes de la société qui, à son tour, est à considérer comme un champ de rapports de force.

Mais avant de développer ce point – ce dernier sera au centre de ma troisième grande partie thématique – il est peut-être utile de noter au préalable la stratégie que je poursuivrai : Il me paraît convenable de tenter cette approche par le biais d'un scepticisme envers les tendances qui marquent les discours actuels sur « les médias » et la « médialité ». Il semble caractéristique qu'au sujet du phénomène, les générateurs des théories du champ des sciences humaines et sociales deviennent souvent esclaves de l'objet discuté, dans la mesure où l'on confère aux médias une certaine souveraineté – telle est pour le moins la critique de Sybille Krämer selon laquelle la problématisation du champ « *médial* » serait avant tout caractérisée par un acte de dépersonnalisation. Krämer résiste à cette perspective en se prononçant sur la nécessité de réattribuer à l'homme ses responsabilités en le mesurant à l'objet « *médial* » et en mettant les deux en équation. Ainsi, dans la conception que propose Krämer, le pivot central d'une perspective productive serait de considérer « les médias »/ « le médial » non pas comme des instances souveraines et dépersonnalisées, mais plutôt comme un milieu, un champ d'action où il y a interaction entre différents acteurs humains.

C'est dans un même sens que va Régis Debray, qui – en insistant sur la portée des processus de *médiation* – avance le concept de la « médiologie », méthode d'analyse qui vise à élucider les différents enjeux de la transmission culturelle et dont le regard porte sur les interactions entre l'homme et la technique – au carrefour des formes qu'il considère comme supérieures de la vie sociale, formes bien évidemment représentées par des institutions.

Tout en ayant à mon sens une valeur incontestable, cette approche n'apporte pas pour autant que des avantages – la surestimation des institutions s'avère doublement problématique. D'abord parce qu'elle constitue elle-même une position stratégique dans un champ gouvernemental particulièrement belliqueux quand il s'agit de rejeter des tendances mondiales et des processus d'hybridisation en faveur d'une mise-en-valeur de structures traditionnelles et nationales. Ensuite parce que les travaux de Debray témoignent d'une concentration presque exclusive sur l'historiographie classique et parce que Debray lui-même

affirme haut et fort dans son extrémisme théorique l'attitude protectionniste de l'État français envers ce qui appartient au traditionalisme national.

Bien que largement inconciliable avec une manière de pensée *kulturwissenschaftlich*, le recours à un représentant d'une conception tout à fait différente de la chose culturelle se prête toutefois à en tirer quelques paramètres productifs : Productifs dans ce que Debray – malgré ses intentions missionnaires – renvoie aux corrélations entre l'homme et la technique/la technologie et à travers cela à l'enchaînement automatique de facteurs matériels, sociaux et institutionnels. Il est évident que dans un contexte tel qu'il est offert ici, ces déterminants demandent une élaboration au-delà de toute injonction morale. – Chose que j'entreprends sous le signe d'un déplacement local : Le saut dans l'espace éditorial allemand ouvrant des perspectives moins traditionalistes, il convient de s'appuyer sur Frank Hartmann qui développe, loin du domaine des doctrines, les idées principales de Debray tout en renvoyant à la nécessité de ne pas perdre de vue les processus de transformations auxquels tout champ d'action est indéniablement soumis.

Cette transposition locale nous confronte également à des réflexions plus spécifiques – les éditeurs du magazine « Zeitschrift für Kulturwissenschaften » discutent les enjeux d'une « Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft » et débattent sur une réunion raisonnable des différents intérêts des deux disciplines. Sous ce signe, un recours à Fritz Lang permet d'ajouter à la dualité interactive entre l'homme et le dispositif matériel/technique une troisième voie qui, en quelque sorte, anticipe le courant du *New Historicism* filmique, soucieux de réhabiliter les facteurs contextuels dans la « lecture » des films – les travaux de cette orientation portant sur une revalorisation de leur arrière-fond politique et social.

À la base de cet amoncellement de perspectives on peut noter que – soit d'un point de vue général, soit dans une perspective plus spécifique sur ce vaste champ que présente le « médial » – tout semble indiquer l'évidente nécessité de ne pas se limiter dans l'analyse aux objets « médiaux »/ « artistiques » en tant qu'entités stables, mais de les considérer comme des éléments d'un ensemble de facteurs hétérogènes qui les entourent et qui, évidemment, sont marqués par des dynamismes.

3) Divagations forcées : au-delà du conceptuel

Le troisième complexe de mon travail se base sur l'application de certaines des idées développées ci-dessus et se veut notamment réconciliateur de perspectives ramassées à la croisée des intérêts des deux domaines mis en avant, ceux des « Kulturwissenschaften » et des « Medienwissenschaften ».

Afin de poursuivre une analyse « medienkulturwissenschaftlich », cette partie abandonne le domaine des théories générales et se limite à un seul « medium », un seul moyen d'expression : Inspirée par les estimations mises en avant par Fritz Lang, j'opte de nouveau pour un transfert local, pour une transposition dans l'espace culturel français, afin de jeter un regard sur le film, en particulier dans sa dimension « nationale ». Catégorie de l'historiographie classique, le « national » a été repensé par Susan Hayward qui le retravaille en relation avec la notion de « nationalisme » : Ainsi, Hayward tente de déconstruire les mythes qui sous-tendent le « national », qu'elle conçoit dans une approche pluriculturelle.

L'histoire du cinéma dit « français » est trop chaotique, multiple et hétérogène pour qu'il soit possible d'en retracer les contours en quelques lignes ou d'épuiser tous les facteurs contextuels qu'implique l'histoire politique et économique étroitement liée au champ cinématographique ; mieux vaut-il donc – et cela satisfera à certaines prémisses des *Cultural Studies* – de proposer ici un fragment décontextualisé dont les composantes me semblent cependant être dotées d'une qualité représentative. Le film *Max mon amour* dans le cadre de sa projection à Cannes me sert de jalon : Décontextualisé et réimplanté dans une histoire lacunaire, cet événement aide à analyser certains des multiples mécanismes et (dys-)fonctionnements de tout un système politique, institutionnel et permet d'aborder le processus d'élaboration du « national » dans un contexte cinématographique à travers les luttes symboliques et les débats qui accompagnent la production artistique. Dans le contexte de ce que Hayward entend par « nation-ness/ french-ness », ce troisième complexe de mon travail tient avant tout à penser les spécificités nationales à partir de la relation au cinéma hollywoodien, sorte de grand Autre pour le cinéma dit « français » qui, malgré son acharnement de défense, en subit la puissance (économique).

Si l'objet en question est donc le cinéma, je propose de considérer ce dernier à la fois comme un fait de production, de représentation (dans un contexte culturel, idéologique, nationaliste) et de réception/d'interprétation (un point de fixation de l'antiaméricanisme). Vu dans cette

perspective-là, ce « médium »/ cet « art » devient notamment représentatif d'une « culture française » qui, contre le gré de ses prôneurs et défenseurs, est avant tout une culture labile, processuelle et considérablement vouée aux lois du marché : Chose que montre notamment la période des années 80, où l'on note pour le domaine du septième art français une régression relativement massive sur le marché européen – la production hollywoodienne s'y imposant violemment et la prolifération de produits télévisuels à un niveau national ne tardant pas à accélérer ce processus. C'est donc à cette époque-là que, d'un point de vue économique, le rapport hiérarchique qu'entretiennent la France et les États-Unis à propos des productions cinématographiques est en train de s'inverser. Éventualité qui, une dizaine d'années plus tard, poussera l'État français à revendiquer (et à acquérir) lors de la bataille du GATT en 1993 l'étiquette d'une *exception culturelle* – considérée ici comme l'emblème d'un isolationnisme culturel qui ne connaît guère d'équivalent en Europe. L'un des points de départ de ces évolutions remonte à l'année 1986, date qui marque un tournant fondamental dans l'univers culturel français – le cinéma américain rattrapant le cinéma hexagonal et occupant dès lors la première place au palmarès du marché européen. Coïncidence parfaite, cette date correspond également à celle de la projection de *Max mon amour* à Cannes.

La démarche proposée par la suite consiste en l'effort de poursuivre, à partir de ce film, l'idée qu'avance Haraway et de proposer dans ce sens une petite histoire de l'événement que représente *Max mon amour*, à travers l'étude de sa réception par la critique française. Cette histoire sera soumise à deux implications : D'une part, il s'agira de s'adonner à un relativisme culturel qui traite les sciences comme des « narrations » ou des « constructions » et d'autre part cette approche sera marquée par un rejet plus ou moins explicite des traditions rationalistes et caractérisée par une attitude méfiante envers l'universalisme traditionnel, considéré ici comme l'arme d'un « Occident » guère sensible à la pluralité ethnique et culturelle qu'il abrite.

Si j'ai évoqué un certain isolationnisme culturel spécifiquement français, rien ne semble mieux refléter les attitudes conservatrices d'un État français fidèle à son arrière-fond national que la réception de ce produit filmique. C'est pourquoi je propose de développer une étude de la réception et de préférer – sous le signe d'un *New Historism* filmique – à la contemplation exclusive du produit artistique la fécondité du champ qui l'entoure – champ révélateur de déterminants politiques, économiques et sociaux.

Max mon amour passe alors à Cannes, entre donc en lutte pour la force symbolique au sein de la sphère cinématographique internationale. Ce film passe, échoue en compétition et suscite, de la part des critiques, des discours bien suspects.

Le classement faussé du film annoncé par le Festival de Cannes comme un film exclusivement français, mais qui est en réalité une coproduction entre la France, le Japon et les États-Unis, est renforcé par la critique française qui, majoritairement, dénie non seulement son contexte de création décidément « global », mais qui soumet aussi ses « narratifs » à une véritable métamorphose : Dépouillé de son vrai contexte de production, ce film est francisé à plus d'un titre. Les critiques font preuve d'une virulence particulière quand il s'agit d'ôter à ce film non seulement son potentiel critique (cet apologue humaniste ne serait qu'une comédie de sexe « sans arrière-fond social »), mais aussi toute dimension politique. – Estimation plus qu'étrange, si l'on veut bien considérer que cette production, vue du côté de son contenu, affiche des qualités politiques indéniables.

L'arrivée du singe marque le déclenchement d'un déséquilibre qui va s'emparer d'un monde lisse et bien élevé, un monde dont les personnes qui le peuplent sont rendues identiques par l'éducation et partagent les mêmes codes, les mêmes références, mènent une vie « bien rangée ». Oshima met en scène un étranger sous forme d'un Autre absolu, un « intrus sans papiers » qu'il plonge dans un univers « occidental » et dont les protagonistes « civilisés » peuvent disposer plus ou moins librement : *Max* représente le « sauvage » au propre sens du terme, incarne un nouveau venu dont le destin dépend uniquement de la société qui l'accueille : Tout appartient à ceux qui se veulent « civilisés », les personnages humains ayant non seulement la possibilité de l'intégrer ou de le repousser, mais aussi – faute de son non-existence juridique – le droit de le tuer : Chose dont les personnages sont parfaitement conscients, le récit tournant en drame lorsque Peter, muni d'un fusil de chasse, essaye de se débarrasser de son rival « exotique ». Ce à quoi il n'arrivera pas – Oshima le laissant en vie et, dans une séquence vers la fin du récit filmique, trôner sur le toit de la voiture familiale : Ainsi, Peter, Margaret et leur fils rentrent, après une visite de la grand-mère dans un hôpital à l'extérieur, à Paris, descendent les Champs-Élysées avec sur le toit un singe qui répond en gestes très gaullois à l'ovation de la foule qui l'accueille chaleureusement. Images héroïques qui mériteraient d'être discutées, mais sur lesquelles la critique fait l'impasse.

Il est frappant que ce soit justement dans le contexte de l'apparition de ce film, c'est-à-dire dans les années 80, que le thème de l'immigration et de l'acculturation regagnent un caractère brûlant. L'arrivée au pouvoir de la gauche, allant de pair avec la montée et le renforcement de l'extrême-droite, entraîne que l'identité nationale et ceux qui appellent à sa défense sont soumis à une rude épreuve. La tolérance et les questions autour du complexe de l'identité et de la différence deviennent ainsi un enjeu politique dominant. Étant donné ce contexte, l'aveuglement de la critique sur les images d'Oshima ne peut donc point étonner, encore moins si l'on veut bien se rendre compte du fait que les diverses revues (le corpus examiné ici tenant compte d'un large éventail de magazines représentatifs à ce moment donné) dépendent du soutien financier du Centre National de la Cinématographie, institution nationale placée sous le joug du Ministère de la Culture, subordonné à l'État. Les imbrications sont certes trop complexes pour être saisies dans leur ensemble, ce qui ne défend cependant pas le constat que *Max mon amour* et sa réception « critique » représentent un bel exemple pour prouver qu'en dépit des apparences trompeuses, toute production artistique, même le cinéma dit « indépendant » est, dans le fond, indissociable du système politique et économique qui l'entoure. Impossible pour une analyse sérieuse de se soustraire à ces données déterminant et influant considérablement l'objet analysé. Difficulté qui permet pour le moins d'en conclure qu'un *médial* ne peut ni être concept, ni catégorie opérationnelle, mais confronte à un ensemble d'intérêts très divers qui exige à son tour une approche pluridiscursive.

Quellen

Literatur

Adorno, Theodor W. *Résumé über Kulturindustrie*. (1963) In: Pias, Claus; Vogl, Joseph; Engell, Lorenz; Fahle, Oliver; Neitzel, Britta (Hg.). *Kursbuch Medienkultur: Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. München: DVA, 2008. S. 202-208.

Albersmeier, Franz-Josef. *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1992.

Assmann, Aleida. *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2008.

Aumont, Jacques; Marie, Michel. *Dictionnaire théorique et critique du Cinéma*. Paris: Armand Colin, 2008.

Bachmann-Medick, Doris. *Cultural turns: Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007.

Baecque, Antoine de; Lucantonio, Gabrielle (Hg.). *Vive le cinéma français ! 50 ans de cinéma français dans les Cahiers du cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, 2001.

Beck, Andreas; Pollesch, René. *Das purpurne Muttermal*. Wien: „agensketterl“. Programmheft 146 (Burgtheater, Spielzeit 2006/2007).

Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. (1934, 1935) In: Pias, Claus; Vogl, Joseph; Engell, Lorenz; Fahle, Oliver; Neitzel, Britta (Hg.). *Kursbuch Medienkultur: Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. München: DVA, 2008. S. 18-33.

Beylie, Claude. *Une histoire du Cinéma française*. Paris: Larousse, 2005.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen/Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

Borek, Johanna. „Gender und Genre. Zum *polar*“ in: Naguschewski, Dirk; Schrader, Sabine (Hg.). *Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen: Film und Literatur in Frankreich nach 1945*. Marburg: Schüren, 2009.

Ciment, Michel; Zimmer, Jacques (Hg.). *La critique de cinéma en France : Histoire, anthologie, dictionnaire*. Paris : Ramsay, 1997.

Darré, Yann. *Histoire sociale du cinéma français*. Paris: La Découverte & Syros, 2000.

Debray, Régis. *Introduction à la Médiologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

Debray, Régis. *Einführung in die Mediologie*. Bern/Stuttgart/Wien: Haupt Verlag, 2003. Übers.: Susanne Löttscher.

- Eco, Umberto. *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Mailand: Fabbri-Bompiani, 1964.
- Elsaesser, Thomas. *Filmgeschichte und frühes Kino: Archäologie eines Medienwandels*. München: edition text + kritik, 2002.
- Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte. *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2007.
- Fendler, Ute. *Intermedialität*. In: Lüsebrink, Hans-Jürgen u.a. (Hg.). *Französische Kultur- und Medienwissenschaft: Eine Einführung*. Tübingen: Narr, 2004.
- Froger, Marion; Müller, Jürgen E. (Hg.). *Intermédialité et socialité: Histoire et géographie d'un concept*. Münster: Nodus Publikationen, 2007.
- Gidel, Henry. *La dramaturgie de Georges Feydeau*. Paris: Champion, 1987.
- Grob, Norbert; Prümm, Karl (Hg.). *Die Macht der Filmkritik: Positionen und Kontroversen*. München: edition text + kritik, 1990.
- Hagen, Kirsten von; Hoffmann, Claudia. *Intermedia: eine Festschrift zu Ehren von Franz-Josef Albersmeier*. Bonn: Romanist. Verlag, 2007.
- Hartmann, Frank. *Mediologie: Ansätze einer Medientheorie der Kulturwissenschaften*. Wien: WUV, 2003.
- Hayward, Susan. *French National Cinema*. London: Routledge, 2005 (1993).
- Hickethier, Knut. *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2003.
- Jeancolas, Jean-Pierre. *Histoire du cinéma français*. Paris: Armand Colin, 2007 (1995).
- Korte, Helmut. *Einführung in die systematische Filmanalyse*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004.
- Krämer, Sybille. *Medium, Bote, Übertragung: Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.
- Lorcey, Jacques. *Du mariage au divorce: Georges Feydeau, son œuvre*. Anglet: Segquier, 2004.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen. *Einführung in die Landeskunde Frankreichs*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2003.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen u.a. (Hg.). *Französische Kultur- und Medienwissenschaft: Eine Einführung*. Tübingen: Narr, 2004.
- Lutter, Christina; Reisenleitner, Markus. *Cultural Studies: Eine Einführung*. Wien: Löcker, 2008.
- Marchart, Oliver. *Cultural Studies*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2008.

- Mc Luhan, Marshall. *Understanding Media: the extensions of man*. New York: McGraw-Hill, 1964.
- Mellen, Joan. *In the realm of the senses*. London: British Film Institute, 2004.
- Mersch, Dieter. *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2006.
- Moine, Raphaëlle. *Remakes: Les films français à Hollywood*. Paris: Éditions CNRS, 2007.
- Münker, Stefan; Roesler, Alexander (Hg.). *Was ist ein Medium?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.
- Monaco, James. *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2008. Übers.: Brigitte Westermeier, Robert Wohlleben.
- Müller-Funk, Wolfgang. *Kulturtheorie: Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften*. Tübingen: A. Francke, 2006.
- Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ in: Kaplan, E. *Ann. Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Naguschewski, Dirk; Schrader, Sabine (Hg.). *Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen: Film und Literatur in Frankreich nach 1945*. Marburg: Schüren, 2009.
- Pias, Claus; Vogl, Joseph; Engell, Lorenz; Fahl, Oliver; Neitzel, Britta (Hg.). *Kursbuch Medienkultur: Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. München: DVA, 2008.
- Powrie, Phil (Hrsg.). *The cinema of France*. London/New York: Wallflower Press, 2006.
- Prümm, Karl. „Filmkritik als Medientransfer: Grundprobleme des Schreibens über Filme“ in: Grob, Norbert; Prümm, Karl (Hg.). *Die Macht der Filmkritik: Positionen und Kontroversen*. München: edition text + kritik, 1990.
- Rajewsky, Irina. *Intermedialität*. Tübingen/Basel: A. Franke Verlag, 2002.
- Röseberg, Dorothee. *Kulturwissenschaft Frankreich*. Stuttgart/Düsseldorf/Leipzig: Klett, 2001.
- Roth-Bettoni, Didier. *L'homosexualité au cinéma*. Paris: La Musardine, 2007.
- Seier, Andrea. *Remediatisierung: Die performative Konstitution von Gender und Medien*. Berlin: Lit Verlag, 2007.
- Sontag, Susan. *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen*. München/Wien: Hanser, 2003.
- Türschmann, Jörg; Paatz, Annette (Hg.). *Medienbilder: Dokumentation des 13. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Georg-August-Universität Göttingen*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2001.

Vincendeau, Ginette (Hrsg.). *20 ans de théories féministes sur le cinéma : Grande-Bretagne et États-Unis*. Condé-sur-Noireau: Corlet, 1993.

Weber, Thomas. „Zwischen Globalisierung und nationalspezifischer Sozialkritik: Das französische Kino der 80er und 90er Jahre“ in: Tüschmann, Jörg; Paatz, Annette (Hg.). *Medienbilder: Dokumentation des 13. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Georg-August-Universität Göttingen*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2001.

Williams, Alan. *Film and Nationalism*. New Brunswick/ New Jersey/ London: Rutgers University Press, 2002

Zeitschriften/Beiträge

Mattl, Siegfried; Timm, Elisabeth; Wagner, Birgit (Hg.). *Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft*. In: Dies. (Hg.). *Zeitschrift für Kulturwissenschaften 2/2007*. Bielefeld: transcript Verlag, 2007.

Puisseux, Hélène. „Max mon amour“ in. *Cinéma, rites et mythes contemporains*. Bulletin de recherches du laboratoire audio-visuel de l'E.P.H.E, Nr. 8, Oktober 1988.

Sennewald, Jens E. „Zwischen Markt und Museum: Die „Exception culturelle“ in Frankreich“ in: *Frankreich-Info*, Nr. 2, Februar 2004.

Lexika

Nünning, Ansgar (Hrsg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2008.

Schanze, Helmut (Hrsg.). *Metzler Lexikon Medientheorie – Medienwissenschaft: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2002.

Film

Max mon amour. (F, 1986) R.: Nagisa Oshima. Drehbuch: Nagisa Oshima/ Jean-Claude Carrière. P. : Serge Silberman.

Fassungen:

DVD, StudioCanal, F, 94', 2009.

DVD, Lionsgate, USA, 98', 2007.

Kritiken zum Film

Bonitzer, Pascal. „Quelques jours, quelques films“ in: *Cahiers du Cinéma (Les)*, Nr. 385, Juni 1986.

- Cazals, Thierry. „Bestiaire amoureux“ in: *Cahiers du Cinéma (Les)*, Nr. 388, Oktober 1986.
- Chaillet, Jean-Paul. „Jeux interdits“ in: *Première*, Nr. 110, Mai 1986.
- Ciment, Michel. „Cannes 1986“ in: *Positif*, Nr. 310, Dezember 1986.
- Le Roux, Hervé ; Toubiana, Serge. „Vivre le film: Entretien avec Serge Silberman“ in: *Cahiers du cinéma (Les)*, Nr. 388, Oktober 1986.
- Martin, Marcel. „Entretien avec Nagisa Oshima“ in: *La Revue du Cinéma*, Nr. 416, Mai 1986.
- Martin, Marcel. „Max mon amour: Rêve de singe“ in: *La Revue du Cinéma*, Nr. 419, September 1986.
- Niogret, Hubert. „Max mon amour“ in: *Positif*, Nr. 310, Dezember 1986.
- Rabinovici, Jean. „Max mon amour“ in: *Cinéma*, Nr. 373, Oktober 1986.
- Tesson, Charles. „Le secret derrière la cage“ in: *Cahiers du cinéma (Les)*, Nr. 385, Juni 1986.
- Thirard, Paul-Louis. „Max mon amour: L’effet railleur“ in: *Positif*, Nr. 310, Dezember 1986.
- Toubiana, Serge. „Le show et le froid“ in: *Cahiers du cinéma (Les)* Nr. 385, Juni 1986.
- Tournès, Andrée. „Max mon amour“ in: *Jeune Cinéma*, Nr. 175, 1986.

Bühne

Das purpurne Muttermal. R.: René Pollesch. Bühne: Bert Neumann. Video: Meika Dresenkamp. Dramaturgie: Andreas Beck. (Wien, Akademietheater, 2006)

Netz

Ciné-Ressources (Le catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma.)

<http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=50439>

<http://www.cnc.fr/Site/Template/A2.aspx?SELECTID=20&ID=21&cnc=1986095190&visa=60206&pageSelected=1&t=3>

<http://www.festival-cannes.com/en/archives/ficheFilm/id/810/year/1986.html>

<http://www.ina.fr/politique/allocutions-discours/video/CAB88002403/chirac-matignon-candidature.fr.html>

<http://www.regisdebray.com>

http://www.vatican.va/holy_father/pius_xi/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura_ge.html

CURRICULUM VITAE

Katharina Müller

geboren am 15.03.1987 in Graz

Schule und Ausbildungsweg

- 2005 Matura mit Auszeichnung am Gymnasium der Ursulinen Graz (neusprachliches Gymnasium)
- WS 2005 Beginn Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft
- SS 2006 Beginn Studium der Romanistik (Französisch)
(Universität Wien)

Zusatz

- 2004 DELF – Diplôme d'études en langue française
- 2005 *Agpro* Förderpreis für wissenschaftliche Arbeiten zum Thema Homosexualität mit Blick auf Wirtschaft, Recht und Gesellschaft
- 2006-2008 Mitglied der Institutsgruppe Romanistik (IG ROM)
- WS 2008 und SS 2009 Fachtutorin für Medienwissenschaft (Institut für Romanistik)