universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Protest und Potential:
Eine *Filmästhetik der reflexiven Nostalgie*
am Beispiel von *The Artist* und *Hugo*“

verfasst von

Daniela Schatz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuer:	Dr. Manfred Öhner

„Es ist der Sturm, der aus der Vergangenheit weht, der den Angelus Novus vor sich hertreibt - rückwärts schauend in die Zukunft.“[1]

[1] Walter Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, S. 697f.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....S.5

2. Nostalgie. Eine Einführung.....S.9

2.1 Von der räumlichen zur zeitlichen Dimension der Sehnsucht.....S.10
2.2 Von der Sehnsucht nach selbst und nicht selbst erlebter Vergangenheit.....S.13
2.3 Von der Rekonstruktion zur Reflexion und Innovation.....S.17

3. Nostalgie und Kino.....S.21

3.1 Filmische Selbstreferenz und *Reflexives Kino*.....S.23
3.2 Gründe für eine Filmästhetik der Nostalgie.....S.30
3.2.1 Stille Revolution im Film: Von der analogen zur digitalen Filmtechnik.....S.33
3.2.2 Nostalgie als Utopieersatz.....S.38
3.2.3 Nostalgie als Vergangenheitsaneignung.....S.40
3.2.4 Nostalgie als Produktionsstrategie.....S.41
3.3 Eine *Filmästhetik der reflexiven Nostalgie*.....S.44

4. Filmanalysen zur Ästhetik des „Nostalgischen“
am Beispiel von *The Artist* und *Hugo*.....S.48

4.1 *The Artist* - Eine Hommage an sprechende Gesichter und große Gefühle.....S.49
4.1.1 *The Artist* als zeitgenössisches Kinoerlebnis.....S.50
4.1.2 Vom Niedergang und Beginn einer Ära.....S.53
4.1.3 *The Artist* als Erinnerungsalbum der Filmgeschichte.....S.56
4.1.4 Von *Swashbuckler* und *Flapper Girls*.....S.59
4.1.5 *The Artist* im analogen Retro-Look.....S.67
4.1.6 Fazit.....S.73

4.2 *Hugo* - Eine Hommage an die Magie des Films.....S.76

4.2.1 Durch die Augen eines Kindes die „Kindheit des Kinos“ entdecken.....S.81
4.2.2 Nostalgisches Staunen: Die Wiederentdeckung einer vergessenen Welt.....S.83
4.2.3 Nostalgie, Emotion und Identität.....S.87
4.2.4 Attraktion vs. Narration: *Hugo Cabret* - ein Spektakel für die Sinne.....S.91
4.2.5 Fazit.....S.99

5. Conclusio.....S.103

6. Literaturverzeichnis.....S.109

7. Abbildungsverzeichnis.....S.115

8. Filmverzeichnis.....S.118

9. Danksagung.....S.120

10. Abstract (deutsch).....S.121

11. Abstract (englisch).....S.123

12. Curriculum vitae.....S.125

1. Einleitung

> „‚Jene Sehnsucht nach den alten Tagen...' Die Kulturstimmung von heute heißt Nostalgie und ist von gestern: Mode und Musik, Film und Literatur beleben wieder oder machen neu, was [...] beliebt war, und die Industrie verdient an dieser Sehnsucht nach Vergangenem."[2]

Anno 1973 widmete *Der Spiegel* eine ganze Heftausgabe dem Phänomen der Nostalgie. Das oben angeführte Zitat ist vierzig Jahre alt, und dennoch könnte es sich dabei genau so gut um eine aktuelle Schlagzeile handeln, vorausgesetzt man sieht darüber hinweg, dass Nostalgie damals ausschließlich mit Rückzug, Sentimentalität und „Gefühlsduselei" assoziiert wurde. „Nostalgie scheint ein Charakteristikum unserer Zeit zu sein"[3] heißt es im 2010 erschienenen Sammelband *Techniknostalgie und Retrotechnologie* und der britische Musikjournalist Simon Reynolds konstatiert in seinem Buch *Retromania. Pop Culture's Addiction to its own Past* im darauffolgenden Jahr: „Alles ist Retro, Nostalgie wirkt noch in den kleinsten Ritzen der Popkultur. Mad Men, Vintage Soul [...] sind demnach Teil eines Retro-Kontinuums,"[4] aus dem es nach Reynolds kein Entrinnen gibt.

Nostalgie, ein Gefühl, das nach Daniel Rettig „buchstäblich riecht, schmeckt und klingt"[5], ist auch das Herzstück des Buches *The Future of Nostalgia* in dem sich die Literaturwissenschaftlerin Svetlana Boym der Nostalgie als „symptom of our age, a historical emotion"[6] annähert. „I realized that nostalgia goes beyond individual psychology,"[7] verrät sie in ihrem Buch, in dem es ihr nicht um persönliche Melancholie geht, sondern: „[A]bout the relationship between individual biography and the biography of groups or nations."[8]

---

[2] O.A.: „Nostagie - Das Geschäft mit der Sehnsucht", in: *Der Spiegel,* Heft 5, 1973, online: http://wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did=42713733&aref=image035/0541/PPM-SP197300500860099.pdf&thumb=false (12.03.2013), S. 86.
[3] Andreas Böhn/Kurt Möser: „Einleitung", in: *Techniknostalgie und Retrotechnologie*, Karlsruhe 2010, S. 9.
[4] Aram Lintzel: „Mit einer reflexiven Retrohaltung lässt sich die Gegenwart in Frage stellen", in: *taz.die tageszeitung*, online: http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2011%2F07%2F12%2Fa0106&cHash=a14ce18974 (08.03.2013).
[5] Daniel Rettig: *Die guten alten Zeiten. Warum Nostalgie uns glücklich* macht, München 2013, S. 11.
[6] Svetlana Boym: *The Future of* Nostalgia, New York 2001, S. 8.
[7] ebd., S. XV.
[8] ebd., S. XVI.

Zahlreiche zeitgenössische wissenschaftliche Veröffentlichungen von Psychologen und Nostalgieforscherinnen zeigen das Neu-Denken von Nostalgie an und lassen negative Konnotationen, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Wort Nostalgie verbunden wurden, verblassen[9]. Journalist Daniel Rettig stellt klar: „Nostalgie ist kein Zeichen von Kleinbürgerlichkeit, Schwäche oder Angst. Im Gegenteil.“[10] Sozialpsychologen interessieren sich mehr und mehr für die positiven Auswirkungen von Nostalgie auf das Selbstwertgefühl des Menschen. Eine Studie des Niederländers Tim Wildschut beispielsweise beweist, dass sich nostalgische Probanden selbstsicherer fühlen[11] und Nostalgie als „eine Art Schutzmantel für unsere Stimmung“[12] fungiert. In der Zeitschrift *Gehirn und Geist* schreibt der Nostalgieforscher Jochen Gebauer der Southampton University: „Offenbar stellt die Nostalgie eine spezifische Form der autobiografischen Erinnerung dar“[13]. Nostalgische Erinnerungen seien ihm zufolge daran erkennbar, dass es sich um positive, biografische sowie beziehungsorientierte Erinnerungen handelt.[14] 2008 schrieb Wildschut über Nostalgie: „Jahrhundertelang galt sie als psychische Krankheit, doch inzwischen erweist sie sich als wichtige menschliche Stärke“[15].

Dass Nostalgie nicht nur gut für die Seele, sondern auch in unterschiedlichen Gegenstandsbereichen der Kunst und Kultur ein gern gesehener Gast ist, beweisen auftretende Nostalgie-Wellen bzw. Trends, deren Produktionsstrategien eine des Rückgriffs auf Stile, Objekte oder Verhaltenscodes der Vergangenheit sind. Zeitgenössische Retrotrends finden sich in den verschiedensten Kultur- und Kunstbereichen, wie der Architektur, Literatur, Musik, und Mode.

Von einer Vintage-Hochkonjunktur spricht Trendforscherin Joan Billing. Ihr zufolge sei der Wunsch nach Vintage eine Mischung aus Nachhaltigkeitsdenken und Selbstausdruck, „eine Art Regression, um sich zurück in die Sicherheit stiftende Ära

---

[9] vgl. Boym, *Future of Nostalgia*, wie Anm. 6, S. 16.
[10] Rettig, *Die guten alten Zeiten*, wie Anm. 5, S. 10.
[11] Alexandra Bröhm/Balz Ruchti: „Nostalgie. Die gute alte Zeit“, online: http://www.beobachter.ch/leben-gesundheit/psychologie/artikel/nostalgie_die-gute-alte-zeit/ (10.6.2013).
[12] Pia Heinemann: „Die gesunde Sehnsucht nach der alten Zeit“, in: *Die Welt*, online: http://www.welt.de/lifestyle/article5655840/Die-gesunde-Sehnsucht-nach-der-guten-alten-Zeit.html, (10.6.2013).
[13] ebd.
[14] vgl. ebd.
[15] Rettig, *Die guten alten Zeiten*, wie Anm. 5, S. 74.

des Wirtschaftswunders zu fantasieren“[16], so der *Standard*-Artikel von 2013 im Wortlaut.

Ein aktuelles Projekt von Wissenschaftlerinnen der Universität Bonn mit dem Titel „Nostalgie: Modi, Funktionen, Effekte“ beschäftigt sich mit der Retroästhetik. Nostalgisches Zurückblicken sei im Trend und heute nicht mehr „verschämt oder pathologisiert, sondern spielerisch, affirmativ und selbstreflexiv“.[17]

Kaum verwunderlich also die Tatsache, dass es bei der 84. Oscar-Verleihung in Hollywood 2011 einen „Goldregen für die Nostalgie“[18] gab, als der französische Schwarzweißfilm *The Artist* in den großen Kategorien die Preise abräumte. Doch was steckt dahinter, wenn Georg Seeßlen 2012 in seinen Zukunftsbetrachtungen für den Film feststellte:

> „Paradoxerweise [...] war wohl noch nie die Sehnsucht nach Film und Kino so groß wie in diesem Zeitalter ihres Verschwindens; nichts lieben wir daher derzeit so sehr wie ein Kino, das sich noch einmal selbst träumt.“[19]

Inwiefern träumt sich das Kino noch einmal selbst? Was steckt hinter den Rückwendungen auf die filmische Vergangenheit? Lässt sich von einem Kino der Nostalgie im 21. Jahrhundert sprechen? Woraus könnte sich eine Nostalgiewelle im aktuellen Kino nähren? Inwiefern wirkt sich der Übergang vom analogen zu digitalem Kino auf das Schaffen der Filmkünstler aus bzw. macht sich der Technologieumbruch in der Filmästhetik bemerkbar? Inwiefern lässt sich eine Filmästhetik der Nostalgie als Protest und/oder als Potential für die Zukunft des Mediums Film bzw. als Spiegel der Gesellschaft verstehen? Wie wirkt sich das positive Verständnis von Vergangenheit und Nostalgie in den Medien aus? Lässt sich der Rückgriff auf (Film)Geschichte bzw. die Rekonstruktion von (Film)Geschichte in der Kunst als Spiegel unserer retro-orientierten Gesellschaft sehen? Ist der Trend zu Nostalgie im Zusammenhang mit einer Unzufriedenheit der gegenwärtigen Gesellschaft zu verstehen?

---

[16] O.A.: „Unsere Sehnsucht nach dem Gestern“, online: http://derstandard.at/1362108055710/Unsere-Sehnsucht-nach-dem-Gestern?_slideNumber=1&_seite= (6.6.2013).
[17] O.A.: „Nostalgie: Modi. Fuktionen. Effekte“, online: http://www.nostalgie-uni-bonn.de (10.6.2013).
[18] Ruth Schneeberger / Paul Katzenberger: „Goldregen für die Nostalgie“, online: http://www.sueddeutsche.de/kultur/oscar-verleihung-goldregen-fuer-die-nostalgie-1.1294156 (14.03.2014).
[19] Georg Seeßlen: „Bewegte Bilder. 10 Thesen zur Zukunft des Films von Georg Seeßlen“, in: *Film. Das Kino-Magazin*, *2*/12, S. 38.

Obwohl Nostalgie keine neue Gefühlslage für das Kino ist, stellt sich die Frage, woraus sich heute diese Sehnsucht nach einer bestimmten Art von Kino ergibt und um welche Art von Nostalgie es geht.

In der vorliegenden Arbeit, sollen anhand der ausgewählten Analysefilme *The Artist* [F 2011, Regie: Michel Hazanavicius] und *Hugo Cabret* [*Hugo,* USA 2011, Regie: Martin Scorsese] Gründe für eine *Ästhetik der Nostalgie* im zeitgenössischen Film dargelegt werden, sowie der Versuch, eine spezifische Filmästhetik, der das zeitgenössische Verständnis von Nostalgie innewohnt, zu definieren. Mit der Auswahl der Filme lege ich mein Augenmerk auf die Nostalgie für die Anfänge des Films. In der Bezugnahme auf die Vergangenheit des Films, seiner Ästhetik sowie seiner Geschichte, erachte ich die Differenzierung nach Inhalt und Form als wichtig. Im Vergleich zu *Hugo,* der sich vor allem inhaltlich auf die „Kindheit des Kinos" bezieht, verweist *The Artist* darüber hinaus, mit seinem Retro-Look auf der formalen Ebene, auf den Stummfilm.

Als wertvolle Stütze und Ideengeber möchte ich an dieser Stelle das Buch *The Future of Nostalgia* der Russin Svetlana Boym erwähnen, das Nostalgie im Kontext von Immigration und Identität beleuchtet und unterschiedliche Modi der Nostalgie, „the restorative and the reflective,"[20] für eine Annäherung an die Vergangenheit vorschlägt. Das Buch inspirierte mich, einerseits über das Phänomen der Nostalgie und andererseits über die Zusammenhänge der Rückwendung zum analogen Medium Film in Zeiten des *digital cinema* nachzudenken. Des Weiteren erscheint mir Boyms Verständnis von Nostalgie, im Sinne eines kollektiven, historischen Gefühls von Heimatlosigkeit aber auch als „Romanze mit der eigenen Fantasie,"[21] im Kontext des aktuellen Medienumbruchs von analoger zu digitaler Filmproduktion sehr gut übertragbar.

Zumindest in Ansätzen soll die Arbeit über die filmwissenschaftliche Analyse hinaus deutlicher machen, was Nostalgie heute ist, warum es sie in der heutigen Zeit gibt und welche politischen, ökonomischen und kulturellen Umbrüche bzw. Veränderungen der Welt der Nostalgie im 21. Jahrhundert ihr den Nährboden geben.

---

[20] Boym, *Future of Nostalgia*, wie Anm. 6, S. XVIII.
[21] ebd., S. XIII.

2. Nostalgie. Eine Einführung.

> „Menschen arbeiten, Menschen werben umeinander. Die Erfüllung im Beruf zu suchen ist wie Heiraten, um die Liebe zu finden. Und so werden Ehepaare daraus: Erst bedeckt sie der Mehltau der Gewohnheit, dann die Taubheit der Routine, dann der Panzer der Enttäuschung, schließlich verkappen sie sich in der Rüstung der Bitterkeit. Und es muss nur einer kommen und ein paar alte Worte wieder in Gebrauch nehmen, die Redeordnung verschieben, und schon wenden sie sich nostalgisch der eigenen Vergangenheit zu und treten auf einem einzigen Gefühl - der Rührung, dem Heimweh, der Schwärmerei - die Rückreise in die eigene Geschichte an.“[22]

Es ist der Nährboden für Nostalgie, den Roger Willemsen hier andeutet. „[D]ie feinen Haarrisse in einer Beziehung, das Altern von Menschen, Städten, Kunstwerken, die Enttäuschung, [...] die unaufhaltsame Arbeit der Zeit“[23], lassen sich Willemsen zufolge als „fast unmerkliche“[24] Brüche des Lebens verstehen. „Nostalgie gedeiht immer auf dem Boden des Wandels“[25] konstatiert Daniel Rettig 2013, „[e]gal ob Euro-Krise, Energiewende oder Klimawandel - die Welt scheint aus den sprichwörtlichen Fugen zu geraten, die Gegenwart hektischer, die Zukunft unsicherer.“[26] Kein Wunder also, dass die Proust‘sche „Suche nach der verlorenen Zeit“ auch im 21. Jahrhundert nicht vorbei ist. Wer kennt es nicht, das Gefühl das früher oder später jeden einmal erfasst.

Adjektive wie altmodisch, rührselig, sentimental, rückschrittlich - mit dem Wort Nostalgie verbindet der Mensch viele Bedeutungen, bisweilen auch weniger freundliche Klischees. Im Volksmund wird damit das Schwelgen in der guten, alten Zeit assoziiert und vor allem persönliche, emotionale Erinnerungen, wie sie Fotographien vergangener Tage auslösen können.

Wie zeigt sich die Nostalgie im 21. Jahrhundert? Was sind ihre Auslöser, ihre Verlockung? Das schillernde Phänomen, das nicht nur als psychologisches sondern auch als politisches, ökonomisches und historisches Phänomen zu verstehen ist,

---

[22] Roger Willemsen: *Der Knacks*, Frankfurt/Main 2008, S. 79.
[23] ebd., Klappentext.
[24] ebd.
[25] Rettig, *Die guten alten Zeiten*, wie Anm. 5, S. 11.
[26] ebd.

offenbart eine unvergleichbare Komplexität und Einflussnahme. Immer aber hat Nostalgie mit Sehnsucht zu tun, Sehnsucht, die nach Ernst Bloch die „einzige ehrliche Eigenschaft des Menschen [ist][27]. Das Phänomen der Sehnsucht, das sich mit den Massenmedien weltweit ausgebreitet hat und in verschiedensten Gegenstandsfeldern der Kunst und Kultur bis heute starke Ausprägung findet, ist alt. Genauso alt ist die Denkweise, die Nostalgie ausnahmslos als etwas Sentimentales und Rührseliges abtut und ausschließlich mit Glorifizierung und Idealisierung gleichstellt.

Wie sich die Bedeutung des Begriffs im Laufe der Jahrhunderte veränderte, in welcher Form Nostalgie in Erscheinung tritt und was die zeitgenössische Nostalgie ausmacht, diesen und anderen Fragen widmen sich die folgenden Kapitel: Von der räumlichen zur zeitlichen Dimension der Sehnsucht, von der Sehnsucht nach selbst und nicht selbst erlebter Vergangenheit sowie von der Rekonstruktion zur Reflexion und Innovation.

2.1 Von der räumlichen zur zeitlichen Dimension der Sehnsucht

> „At first glance, nostalgia is a longing for a place, but actually it is a yearning for a different time - the time of our childhood, the slower rhythms of our dreams. In a broader sens, nostalgia is rebellion against the modern idea of time, the time of history and progress.“[28]

Der Klang des Wortes Nostalgie hat etwas Vertrautes an sich. Gerade so, als hätte es das Wort schon immer gegeben. Doch dem ist nicht so. Der Begriff, dem im Laufe der Jahrhunderte ein starker Bedeutungswandel inhärent war und der heute im Brockhaus als ein “[s]ehnsüchtiges Verlangen nach einer vergangenen Zeit, vor allem nach den darin vorgestellten Lebens- und Erfahrungsräumen sowie den damit verbundenen Geselligkeits- und Einsamkeitsformen”[29] beschrieben wird, gibt es erst seit dem 17. Jahrhundert. Damals wurde Nostalgie nicht als Sehnsucht nach einer Zeit, sondern als schmerzliches Heimweh angesehen, das sich ausschließlich durch eine Rückkehr in die Heimat heilen ließ. Die kanadische Literaturtheoretikerin Linda

---

[27] vgl. Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung,* Frankfurt/Main 2001.
[28] Boym, *Future of Nostalgia*, wie Anm. 6, S. XV.
[29] O.A.: „Nostalgie“, in: *Brockhaus Enzyklopädie Nos - Per*, Band 16, Mannheim [19]1991, S. 6.

Hutcheon fasst die etymologischen Wurzeln und die ursprüngliche Bedeutung der Expression Nostalgie wie folgt zusammen:

> „With its Greek roots - nostos, meaning ‚to return home' and algos, meaning ‚pain' this word sounds so familiar to us that we may forget that it is a relatively new word, as words go. It was coined in 1688 by a 19-year old Swiss student, Johannes Hofer, in his medical dissertation as a sophisticated [...] way to talk about a literally lethal kind of severe homesickness [...]."[30]

Die Bedeutung des Kunstwortes Nostalgie war allerdings bereits in einer Zeit, in der das Wort noch nicht existierte, bekannt. Beispielsweise wurde Heimkehr im Zusammenhang mit Schmerz in Homers *Odyssee* thematisiert. Odysseus irrte jahrzehntelang durch die Welt, bis er wieder zu seiner Frau Penelope zurückkehrte. Das Wort Nostalgie, das im etymologischen Wörterbuch als „melancholische Sehnsucht nach Vergangenem oder Unbekannten"[31] beschrieben wird, erschien erstmals in der medizinischen Dissertation des im Zitat angeführten Schweizers Johannes Hofer. Dieser verstand Nostalgie als Heimweh, als eine Art Krankheit, an der vor allem Schweizer Soldaten, die im fremden Land stationiert waren, litten. Er vertrat die Annahme, dass dem Heimweh ein gewisses Maß an Patriotismus zu Grunde lag. Dieses starke Sehnen nach der Heimat führte schließlich zu suchtähnlichen Symptomen. Unter anderem hörten Betroffene Stimmen oder berichteten, dass sie Geister gesehen hätten. Die stark geschwächte Vitalität der Kranken hatte oft eine völlige Arbeitsunfähigkeit zur Folge. Zur Linderung der Symptome wurden Blutegeltherapien verschrieben oder Opium verabreicht.[32]
In ihrer detailreichen Geschichte der Nostalgie als Krankheit „*from maladie du pays to mal du siècle"*[33] verweist Svetlana Boym auf die „vorgetäuschte Nostalgie"[34], die vor allem unter im Ausland stationierten Soldaten weit verbreitet war.
Doch die Bedeutung von Nostalgie, die ursprünglich mit einem räumlichen Bezugspunkt bzw. mit Heimat im Sinne des geographischen Geburtsorts in

---

[30] Linda Hutcheon / Mario J. Valdés: „Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue", in: *Poligrafias - revista de teoria literaria y literatura* comparada,1998, online: http://revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31312/0 (07.03.2013), S. 19.
[31] O.A.: „Nostalgie", in: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen M-Z,* Akademie Verlag, Berlin [2]1993, S. 931f.
[32] vgl. Boym, *Future of Nostalgia*, wie Anm. 6, S. 3f.
[33] ebd., S. XVIII.
[34] ebd., S. 3.

Verbindung gebracht wurde, musste in Frage gestellt werden, als gegen Ende des 18. Jahrhunderts festgestellt wurde, dass die Rückkehr in die Heimat nicht alle Erkrankten heilte.[35] „Den Nostalgikern gehe es gar nicht so sehr um die physische Rückkehr nach Hause, [...] sondern um die Gedanken an die kindliche Idylle,“[36] schrieb Immanuel Kant in seiner philosophischen Schrift *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* von 1798. In der Enzyklopädie von Ersch und Gruber zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird der Begriff Nostalgie nicht nur erstmals

> „auf temporäre ‚Orte‘, auf Erinnerung also, angewendet, sondern als potentieller Auslöser von Nostalgie auch die plötzliche Veränderung sozialer […] Zugehörigkeiten erwähnt.“[37]

„The sense of historicity and discreteness of the past is a new nineteenth-century sensibility“[38] und „[t]ime was no longer shifting sand; time was money.“[39] Der Umgang mit Vergangenheit und die Darstellung von Zeit veränderte sich im 19. Jahrhundert. Ein Beispiel dafür ist die Institutionalisierung der Nostalgie in Museen. Die Vergangenheit wurde zum Erbe und Nostalgie breitete sich aus.[40] „Nostalgia as a historical emotion came of age at the time of Romanticism and is coeval with the birth of mass culture.“[41]

Bis weit in das 20. Jahrhundert wurde Nostalgie als melancholische Erscheinung bzw. als Zeichen depressiver Verstimmung verstanden. Der Zustand des intellektuellen Nostalgikers im 20. Jahrhundert ließ sich als „äußerst anstrengende, unaufhörliche Reise eines Geistes einem Ziel entgegen, von dem man sich immer mehr entfernt,“[42] beschreiben. In Dorschs‘ *Psychologischem Wörterbuch* von 1976

---

[35] vgl. Boym, *Future of Nostalgia*, wie Anm. 6, S. 3-18.
Nachdem Ärzte „scheiterten“ beschäftigten sich Dichter und Philosophen mit der Nostalgie. In der Romantik wurde Nostalgie als Zeichen von Sensibilität bzw. als Ausdruck eines neuen patriotischen Gefühls gesehen. Das neue Motto lautete: Ich sehne mich, also bin ich. Immanuel Kant beispielsweise sah in der Kombination von Melancholie, Nostalgie und Selbstbewusstsein eine einzigartige Ästhetik, die die eigene Sensibilität für Lebenskrisen und moralische Freiheit erhöhe. Philosophie war für ihn gewissermaßen eine Nostalgie für eine bessere Welt. Nostalgie sollte etwas sein, das die Menschen eint, nicht trennt. (vgl. Boym, *Future of Nostalgia*, wie Anm. 6, S. 3-18.)
[36] Rettig, *Die guten alten Zeiten*, wie Anm. 5, S. 52.
[37] Volker Fischer: *Nostalgie. Geschichte und Kultur als Trödelmarkt,* Luzern/Frankfurt/Main: 1980, S. 13.
[38] Boym, *Future of Nostalgia*, wie Anm. 6, S. 15.
[39] ebd. S. 9.
[40] vgl. ebd., S. 15.
[41] ebd., S.16.
[42] Fischer, *Geschichte und Kultur am Trödelmarkt*, wie Anm. 37, S. 14.

heißt es, dass Nostalgie als „unbestimmtes Sehnen aus einer unbewältigten Gegenwart [...] schon zum Modewort geworden ist.“[43]
Volker Fischer begreift den Wandel der Nostalgie vom Räumlichen zum Zeitlichen als „Ausweitung seines Bedeutungshorizontes“[44]. Ihm zufolge sei Nostalgie nach den gesellschaftlichen Veränderungen der 1960er Jahre

> „zwar immer noch als übertriebenes Heimweh zu interpretieren, [...] ein Verlustgefühl, welches seinen Ausdruck - und das ist das Neue - in kulturell vermittelbaren Objekten findet. [...] gemeint ist also ein spezifischer Traditionsbezug, ein Verhältnis zu Dingen, nicht die Dinge selbst.“[45]

Mit der Nostalgie als zeitliches Konzept, „gewinnt der Bereich sinnbildlicher Vorstellung von einem Gegenstand als Vermittler zwischen Vergangenheit und Gegenwart zunehmend an Bedeutung,“[46] stellt Andreas Böhn in *Mediennostalgie als Techniknostalgie* fest. Die Objekte, denen „geronnene Zeit“[47] innewohnt, die nicht nur an selbst erlebte, sondern auch an nicht selbst erlebte Ereignisse erinnern, werden zu kollektiven Erinnerungsträgern.
Aus der heilbaren Heimweh-Krankheit des 17. Jahrhunderts hat sich drei Jahrhunderte später eine unheilbare Sehnsucht nach der vergangenen Zeit entwickelt, deren Attraktivität ihrer Unwiederbringlichkeit zu Grunde liegen scheint.

2.2 Von der Sehnsucht nach selbst und nicht selbst erlebter Vergangenheit

> „So while nostalgia might attach itself to experiences recalled from one‘s own youth (Davis 1979), it might also focus on the womb (Fodor 1950), on objects „recalled“ via collective memory from a historical era (Lowenthal 1985), or on combining ancient materials into invented traditions that serve the needs of the present.“[48]

Das Zitat gibt einen Hinweis auf die in der Nostalgieforschung vorkommenden unterschiedlichen Konzeptualisierungen von Nostalgie. William J. Havlena und

---

[43] ebd.
[44] ebd., S. 15.
[45] ebd., S. 16.
[46] Andreas Böhn: „Mediennostalgie als Techniknostalgie“, in: *Techniknostalgie und Retrotechnologie*, Karlsruhe 2010, S. 10.
[47] Fischer, *Geschichte und Kultur am Trödelmarkt*, wie Anm. 37, S. 260.
[48] vgl. Morris B. Holbrook, *Nostalgia and Consumption Preferences: Some Emerging Patterns of Consumer,* 1993, S. 246.

Susan L. Holak beispielsweise unterschieden zwischen der Sehnsucht nach selbst erlebten Ereignissen und nicht selbst erlebten Ereignissen sowie zwischen individueller und kollektiver Erfahrung.[49]

In der persönlichen Nostalgie[50] geht es Barbara Stern zufolge um die Sehnsucht nach der eigenen Vergangenheit. Ein gutes Beispiel für persönliche Nostalgie lässt sich in einer Filmszene von *Le fabuleux destin d'Amélie* [F, D 2001, R: Jean-Pierre Jeunet] finden, wenn Amelie einem Mann dessen persönliche Schatzkiste, gefüllt mit Kindheitserinnerungen, zukommen lässt. Das Kästchen enthält persönliche Erinnerungen, die mit Heimat und Identität in Zusammenhang stehen und Emotion auslösen. Eine Heimat, die Charakter, Mentalität, Einstellungen und Weltauffassung prägt, eine Heimat, wie sie der tschechische Literat Karel Čapek beschrieb, als Heimat im nicht geografischen Sinne:

> „Die Heimat ist das Land der Kindheit, das Land der ersten und darum auch stärksten Eindrücke, Entdeckungen und Erkenntnisse. Man braucht nicht dorthin zurückzukehren, denn eigentlich hört man nicht auf, dort zu leben, wo immer man sein mag. Die Heimat ist wie die Muttersprache; auch wenn jemand eine andere Sprache spricht oder schreibt, hört er doch nicht auf, in der Sprache seiner Kindheit zu denken und zu träumen. Das ist nicht Einfluß, sondern etwas Ursprünglicheres und Stärkeres: das ist ein Stück der eigenen Seele und Persönlichkeit."[51]

In der vorliegenden Arbeit ist die Verwendung des Begriffs Heimat durchgehend im nicht geografischen Sinne Čapeks und im Zusammenhang mit dem „Gefühlvollen" zu verstehen. Auch Fischer verwies auf die biographische Komponente des Begriffs Nostalgie: „Nostalgie wird [...] als der bedrückende Wunsch nach etwas Entzogenem verstanden, nach etwas, das einem einstmals nahe stand."[52] Weiters schrieb er, „[s]ich einem Objekt gegenüber nostalgisch zu verhalten heißt [...] biografisch intime Gefühlswerte mit ihm zu verbinden."[53] Darüber hinaus konstatierte er, dass „[d]ie

---

[49] vgl. William J. Havlena / Susan L. Holak: *Exploring Nostalgia Imagery Trough the Use of Consumer Collages*, 1996 S. 38.
[50] Barbara Stern, „Historical and Personal Nostalgia in Advertising Text: The Fin de Siecle Effect", in: *Journal of* Advertising*,* 1992, S. 16.
[51] Eckhard Thiele: *Karel Čapek*, Leipzig 1988, S. 46. Zitiert nach Karel Čapek, *Bilder aus der Heimat*, S. 2.
[52] Fischer, *Geschichte und Kultur am Trödelmarkt*, wie Anm. 37, S. 16.
[53] ebd., S. 16.

Intimität eines biografischen Bezugs [...] auch künstlich erzeugt werden [kann]; [...] Es kann eine Objekt-Aura erzeugt werden."[54]

Nostalgie kann natürlich auch zum Gruppenphänomen werden[55], wenn sich eine Gruppe bzw. Nation nostalgisch hinsichtlich bestimmter Wert- und Kulturvorstellungen von damals zeigt. Kollektive Nostalgie kann beispielsweise auch als gesellschaftliches Bedürfnis im Zusammenhang mit politisch-sozialen Veränderungen entstehen.

Individuen können sich auch nach selbst nicht erlebten Zeiten und Ereignissen sehnen. „We all know of those utopian longings directed at a golden age of the past,"[56] heißt es in *Memories of Utopia*. Die historische Nostalgie bezieht sich auf eine nicht selbst erlebte Vergangenheit, die vom Individuum wertgeschätzt wird.[57] Mit historischen Zeiten werden oft „wünschenswerte, idealisierte Werte oder Qualitäten, welche Teil des [...] Selbstkonzepts der Individuen sind und teilweise von diesen in der Gegenwart vermisst werden,"[58] verbunden. Die Wertschätzung der vergangenen Epoche lässt sich als Ausdruck einer ersehnten Identität verstehen.

Weitere Bedürfnisse, die der historischen Nostalgie zu Grunde liegen, sind den Bedürfnissen der persönlichen Nostalgie ähnlich. Es sind dies unter anderem das Bedürfnis nach einer geschützten Identität, Sicherheit, Kontinuität sowie Stabilität, aber auch das Bedürfnis nach Einzigartigkeit und Ästhetik[59], das Holbrook und Schindler zufolge bei historisch nostalgischen Menschen besonders stark ausgeprägt ist. Die Vergangenheit wird als „Quelle der Schönheit"[60] empfunden.

Aber nicht nur das „Schöne", „Wahre" und „Gute" ist in die Ästhetik der Vergangenheit eingeschrieben, sondern auch das „Gefühlvolle", „Melodramatische" und „Kitschige", das oft in Filmen thematisiert wird.

---

[54] ebd.
[55] vgl. Davis, *Yearning for Yesterday*, wie Anm. 55, S. 111ff.
[56] Andreas Huyssen: „Memories of Utopia", in: *Twilight Memories. Marking time in a culture of amnesia,* New York, London 1995, online: http://de.scribd.com/doc/36383398/Andreas-Huyssen-Memories-of-Utopia-Twilight-Memories-marking-time-in-a-culture-of-amnesia (14.03.2014), S. 87.
[57] Tina Kießling: „Nostalgie und Retro-Trends als Marketingchance. Eine Analyse der Ursachen für die Nachfrage nach vergangenheitsbezogenen Konsumangeboten", Diss. Technische Universität Chemnitz 2012, S. 46.
[58] vgl. Kießling, *Nostalgie und Retro*-Trends*,* wie Anm. 57, S. 61. Zitiert nach Thompson/Pollio/ Locander, 1994, S. 441f.
[59] vgl. ebd., S. 61f.
[60] ebd., S. 62. Zitiert nach Goulding, S. 584.

Diese Motive lassen sich auch als Anspielung auf die Sehnsucht nach Identifikation, nach Helden, die Mut und Tapferkeit beweisen, oder die Sehnsucht nach einem unvergänglichen Gefühlsparadies verstehen.

„Je weiter etwas weg ist, desto größer ist die Sehnsucht, desto stärker die Gefühle, die wir zu unterdrücken und zu vergessen versuchen,“[61] notierte sich beispielsweise die Protagonistin aus einem Roman von Paulo Coelho in ihrem Tagebuch, als sie feststellte, dass ihre Gefühle für die geliebte Person stärker in der Ab- als in der Anwesenheit zum Vorschein kamen. Erinnerungen an vergangene Zeiten bleiben uns oft als schöner und glücklicher im Gedächtnis, als sie in der Realität waren. Ist etwas verschwunden, desto eher idealisieren wir es, desto eher lieben wir es.

Als „Paradox des Erinnerns“[62] verstehen Andreas Böhn und Kurt Möser das Phänomen der Nostalgie. Sie weisen darauf hin, dass Menschen auf der kollektiven Ebene des Erinnerns über keine automatisch ablaufenden Prozesse verfügen. Die Strategien des Erinnerns, die erst entwickelt werden müssen, sind fehleranfällig.[63]

> “Die Zeit stellt eine immer währende Bedrohung für die Beständigkeit einer Gesellschaft dar, umso mehr, je schneller diese sich wandelt [...]. Aus diesem Grund versucht das kollektive Gedächtnis die Zeit auszuschalten und die Gegenwart in einen engen Zusammenhang mit dem Teil der Vergangenheit zu bringen, der als wichtig für die aktuelle Situation erachtet wird.”[64]

Mit der Erinnerung wird die Vergangenheit Teil der Gegenwart. Die Vergangenheit wird zu etwas, „das noch existiert”[65].

Bilder, Schrift und in weiterer Folge Fotografie und Film gelten als Aufzeichnungsapparaturen des kulturellen Gedächtnisses. Demzufolge seien Medien gar ein Teil der persönlichen Erinnerung, da das gespeicherte Wissen zu großen Teilen zu unserer Biographie gehört.[66] „[I]ndem sie uns sehen und hören lassen, was wir ohne sie nicht hören und sehen könnten“[67] vermitteln technische Medien Erfahrungen, prägen das alltägliche Leben und archivieren Wissen.

---

[61] Paulo Coelho: *Elf Minuten,* S. 245.
[62] vgl. Böhn/Möser, „Einleitung“, wie Anm. 3, S.10.
[63] vgl. Böhn, „Mediennostalgie als Techniknostalgie“, wie Anm. 46, S. 10.
[64] ebd.
[65] ebd., S. 11.
[66] vgl. Böhn, „Mediennostalgie als Techniknostalgie“, wie Anm. 46, S. 149-152.
[67] ebd., S. 149.

Medien sind Hilfsmittel der Erinnerung, können aber auch Objekte der Erinnerung sein, erklärt Böhn, da in der stetigen Medienentwicklung immer auch bereits das Verschwinden von „überholten“ Medien inhärent ist.[68]

2.3 Von der Rekonstruktion zur Reflexion und Innovation

Das Phänomen der Nostalgie, das die Filmwissenschaftlerin Pam Cook als „Begehren nach etwas unwiederbringlich Verlorenem“[69] bezeichnete, wird im Duden wie folgt definiert:

> „Vom Unbehagen an der Gegenwart ausgelöste, von unbestimmter Sehnsucht erfüllte Gestimmtheit, die sich in der Rückwendung zu einer vergangenen, in der Vorstellung verklärten Zeit äußert, deren Mode, Kunst, Musik o.Ä. man wieder belebt.“[70]

Die Rückwendung zur Vergangenheit ist in der heutigen Gesellschaft en vogue. „Our contemporary culture is indeed nostalgic; some parts of it - postmodern parts - are aware of the risks and lures of nostalgia, and seek to expose those through irony”[71], erkannte die Literaturtheoretikerin Linda Hutcheon. Die Untersuchung von Nostalgie im Zusammenhang mit Ironie und der Postmoderne verdeutlichte ihr, dass Nostalgie und Ironie, die oft als gegensätzlich betrachtet werden, durchaus eine Gemeinsamkeit haben. Beide verbindet eine „geheime hermeneutische Affinität von Emotion und Politik“[72]. In der Nostalgie verbindet sich eine idealisierte und die gegenwärtige Zeit und Ironie verbindet eine gesagte und eine ungesagte Bedeutung. „[T]o call something ironic or nostalgic is, in fact, less a *description* of the *entity itself* than an attribution of a quality of *response*.“[73]

Der Versuch, die Moderne zu überwinden, erfordert von der postmodernen Nostalgie eine reflektierende Betrachtungsweise. „[I]nvoked but at the same time, undercut, put

---

[68] vgl. ebd., S. 150.
[69] vgl. Pam Cook: „Rethinking nostalgia. In the Mood for Love and Far From Heaven“, in: *Screening the Past. Memory & nostalgia in cinema*, New York 2005, S. 3.
[70] O.A.: „Nostalgie“, in: *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in 10 Bänden, Band 6, Lein-Peko,* Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich [3]1999, S. 2754.
[71] Hutcheon / Valdés, „Irony, Nostalgia, and the Postmodern“, wie Anm. 30, S. 23.
[72] vgl. ebd., S. 22.
[73] ebd.

into perspective, seen for exactly what it is - a comment on the present as much as on the past,“[74] erklärt Hutcheon und sieht in der Kombination von Nostalgie und Ironie die Möglichkeit Nostalgie „genießbar“ zu machen.

Warum die hybride Form von Nostalgie und Ironie derart machtvoll erscheint, liegt Mario Valdés zufolge in der Dialektik von Utopie und Ideologie.[75] Nostalgische Ironie nach Valdés „can be an expression that is at once charged with the utopian remembrance of a world that never was [...] and at the same time with the critical rejection of all that which made it not be.“[76]

Auch Cook verweist in *Rethinking nostalgia* auf das kritische Potential der Nostalgie. Nostalgie kann ihr zufolge nicht mehr länger als einfaches Mittel zur Idealisierung und De-Historisierung der Vergangenheit betrachtet werden.[77]

> „By the twenty-first century, the passing ailment turned into the incurable modern condition. The twentieh century began with a futuristic utopia and ended with nostalgia. Optimistic belief in the future was discarded like an outmoded spaceship sometime in the 1960s. Nostalgia itself has a utopian dimension, only it is no longer directed toward the future.“[78]

Weitgehend sind die Zukunftsgedanken von damals eingetreten. Könnte dieser Mangel an fehlender Utopie, an fehlenden Zukunftsvisionen maßgebend für die zeitgenössische Nostalgiewelle sein?

Wie Hutcheon und Valdés ging Svetlana Boym, die sich ausführlich mit Gedächtnis, Erinnerung und dem Phänomen der Nostalgie auseinandergesetzt hat, ebenfalls davon aus, dass Nostalgie zurück- aber auch vorausblickend sein kann. „Fantasies of the past [...] have a direct impact on realities of the future. Consideration of the future makes us take responsibility for our nostalgic tales.“[79]

Die globale Ausbreitung von Nostalgie, die Boym als „defense mechanism in a time of accelerated rhythms of life and historical upheavals“[80] bezeichnet, liegt ihr zufolge im Wechselverhältnis zwischen Fortschritt und Nostalgie, das sie mit der Beziehung

---

[74] ebd., S. 23.
[75] vgl. ebd., S. 30f.
[76] ebd., S. 31.
[77] vgl. Cook, „Rethinking nostalgia“, wie Anm. 69, S. 5.
[78] Boym, *Future of Nostalgia*, wie Anm. 6, S. XIV.
[79] ebd. S. XVI.
[80] ebd., S. XIV.

zwischen Dr. Jekyll und Mr. Hyde vergleicht, begründet.[81] In *The Future of Nostalgia* untersucht sie Nostalgie als „historische Emotion“[82]. Boym verweist auf die Tradition des „off-modern“[83], in der sich kritisches Reflektieren am modernen Zustand und Nostalgie vereinigt. „It reveals that longing and critical thinking are not opposed to one another.“[84] „Off-modern“, versteht Boym als „modernity of ‚what if‘“[85]. Diese Vision sei wichtig, da wir an einer Grenze leben, wo Kapitalismus und digitale Technik nicht mehr für uns arbeiten. Ihr zu folge stehen wir an einer Schwelle zu einem Wechsel, wozu wir das Feld der Visionen erweitern müssen.[86]

Des Weiteren wird in *The Future of Nostalgia* zwischen „restorative and reflective nostalgia“[87] unterschieden. Während erstere einen wahrheitsgetreuen Wiederaufbau der verlorenen Heimat sucht, scheut sich die *reflective nostalgia,* die sich der Vergangenheit ironisch, humorvoll und fragmentarisch nähert und das Sehnen reflektiert, nicht vor den Widersprüchen der Modernität. Die Gegenwart wird dabei nicht ausgegrenzt, sondern tritt mit der Vergangenheit in Kontakt.[88] “[R]eflective nostalgia lingers on ruins, the patina of time and history, in the dreams of another place and another time.”[89] Im Gegensatz zur *restorative nostalgia* geht es nicht um eine Rekonstruktion der geografischen Heimat sondern um eine Art Meditation der Geschichte aus der Distanz betrachtet. Die *reflective* nostalgia lässt Räume in der Zeit und mentale Landkarten entstehen, erklärt Boym. Der Spiegel der *reflective nostalgia* kann ihr zufolge auch ein Spiegel sein, der entzaubert.[90]

Bereits 1979 unterschied der Soziologe Fred Davis in *Yearning for Yesterday* drei Arten von Nostalgie[91]: Die einfache, die reflexive sowie die interpretierte Nostalgie.[92] „Für Davis waren Nostalgiker also durchaus in der Lage, ihre Gefühle zu reflektieren und zu analysieren.“[93]

---

[81] vgl., ebd., S. XIII-XIX.
[82] ebd., S. XVI.
[83] Svetlana Boym: „The Off-Modern Condition“, online: http://www.svetlanaboym.com/offmodern.html#excerpt (16.01.2014).
[84] Boym, *Future of Nostalgia*, wie Anm. 6, S. 50.
[85] Boym, „The Off-Modern Condition“, wie Anm. 83.
[86] vgl. ebd.
[87] Boym, *Future of Nostalgia*, wie Anm. 6, S. XVIII.
[88] vgl. ebd., S. XVIII.
[89] ebd., S. 41.
[90] vgl., ebd., S. 49-55.
[91] Davis, *Yearning for Yesterday*, wie Anm. 55, S. 17.
[92] ebd., S. 17f.
[93] Rettig, *Die guten alten Zeiten*, wie Anm. 5, S. 61.

Die Nostalgiewelle der 1970er Jahre unterscheidet sich von der aktuellen Nostalgiewelle. „In der sog. *N.welle*(etwa seit 1972) gilt N. als Schlüsselwort für die schwärmerische Rückwendung zu [...] Kitsch und Kunst der frühindustriellen Kultur,“[94] heißt es im Stichwort-Artikel aus Meyers Enzyklopädischen Lexikon von 1976. „Mode und Musik, Film und Literatur propagieren mit Nostalgie die dekorative Hinwendung zu Hollywood und den Zwanziger Jahren“.[95]

Im Gegensatz dazu ist Nostalgie in der Konsumlandschaft heute allgegenwärtig. Allerdings verbirgt sich bei heutigen Produkten „Neues“ hinter der Form des „Alten“. „Sie fungieren als nostalgische Erinnerungsträger, obwohl sich unter der Retro-Designoberfläche meist modernste Technik verbirgt.“[96]

> „Revivals und Retroprodukte verkörpern genau die Sehnsucht nach den Zeiten, in denen vermeintlich alles noch etwas ruhiger zuging. Dafür verantwortlich sei auch „die immer komplexere Technologisierung der Umwelt“. [...] An die Stelle von kurzlebigem Vergnügen ohne tiefere Bedeutung tritt die Suche nach Orientierung, Glaubwürdigkeit und Tradition. Die Moderne hinterlässt ein emotionales Loch, die die Nostalgieprodukte prima füllen. Denn sie verkörpern jene Ideale und Eigenschaften, die heute scheinbar verlorengehen - Authentizität, Sicherheit, Vertrauen und Wärme.“[97]

---

[94] Fischer, *Geschichte und Kultur als Trödelmarkt*, wie Anm. 37, S.16.
[95] ebd.
[96] Rettig, *Die guten alten Zeiten*, wie Anm. 5, S. 247.
[97] ebd., S. 246f.

3. Nostalgie und Kino

Im Kino und in der Nostalgikerin haben sich zwei ähnliche und zueinander passende Seelen gefunden. Zum einen spielen sie beide das Spiel mit der Sehnsucht und zum anderen ergänzen sie sich gut. Der Sehnende findet im Kino einen Ort zum Verweilen in der Zeit und das Kino einen begeisterten Mitreisenden an verschiedene Orte und Zeiten. Das Kino als Ort der Sehnsucht, wo Träume wahr werden können, zeigt Filme, die „eine Reise in eine Welt magischer Verwobenheit, in eine andere Zeit"[98] ermöglichen. Der Fantasie wird im Kino wahrlich keine Grenze gesetzt. Das „Märchenhafte", „Phantastische" und „Traumhafte" im Film versetzen das Kinopublikum und die Nostalgikerin im Besonderen in ein Staunen naiv-kindlicher Art. Filme erzählen von einem anderen, vielleicht besseren Leben, zeigen Vorbilder, inspirieren die Sinne und ermöglichen die Zeitreise. Als Medium, das vergangene und künftige Zeiten evozieren kann, müssten Filme und das Kino, als sogenannter „Zeitreisebahnhof", wahrlich das Paradies für Nostalgiker sein.

> „Manchmal hat man den Eindruck, als ob die halbe Nation am liebsten Wange an Wange mit Fred Astaire und Ginger Rogers in einem großen Ballsaal der dreißiger Jahre tanzen würde. Die andere Hälfte begibt sich zu Humphrey Bogart und Ingrid Bergmann ins Casablanca der vierziger Jahre und flüstert: ‚Play it again, Sam: As time goes by!'"[99]

Neu ist das Phänomen der Nostalgie nicht. „Seit etwa 1972 ist Nostalgie zur Kulturstimmung geworden,"[100] konstatierte Volker Fischer 1980, der sich in seiner umfassenden Analyse mit verschiedenen Gegenstandsfeldern des Phänomens beschäftigte, unter anderem mit Nostalgie im Bereich des Films und Fernsehens. Als internationaler Durchbruch der Nostalgie im Kino ist Fischer zufolge *Love Story* [USA 1969, R: Erich Segal] zu sehen. Diese „neue Salonfähigkeit des Kitsch-Melodrams"[101] wie Fischer feststellte, beweisen Filme wie Louis Malles *Herzflimmern* [BRD/F/I 1970], François Truffauts *Die Geschichte der Adele H.* [F 1975] oder TV-

---

[98] Béla Balázs: *Der Geist des Films,* Frankfurt/Main [1]2001, S. 216.
[99] Fischer, *Geschichte und Kultur als Trödelmarkt*, wie Anm. 37, S. 28.
[100] ebd., Buchumschlag.
[101] ebd., S. 18.

Roman-Verfilmungen à la Hedwig Courths-Mahler, die die Zuschauer aus der alltäglichen Langeweile gerissen haben.[102]

> „Sie [Courths-Mahler] hat wie kaum jemand sonst Menschen vereinfacht, ohne Schattierung dargestellt, so daß [sic] identifikatorisches Einverständnis ihnen gegenüber leicht fällt: nur Edelmenschen aus Schmalz oder Stahl, Engel auf dieser und Teufel auf jener Seite. Anderthalb Stunden bedroht den Guten Mißliches, dann bricht das Happy-End mit Fanfaren herein, wörtlich: ‚Er sprang auf und riß sie mit einem Jubelruf in die Arme: Trotzkopf, lieber, mein Wildvögelein - bist du endlich gezähmt?'"[103]

Thematisiert wurde die romantisierte Idylle auch in den deutschen Heimatfilmen, die anfangs der 70er Jahre wieder über die Bildschirme flimmerten. Beispielhaft dafür: *Wo der Wildbach rauscht* [D 1956, R: Heinz Paul], *Die Fischerin vom Bodensee* (D 1956, R: Harald Reinl), *Wetterleuchten um Maria* [D 1957, R: Luis Trenker], *Wenn die Alpenrosen blühen* [D 1955, R: Richard Häussler] oder die verfilmten Bergromane von Ludwig Ganghofer.[104]

Darüber hinaus lösten Stars und Leinwandidole wie Marlene Dietrich, Humphrey Bogart, James Dean oder Regisseure wie Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Howard Hawks Nostalgie im Film aus. Dieser Starkult oder „Altenkult"[105], wie Fischer es nannte, schloss auch die alten Stars der UFA (ehemals *Universum Film AG*), wie beispielsweise Hans Moser, Heinz Rühmann oder Theo Lingen mit ein. Ab 1971 konstatierte Fischer eine "historische Drapierung der Serienhelden, besonders im Kriminal- und Wildwest-Genre"[106]. Mit der Nostalgie im Film wurde auch die Form der Saga wieder interessant. Verfilmungen wie Thomas Manns *Buddenbrooks* beispielsweise verknüpften geschichtliche und mythische Inhalte.[107]

Ausführlich widmete sich Fischer auch der Hollywood-Nostalgie, einer spezifischen Film-Nostalgie. Als paradigmatische Filme dafür sah er: *Bonnie and Clyde* [USA 1967, R: Arthur Penn], *Cabaret* [USA 1972, R: Bob Fosse], Peter Bogdanovichs *Nickelodeon* [USA 1976], Mel Brooks *Silent Movie* [USA 1976], *The Great Gatsby*

---

[102] vgl. ebd., S. 18f.
[103] ebd., S. 19.
[104] vgl. ebd., S. 20.
[105] ebd., S. 21.
[106] ebd., S. 22.
[107] vgl. ebd., S. 22.

[USA 1974, R: Jack Clayton], Martin Scorseses *New York, New York* [USA 1977] oder Wim Wenders *Der amerikanische Freund* [BRD/F 1977]. Nach der Aufzählung vieler Filme, die „zitieren, collagieren [...] kritisch oder spielerisch-ironisch die filmischen Argumentationsmuster und ästhetischen Codes der Hollywood-Vergangenheit [adaptieren]"[108] betonte Fischer allerdings nur „drei Phänomene mythologischer Struktur"[109]: Michael Curtizs Film *Casablanca* [USA 1942] sowie die Stars Marilyn Monroe und Charles Chaplin.[110]

Dass Filmemacher in ihren Erzählungen auf das Medium Film und die Filmgeschichte zurückgriffen, begann nicht erst in den 70er Jahren. Der folgende Exkurs soll verdeutlichen, inwiefern sich Formen filmischer Selbstreferenzialität und Selbstreflexion in den unterschiedlichen Filmepochen, von der klassischen Hollywoodära, der *Nouvelle Vague* (frz. Neue Welle), der Postmoderne bis zur Postklassik, immer wieder zeigten.

3.1 Filmische Selbstreferenz und *Reflexives Kino*

Abgesehen von der (Hollywood-)Nostalgie ab Mitte der 70er Jahre, finden sich seit Anbeginn der Kinematografie Phänomene selbstreferentieller Art, die den sich selbst bewussten „Charakter" des Mediums Film andeuten. Dazu zählt das Hinweisen auf die Apparathaftigkeit des Mediums, das Spiel mit der Illusionsfähigkeit des Mediums, wie es in *The big swallow* [USA 1901, R: James A. Williamson] gezeigt wird[111] oder das Phänomen des Films im Film, „die Reflexion des Mediums Film im filmischen Medium"[112], wie in Buster Keatons *Sherlock Junior* [USA 1924], Billy Wilders *Sunset Boulevard* [USA 1950] oder *Singing in the Rain* [USA 1952, R: Stanley Donen, Gene Kelly]. „Von einer Spätphase des klassischen Systems" in den 50er Jahren spricht beispielsweise der Wiener Filmwissenschaftler Claus Tieber:

---

[108] ebd., S. 23.
[109] ebd., S. 28.
[110] vgl. ebd., S. 23-29.
[111] vgl. Gloria Withalm: „Der Blick des Films auf Film und Kino. Selbstreferentialität und Selbstreflexivität im Überblick", online: http://www.uni-ak.ac.at/culture/withalm/wit-texts/wit99-kwt.html (14.03.2014).
[112] Jürgen Felix: „Film im Film", in: *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart 2011, S. 214.

> „Das heißt es gab wesentlich mehr Selbstreflexion und mehr Nostalgie für die eigene Geschichte der Filmindustrie. Man reflektiert sich selbst, man ist sich seiner Geschichte mittlerweile bewusst und man hat vielleicht auch so eine Ahnung, dass es zu Ende geht und dass etwas Neues entsteht, auch wenn man dieses ‚Neue' noch nicht kennt."[113]

Die französische *Nouvelle Vague*, die als Geburtsstätte des Kinos der Moderne gilt und ihren Höhepunkt in den sechziger Jahren mit Filmen wie *Hiroshima mon Amour* [F 1959, R: Alain Resnais], *Jules et Jim* [F 1961, François Truffaut] oder *Week-End* [F 1967, R: Jean-Luc Godard] feierte, lässt sich nach Deleuze „durch ein reflexives, theoretisches Bewusstsein", als „Ausdruck einer neuen Gesellschaft, einer neuen, reinen Gegenwart" beschreiben.[114] François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard und den anderen cinephilen Filmkritikern ging es um den subjektiven *point of view* der Autoren. Sie alle wollten „weg von den schönen Illusionen der Studios und das Leben auf den Straßen einfangen."[115] Markus Moninger beschreibt in seinem Essay *Selbstreflexion als Ästhet(h)ik der Freiheit* die Filme der Nouvelle Vague als

> „bislang einzigartiges Spiel mit Verweisen auf Filmgeschichte(n) und Genres, die gegen [...] Konventionen revoltierten. Die Zitatspiele, Selbstreferenzen und Reflexionen über das Medium lösen immer noch lustvolle Spurensuchen nach Anspielungen aus."[116]

Mit rückwärtsgewandter Nostalgie haben diese Verweise auf die Filmgeschichte und das Medium Film allerdings wenig zu tun. Vielmehr lassen sich die Avantgarde-Filme der Nouvelle Vague, wie zum Beispiel Godards *Á Bout de Souffle* [F 1959] auch als Vorläufer des postmodernen Films betrachten. Indem Belmondo die charakteristischen Gesten Bogarts nachahmt, wird die Hommage an den Gangsterfilm eher zur Parodie. Im Gegensatz zum ewigen Sieger Bogart zählt Belmondo zu den Verlierern.

Bereits vor den 1980ern begann das Kino sich postmoderner Erzählstrategien zu

---

[113] Claus Tieber: „Filmgeschichte - Geschichte des amerikanischen Films", Audio-Stream der Vorlesung von Claus Tieber am Institut für TFM, WS 2013, online: http://classicalstudiosystem.wordpress.com/page/4/ (12.04.2014).
[114] Norbert Grob / Bernd Kiefer / Thomas Klein / Marcus Stiglegger (Hg.): *Nouvelle Vague,* Mainz 2006, S. 19.
[115] ebd. Klappentext.
[116] ebd., S. 160.

bedienen. Von einem „Kino der Zitate“[117] ist bei Jürgen Felix die Rede und Joan Kristin Bleicher schreibt von „selbstreferentiellen und intertextuellen Verfahren“[118], die zum Erfolgsgeheimnis des postmodernen Films zählen. Obwohl „die innovative Phase der Postmoderne im Kino mittlerweile vorbei [ist]“[119], leben doch ihre Merkmale bzw. Wesenszüge[120] in den zeitgenössischen Filmen weiter. Die Entwicklung der postmodernen Filmästhetik, die in den 90er Jahren sowohl im Mainstream als auch im Independent-Kino zum Massenphänomen wurde „ist aber weitgehend abgeschlossen, das Pendel schlägt wieder in die andere Richtung aus, hin zu ‚klassischeren‘ [...] Formen.“[121]

Als Gründe für Reflexion und Rückbezüglichkeit nennt Dominik Schrey in seinem Essay *Mediennostalgie und Cinephilie im Grindhouse-Doublefeature*: „[Ä]sthetische Bedenken [...], ökonomische Faktoren [...] oder auch die Idee der Hommage an eine vergangene Epoche, die den eigenen visuellen Stil nachhaltig geprägt hat.”[122] Quentin Tarantinos *Death Proof* und Robert Rodriguez‘ *Planet Terror* [beide USA 2007] beispielsweise zeigen den „‚romantisierenden‘ Blick auf das eigene Medium und seine Historizität”[123], der - in Andreas Böhn Worten - einen „Sonderfall der Selbstreferenzialität”[124] darstellt.

> „Zu den Strategien des reflexiven Kinos, das sich explizit gegen das Realismus-Primat des Kinos wendet, gehört auch das Spiel mit Anspielungen, mit verdeckten Bedeutungen [...]. In einer ganzen Reihe theoretischer Entwürfe wird Reflexität als Charakteristikum des postklassischen Films (etwa der Filme des New Hollywood)

---

[117] Joan Kristin Bleicher: „Zurück in die Zukunft. Formen intertextueller Selbstreferentialität im postmodernen Film“, in: *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Hamburg 2008, S. 113.
[118] ebd.
[119] Jens Eder: „Einleitung“, in: *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Hamburg 2008, S. 1.
[120] Intertextualität, Spektakularität und Ästhetisierung, Selbstreferentialität, Anti-Konventionalität und dekonstruktive Erzählverfahren gelten als Merkmale des postmodernen Films nach Jens Eder: „Die Postmoderne im Kino. Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre“, in: *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Hamburg 2008, S. 11.
[121] Eder, „Die Postmoderne im Kino“, wie Anm. 120, S. 46.
[122] Dominik Schrey: „Mediennostalgie und Cinephilie im *Grindhouse*-Doublefeature“, in: *Techniknostalgie und Retrotechnologie*, Karlsruhe 2010, S. 184.
[123] vgl. Schrey, „Mediennostalgie und Cinephilie“, wie Anm. 122, S. 184.
[124] vgl., Andreas Böhn: Nostalgia of the Media / in the Media, in: *Self-Reference in the Media,* Berlin/ New York, S. 143-154.

> angesehen, weil er die Formenwelt des traditionellen Kinos voraussetzt und mit ihm spielt, es variiert, parodiert oder auch nur wiederaufleben lässt.“[125]

Da eine vollständige Liste von Filmen, die dem *reflexiven Kino* zuzuordnen sind, den Rahmen der Arbeit sprengen würde, sollen nachfolgende Filme als paradigmatisch für das *reflexive Kino* gesehen werden: *Nickelodeon* [GB/USA 1976, R: Peter Bogdanovich], *Cinema Paradiso* [I 1988, R: Giuseppe Tornatore], *Die Gebrüder Skladanowsky* [D 1995, R: Wim Wenders] und *Shadow of the Vampire* [USA 2000, R: E. Elias Merhige]. Das Filmprojekt *Lumière and company,* das anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der Erfindung des Cinématographen durch die Gebrüder Lumière 1995 entstanden ist, betont die subjektive Handschrift der Filmemacher und deren Beziehung zu Film und Kino. Über 40 Filmemacher drehten mit der originalen Kamera der Lumières schwarzweiße Kurzfilme, die nicht länger als 52 Sekunden dauern durften.

Neuere Erscheinungen des *reflexiven Kinos* sind beispielsweise die Hommage an das Genrekino der späten 1970er und 1980er Jahre: *Super 8* [USA 2011, R: J.J. Abrams], des weiteren *The Artist, Hugo, Holy Motors* [F 2012, Leos Carax] oder der Spielfilm *My week with Marilyn* [GB 2011, R: Simon Curtis], der auf den Erinnerungen eines jungen Assistenten am Filmset beruht. *My Week with Marilyn* ist nicht nur als eine Verfilmung einer Monroe-Biographie zu sehen, sondern als eine Hommage an das große Schauspielerkino, an große Heldinnen und Vorbilder, und

> „verrät ganz offensichtlich die Sehnsucht nach einer Art des Filmemachens, dessen Höhen und Tiefen zumindest von Emotionen und persönlichen Leidenschaften der Protagonisten bestimmt war und sich – sowohl im Produktionsprozess, aber auch im Resultat – deutlich vom gegenwärtig überhandnehmenden technologisch hochgerüsteten Kino [...] – unterscheidet. Und My Week with Marilyn betont vor allem die Tradition eines Kinos, das in erster Linie von der Qualität seiner Schauspieler getragen wird.”[126]

Reflexives Kino ist immer auch in Zusammenhang mit der Entwicklung des Mediums Film zu sehen. Aber inwiefern steht es mit Nostalgie in Zusammenhang? „Perhaps

---

[125] O.A.: „Reflexives Kino“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, online: http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5397 (31.01.14).
[126] Jörg Schiffauer: „Lost in Showbusiness“, in: *ray Filmmagazin.* URL: http://www.ray-magazin.at/magazin/2012/04/my-week-with-marilyn-lost-in-showbusiness (02.05.2013).

nostalgia is given surplus meaning and value at certain moments - millenial moments“[127] schreibt die kanadische Literaturtheoretikerin Hutcheon und weist damit auf eine Verbindung zwischen dem postmodernen Zitatekino und der Nostalgie hin.

> „Im Zeichen des postmodernen ‚anything goes‘ haben die selbstreflexiven Tendenzen des Films, [...] mit der Verwendung des Film-im-Film-Prinzips den bislang avanciertesten Status erreicht: in Form des ironischen Spiels mit Filmzitaten und in Formen der Dekonstruktion [...]. Das Erschrecken der Filmzuschauer, so es denn im Kino überhaupt noch geschieht, ist heute nicht zuletzt ein Produkt filmischer Selbstreflexion.”[128]

Insofern der Film heute als „altes“ Medium verstanden werden kann, das zahlreichen technischen Veränderungen unterworfen war, lässt sich von den selbstbezüglichen und reflexiven Tendenzen auch auf mediennostalgische Akte schließen. Jede verlorene Filmära, sei es der analoge Stummfilm in Schwarzweiß oder das klassische Filmmusical beispielsweise, „[j]ede dieser Entwicklungsstufen der Medialität des Films mit ihren zugehörigen ästhetischen Formen kann zum Objekt von Erinnerung und Nostalgie werden,“[129] konstatiert Böhn und erklärt, dass Nostalgie sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler und medialer Ebene sichtbar werden kann. Der Rekurs auf einen Epochenstil kann ebenso wie der Rückgriff auf ein Genre Mediennostalgie hervorrufen. Beispiele hierfür sind die Thematisierung der Anfänge des Films/Kinos bzw. des Übergangs von Stumm- zu Tonfilm.[130]
Darüber hinaus lässt sich das Kino als „Emotionen-Maschine”[131] begreifen. Im Gegensatz zur Semiotik, die den Film als Text betrachtet, geht der emotionsorientierte Ansatz von einem Film als Ereignis aus.[132] Thomas Elsaesser:

> „Sofern sich ein Film mit der Welt befasst, tut er dies in Form von Allgemeinwissen, von Affekten und wahrgenommenen Gegenständen; sofern er seinen Betrachtern eine Rolle zuschreibt, macht er sie weder grundsätzlich zu Voyeuren, noch zwingt er

---

[127] Hutcheon / Valdés, „Irony, Nostalgia, and the Postmodern“, wie Anm. 30, S. 18.
[128] Felix, „Film im Film“, wie Anm. 112, S. 215.
[129] Böhn, „Mediennostalgie als Techniknostalgie“, wie Anm. 46, S. 151.
[130] vgl. ebd., S. 150-156.
[131] Hartmut Winkler: „Medium Film“, in: *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 439.
[132] vgl. Thomas Elsaesser: „Erfahren, erleben, entgrenzen: Das Kino der (zu starken) Körper und Gefühle“, in: *Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*, 2009, S. 35.

> sie als dezentrierte Subjekte zur imaginären Identifikation, sondern er erlaubt ihnen (neben Urteil und Verständnis) Zeugenschaft und Teilnahme.“[133]

Beispielsweise wird dem Filmpublikum eine Teilnahme an den großen Gefühlen und Emotionen in Filmen wie *Silver Linings Playbook* [USA 2012, R: David O. Russell] und *Amour* [F/D/AUT 2012, R: Michael Haneke] ermöglicht, die die Sehnsucht mit ihren leisen, melancholischen Untertönen anklingen lassen. Die Sehnsucht wird auch in *Beasts of the Southern West* [USA 2012, R: Benh Zeitlin] spürbar und thematisiert. Im Gegensatz zu den davor genannten Filmen handelt es sich hier um eine Nostalgie, die mit Epochenenden, Übergangszeiten und der Zukunft zusammenhängt. Durch bloße Willenskraft gelingt es einem kleinen Mädchen (Quvenzhané Wallis) bösen Auerochsen Einhalt zu gebieten und ohne ihre Eltern, aber in enger Verbindung mit dem Universum, zu überleben. Eine Betrachtung des Stüdstaatenfilms im nostalgischen Kontext erscheint vor allem in Hinblick auf die Kraft der Magie, an die der Film appelliert, interessant. Warum diese Sehnsucht nach Magie, Zauber und Emotion?

Nostalgie und Sehnsucht scheint *en vogue* zu sein. Das beste Beispiel dafür ist Woody Allens Filmkomödie *Midnight in Paris* [USA/Spanien 2011, R: Woody Allen], in welcher die Nostalgie selbst zum Thema wird. Auch der letzte Bond-Film *Skyfall* [GB/USA 2012, R: Sam *Mendes*] tendiert sehr stark zur Selbstbezüglichkeit, zur Reflexion und strahlt Nostalgie aus. Es ist eine Ästhetik der Rückschau, die sich durch den gesamten Film zieht. Der 007-Agent kehrt an den Ort seiner Kindheit zurück und eine neue *Miss Moneypenny* sowie ein neuer *M* kennzeichnen den Beginn einer neuen Ära. Der Rückblick in die 60er Jahre ist weniger sentimental verklärt als wichtig für den Übergang in eine neue Zeit zu sehen. *Skyfall,* als Hommage an ältere Bond-Filme, spiegelt den Zeitgeist der Nostalgie wieder.

Steckt der Film mit zunehmendem Alter (über 100 Jahre) in einer sogenannten *Mid-life-Krise* und reflektiert sich selbst? Was führte zu diesem Wiederaufflammen des Interesses an der Filmgeschichte? Der Umbruch der visuellen Kultur? Warum gewinnt die filmische Vergangenheit für Regisseure mehr und mehr an Attraktivität? Macht der Film für sich selbst Werbung? Ist Nostalgie der Ästhetik des

---

[133] ebd.

postklassischen Films eingeschrieben? Feiert sich das Kino selbst? Ist die Gegenwart zu langweilig? „Endstation Sehnsucht"?

Große Gefühle, Tanz und Slapstick à la Fred Astaire - die Welt der Stummfilmstars in Hollywood lässt in *The Artist* das Flair der beginnenden goldenen Ära des Films in den frühen 1930ern erahnen. Die Einfahrt des Zuges in den *Gare Montparnasse* in der Eröffnungssequenz in *Hugo* lässt den Geist des Films[134] spürbar werden. Es geht um Bewegung, Staunen, das Eintauchen in eine magische Welt und um das Bildhafte. Träumt sich das Kino noch einmal selbst und an seine Anfänge zurück? Ist der Kino- Besucher des 21. Jahrhunderts der Worte müde? Sehnt er/sie sich nach Bildern zum Träumen, wie Hofmannsthal einst das stumme Kino beschrieb?

> „Daß diese Bilder stumm sind, ist ein Reiz mehr; sie sind stumm wie Träume. Und im Tiefsten, ohne es zu wissen, fürchten diese Leute die Sprache, sie fürchten in der Sprache das Werkzeug der Gesellschaft. [...] Der Eingang zum Kino zieht mit einer Gewalt die Schritte der Menschen an sich, wie die Branntweinschänke: und doch ist es etwas anderes. Über dem Vortragssaal steht mit goldenen Buchstaben: 'Wissen ist Macht', aber das Kino ruft stärker: es ruft mit Bildern."[135]

Ist dies der Anfang eines „Kinos der Nostalgie" im 21. Jahrhundert? Worum geht es in den Filmen, nicht nur in erster Linie, auch auf den „zweiten Blick"? Lässt sich von einer spezifischen Ästhetik der Nostalgie sprechen?

Obwohl Nostalgie keine neue Gefühlslage für das Kino ist, ist es interessant, zu welchen Zeitpunkten und in welchen Kontexten diese Tonlage wieder verstärkt in den Vordergrund tritt. Richtungsweisend soll das Zitat von Helena Flam verstanden werden, welches besagt: „In einer nostalgischen Erzählung gibt es immer einen symbolischen Scheidepunkt, wie [...] die neue, computerisierte Technologie, der die verzauberte Vergangenheit von der Gegenwart trennt."[136]

---

[134] Buchtitel des filmtheoretischen „Klassikers" von Béla Balázs: *Der Geist des Films.*

[135] Heinz Hiebler: „Zwischen Kinotheorie und Poetik: Der Ersatz für die Träume", in: *Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*, Würzburg 2003, S. 462.

[136] vgl. Gabriel Y.: Organizational Nostalgia - Reflections on ‚The Golden Age', in: *Emotion in Organizations*. London: S. Fineman 1993, S. 118-141.

3.2 Gründe für eine Filmästhetik der Nostalgie

Was Moral, Haltung, Werte der Gesellschaft gegenüber sind, ist Ästhetik der äußeren Gestalt von Gegenständen gegenüber. Beides ist ein scheinbar persönlicher Standpunkt, aber geprägt durch den Zeitgeist. Die Ästhetik ist eine Erwartung und ein von außen geprägtes Empfinden der „Schönheit" von Dingen.

Welche Erwartungen erweckt eine Filmästhetik der Nostalgie? „Nostalgic love can only survive in a long-distance relationship,"[137] konstatiert Boym und verweist damit auf den wichtigen Faktor Zeit. Die Ästhetik eines filmischen Werkes, das sich im 21. Jahrhundert „noch einmal selbst träumt"[138], betont Heimkehr (nostos) und Erinnerung, Schmerz (algos) und das Gefühlvolle sowie die Erfahrung der Wiederentdeckung und lässt sich in der philosophischen Ästhetik der Theorie des Schönen zuordnen. Das „Emotionale" und „Sehnsuchtsvolle" lässt eine Ästhetik der Nostalgie als „schön" und wertvoll begreifen. Nach Seeßlen träumt sich das Mainstreamkino „nicht bloß zurück in bessere Tage, es träumt sich in seine Geschichtlichkeit zurück. [...] Das Kino träumt sich, mit anderen Worten, einen Ort, an dem es noch ‚Bedeutung' hatte."[139]

Nostalgie, von Soziologen als kognitiv-affektives Konstrukt beschrieben, findet nach Hutcheon seine Ausprägung, wenn Vergangenheit und Gegenwart aufeinandertreffen: „Likewise, nostalgia is not something you ‚perceive' in an object; it is what you ‚feel' when two different temporal moments, [...] come together"[140] und sucht nach „Gegenständen, die nicht nur Vergangenes repräsentieren, sondern es auch evozieren können."[141] Das Medium Film scheint dafür prädestiniert zu sein. Wie das Phänomen der Nostalgie im Leben dazugehört, gehen nostalgische Rückwendungen mit medientechnologischen Entwicklungen einher. Das Kino als Zeit- und Sehnsuchtsmaschine lässt den Zuschauer in vergangene und zukünftige Zeiten reisen oder anders gesagt eine Heimat „that no longer exists or has never

---

[137] Boym, *Future of Nostalgia*, wie Anm. 6, S. XIII.
[138] Seeßlen, „Bewegte Bilder", wie Anm. 19, S. 38.
[139] Georg Seeßlen: „Das Kino zwischen Retrofuturismus und Nostalgie. Retrocinema. Ewige Wiederkehr und unbegrenzte Mixbarkeit", online: http://www.getidan.de/gesellschaft/georg_seesslen/39086/das-kino-zwischen-retrofuturismus-und-nostalgie (11.11.2013).
[140] Hutcheon / Valdés, „Irony, Nostalgia, and the Postmodern", wie Anm. 30, S. 22.
[141] Böhn/Möser, „Einleitung", wie Anm. 3, S. 11.

existed“[142] entdecken. Die Ästhetik zeitgenössischer Filme, die aus Rückgriffen auf „veraltete“ Formen, Inhalte oder Medialitäten entsteht, lässt sich im übertragenen Sinn als Rückkehr in diese nicht mehr vorhandene Heimat verstehen. Boym zufolge, ist Nostalgie aber nicht nur als Gefühl des Verlustes zu verstehen: „Nostalgia is [...] also a romance with one‘s own fantasy.“[143]

Doch Nostalgie lässt sich auch im kulturkritischen Kontext sinnvoll einsetzen, vor allem in Zusammenhang mit Utopie bzw. dem gegenwärtigen Utopieverlust.

Svetlana Boym, geboren 1966 im russischen St. Petersburg, erkannte:

> „Before cyberspace, outer space was the ultimate [...] Now that the cosmic dream has become ancient history, new utopias are neither political nor artistic, but rather technological and economic. [...] While nostalgia mourns distances and disjunctures between times and spaces, never bridging them, technology offers solutions and builds bridges, saving the time that the nostalgic loves to waste.“[144]

1. Annahme (kulturkritisch motiviert): Eine Filmästhetik der Nostalgie lässt sich insofern erklären, als dass in unserer Gesellschaft Nostalgie als Utopieersatz verstanden wird. Das heißt, eine Sehnsucht nach einer Zeit, in der es noch optimistische Zukunftsvisionen gab.

Als Möglichkeit der Aneignung von Vergangenheit lassen sich Boyms Modi der Nostalgie sehen. Im Gegensatz zur restaurativen Nostalgie, die eine originalgetreue Wiederherstellung der Vergangenheit in der Gegenwart fordert, versucht die reflexive Nostalgie die Vergangenheit über die persönliche oder kollektive Erinnerung präsent zu halten, ohne die Gegenwart auszuschließen (vgl. Kapitel 2.3, S.19), was beispielsweise durch die Simulation bestimmter Oberflächeneffekte im Film gelingt. Ein Beispiel dafür ist die digitale Filmtechnik im Design der Ästhetik des Stummfilms.[145] Schwarzweiße Bilder, deren Anblick ohne zu denken mit der Vergangenheit assoziiert werden, sind nach Lara Thompson die echteste, emotionalste und bewegendste Art Geschichte wieder zu erleben: „[T]he ‚remembered realism‘ of images in contemporary cinema becomes the most

---

[142] Boym, *Future of Nostalgia*, wie Anm. 6, S. XIII.
[143] ebd., S. XIII.
[144] ebd., S. 346.
[145] vgl. O.A.: „Techniknostalgie“, online: http://www.mensch-und-technik.kit.edu/english/175.php (05.02.2014).

real, most emotive, and most evocative version of historical remembrance."[146]

2. Annahme (geschichtlich motiviert): Insofern Nostalgie als Modi der Aneignung von Vergangenheit gesehen werden kann, lässt sich eine Filmästhetik der Nostalgie mit der kollektiven Sehnsucht nach Aneignung einer vergangenen Zeit begründen; Nostalgie als Möglichkeit um (Film)Geschichte subjektiv erfahrbar zu machen.

„Contemporary nostalgia is not so much about the past as about the vanishing present,"[147] konstatierte Boym und erkannte, dass die globale Ausbreitung von Nostalgie mit dem technologischen Fortschritt einher geht. Das Leben, das sich weitgehend im virtuellen Raum abspielt (die *Homepage* als „neue" Heimat, Kommunikation und Partnersuche im *social web*) lässt eine große Sehnsucht nach einer Welt abseits der virtuellen Wirklichkeit entstehen. „In the postmodern electronic era, as reality becomes increasingly virtual, the desire to find some form of authenticity has intensified".[148] In *Rethinking Nostalgia* konstatierte Cook beispielsweise einen fulminanten Anstieg nostalgischer Erinnerungsfilme in den letzten 30 Jahren, einer Zeit, in der die Realität zunehmend virtuell wurde.[149] Lässt sich behaupten, dass sich der Mensch im elektronischen Zeitalter wieder verstärkt nach „Echtem", „Greifbarem" sehnt? Könnte sich dieser Verlust in Hinblick auf den Film in der Ablösung des analogen Filmmaterials (Zelluloid) durch das digitale Bild spiegeln?

3. Annahme (technologisch motiviert): Eine Filmästhetik der Nostalgie lässt sich mit dem Medienumbruch von analogem Film zu digitalem File begründen.

Die Mediennostalgie, die aus der mediengeschichtlichen Entwicklung hervorgeht, ist nach Böhn im Zusammenhang mit Modernität und innovativer Technik zu denken. Seiner Beobachtung nach bedienen sich Medien immer häufiger „solche[r] mediennostalgische[r] Akte"[150]. In der Reflexion der eigenen Geschichte sieht Böhn

---

[146] Lara Thompson: „Monochrome Now: Digital Black and White Cinema and the Photographic Past", in: *Screening the Past (Issue 29: Cinema & Photography: Beyond Representation)*, online: http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/29/monochrome-now.html (07.03.2013).
[147] Boym, *Future of Nostalgia*, wie Anm. 6, S. 351.
[148] Cook, „Rethinking Nostalgia", wie Anm. 69, S. 4.
[149] vgl., ebd.
[150] Böhn, „Mediennostalgie als Techniknostalgie", wie Anm. 46, S. 164.

die Funktion hinter den nostalgischen Rückgriffen. Der Film tendiere dazu, „sich selbst zum Gegenstand zu machen und seine Wirkung auf die Zuschauer zu thematisieren.“[151]

4. Annahme (ökonomisch motiviert): Eine Filmästhetik der Nostalgie konstituiert sich aus der Suche nach neuen Produktionsstrategien in Hollywood. Aufgrund des technologischen Fortschritts, der einen vereinfachten Zugang zu Filmarchiven ermöglicht, wird das darin gelagerte Material (die Filmgeschichte) zu einem schier unerschöpflichen Ideenpool; Filmgeschichte und Recycling.

Die Filmindustrie macht sich damit auch das stark ausgeprägte Bedürfnis des historischen Nostalgikers nach Ästhetik, das in Objekten der Vergangenheit eingeschrieben zu sein scheint[152], zu Nutze.

> „Eine nicht selbst erlebte Vergangenheit - stilisiert und idealisiert als ‚beständiger Ort‘ des Schönen und des moralisch Vertretbaren - kann für das Individuum [...] ein guter Zufluchtsraum aus einer gegenwärtigen Verdruß-, [sic] Ungleichgewichts- oder Unsicherheitslage sein.“[153]

Die nächsten Kapitel widmen sich den einzelnen Annahmen, die eine Affinität für eine Ästhetik der Nostalgie im zeitgenössischen Film fördern bzw. auslösen.

3.2.1 Stille Revolution im Film: Von der analogen zur digitalen Filmtechnik

> „Vom Kinopublikum weitgehend unbemerkt zeichnet sich [...], nach über 100 Jahren, in den der klassische Zelluloid- oder Acetat-Film die Grundlage der Filmindustrie bildete, dessen zunehmende Verdrängung ab.“[154]

„Die Digitalisierung der alten Welt, die lange Zeit nur analog erfahrbar war, wie auch die Schaffung von neuen digitalen Welten [...] schreitet unverkennbar voran,”[155] hieß

---

[151] ebd., S. 159.
[152] vgl. Kießling, *Nostalgie und Retro*-Trends, wie Anm. 57, S. 61f.
[153] ebd., S. 64. Zitiert nach Goulding, S. 545f.
[154] Philipp Hahn: *Mit High Definition ins digitale Kino. Entwicklung und Konsequenzen der Digitalisierung des Films.* Marburg 2005, S. 8.
[155] Irene Steindl: „Stille Revolution hinter den Kulissen“, online: http://www.unet.univie.ac.at/~a0647043/wordpress/interviews/ (25.05.2013).

es 2011 in einem Interview mit Markus Zöchling vom Österreichischen Filmmuseum. Im November 2013 konstatierte Stefan Grissemann: „Der Epochenbruch, der ab Mitte der 1980er Jahre [...] vom Fotografischen ins Digitale führte, ist vollzogen. Die Orte, an denen noch analoge Filme projiziert werden, sind entweder Kino-Auslaufmodelle oder Museen.“[156] 2013 ist auch die Umstellung von analoger zu digitaler Vorführtechnik in den österreichischen Kinos weitgehend abgeschlossen. Es ist von einem „Digitalisierungsgrad von rund 100%“[157] die Rede. Mit der Digitalisierung, die als ein mehrere Dekaden umfassender Prozess zu begreifen ist, wird der 35mm-Film, jenes Medium, mit dem das Kino fast ein Jahrhundert operiert hat, heute zu einer im Verschwinden begriffenen Technik.

Dass diese „stille Revolution“ von der analogen zur digitalen Filmtechnik Nostalgie, unter anderem für die analoge Technik, auslösen kann, bestätigt Dominik Schrey. Ihm zufolge lösen Umbruchsituationen ein „Zurücksehnen nach dem alten Zustand [...] bzw. ein[en] Konservierungs-Versuch”[158] aus. Der vielzitierte Ausspruch von Svetlana Boym, „[o]utbreaks of nostalgia often follow revolution“[159], lässt sich nach Schrey auch auf medientechnische Revolutionen umlegen.[160] Das Medium Film, das bereits zahlreiche technologische Umbrüche er- und überlebt hat, findet in der Digitalisierung seine Weiterentwicklung, lässt aber zur gleichen Zeit die lange Tradition des analogen Filmmaterials sowie die Art der Filmproduktion und Projektion hinter sich.

Der Blick zurück in die Mediengeschichte des Films lässt Parallelen zwischen Umbruchsituationen von gestern und heute erkennen. Beispielsweise lässt sich eine mögliche Analogie zum Medienumbruch im Jahre 1930 herstellen, als der Stummfilm durch den Tonfilm ersetzt wurde und eine Nostalgie für den Stummfilm entstand. Erst durch die Einführung des Tons wurde begriffen, dass es die Stummfilmkunst als gefährdetes Erbe für zukünftige Generationen zu schützen galt. Rüdiger Steinmetz behauptet, dass „die Tiefe des Umbruchs vom analogen zum digitalen Dispositiv nur

---

[156] Stefan Grissemann: „Risswunden“, in: *Profil, Nr. 48,* 25. November 2013, S. 104.
[157] O.A.: „WKÖ: Kinowirtschaft resümiert mit gemischten Gefühlen“, online: http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20140204_OTS0018/wkoe-kinowirtschaft-resuemiert-mit-gemischten-gefuehlen (19.02.2014).
[158] Schrey, „Mediennostalgie und Cinephilie“, wie Anm. 122, S. 184.
[159] Boym, *Future of Nostalgia*, wie Anm. 6, S. XVI.
[160] Schrey, „Mediennostalgie und Cinephilie“, wie Anm. 122, S. 184.

mit dem Übergang vom Stumm- zum Tonfilm zu vergleichen ist."[161] Führte der Tonfilm zur Nostalgie für den Stummfilm, so wäre es nur logisch, wenn das digitale Filmbild eine Sehnsucht für das analoge, ursprüngliche Filmbild hervorrufen würde.
Als weiteres Beispiel lässt sich die *Cinephilie*, die leidenschaftliche Begeisterung für das Kino, die im Frankreich der 1950er Jahre ihren Ausgang fand, als Antwort auf die Konkurrenz durch das Fernsehen sehen.
In beiden Fällen entwickelte sich eine Nostalgie erst zu einem Zeitpunkt an dem sich das Medium im Verschwinden befand, mit dem Unterschied, dass der Tonfilm den Stummfilm tatsächlich ablöste, doch das Kino als Ort des „Filmschauens" trotz Aufkommen des Fernsehens bestehen blieb.
Insofern das Digitale als eine noch nicht vertraute „Heimat" begriffen werden kann, kann der Medienumbruch eine „Sehnsucht nach der Heimat, die es nicht mehr gibt"[162] auslösen. Spricht Boym von Heimat bzw. vom Verlust der Heimat im Exil, spreche ich vom Film, der mit der Digitalisierung seine ursprüngliche ästhetische Heimat verloren hat. Andererseits stellt sich aber auch die Frage, inwiefern mit dem *digital cinema* auch ein nostalgisches Wiederauflebenlassen des Zelluloidbildes einhergeht. Lidia Filippi konstatiert in *Biographie versus Technologie*: „Die digitalen Verfahren scheinen das Zelluloidbild vielfach eher zu fetischisieren."[163]
Obwohl das Kinoerlebnis im *digital cinema* auf den ersten Blick im Vergleich zum analogen Kino nicht viel anders ist - mit Ausnahme einer höheren Bildschärfe und extrem beweglicher Auf- und Ansichten. Ist es doch dieselbe Art von Film mit denselben Stars von denselben Regisseuren. Und doch - obwohl sich digitale und analoge Bilder fast auf das Haar gleichen, sind sie doch etwas ganz anderes. Was steckt hinter dem filmtechnologischen Umbruch? Warum ist gar von einer unsichtbaren Revolution die Rede?
„Anders als bei der analogen Bildproduktion wird beim digitalen Bild die Bildinformation in binäre Zahlencodes, sogenannte Bits, transformiert."[164] Oder in

---

[161] Rüdiger Steinmetz: „Das digitale Dispositif Cinéma – historisch und systematisch betrachtet", in: ders. (Hg.): *Das digitale Dispositif Cinéma: Untersuchungen zur Veränderung des Kinos*. Leipzig 2011, S. 20.
[162] Boym, *Future of Nostalgia*, wie Anm. 6, S. XIII.
[163] Lidia Filippi: „Biographie versus Technologie", in: *Das ABC des Kinos. Foto, Film, Neue Medien*, Heft 8, 2002, S. 8.
[164] Kerstin Eberhard: „Digitale Ästhetik", in: *Reclams Sachlexikon des Films*, Thomas Koebner (Hg.) Stuttgart 2011, S. 140f.

den Worten Klaus Kreimeiers: „[D]er Fixierung auf das mechanische Abbild in der Kinematographie folgt nun die *Simulation*"[165]. Das heißt, das Abbild, das bisher belichtetes Zelluloid war, wird durch ein computergeneriertes Bild, das sich digital speichern und rechnerisch verändern lässt, ausgetauscht. Das digitale Filmbild, Kreimeier bezeichnet sie als „referenzlose Pixel, die das Subjekt aus den Fesseln der Analogie befreien"[166], wird aus Daten rechnerisch erzeugt. „Die Wirklichkeit als Maßstab wird verabschiedet und die Fiktionalisierung der natürlichen Wahrnehmungswelt forciert,"[167] heißt es im Eintrag zu digitaler Ästhetik in Reclams *Sachlexikon des Films*. Der Kunst- und Medientheoretiker Peter Weibel spricht von digitaler Ästhetik im Rahmen medialer Kunst nicht nur von einer Transformation, sondern von einer Überschreitung, einer Transgression.[168]

> „Im Blick auf die angesprochene und bewusst in Kauf genommene Täuschung der Sinne auf einer ‚Oberfläche' und die umfassenden Manipulations- bzw. Verarbeitungsmöglichkeiten löst die Digitalisierung nicht zuletzt auch Ängste vor einem Verlust an Unmittelbarkeit einer analog konzipierten Wahrnehmung aus (Problem der Authentizität bzw. Authentifizierung).[169]

Dem Staunen im Kino öffnet die digitale Filmtechnik, nach Kreimeier, neue „Portale".[170] Mit dem *digital composing* beispielsweise werden physisch unmögliche Bewegungen und Kamerafahrten möglich gemacht. Es können virtuelle Welten bzw. sonst nicht realisierbare Formen und Narrative erschaffen werden, die zu neuen Seherlebnissen für die Zuschauer führen. Digitale Bilder erhöhen die Illusionierung, Schockwirkung und das filmische Tempo und haben eine soghafte Wirkung, deren Ziel es ist, den Zuschauer physisch zu involvieren. Der digitale Filmschnitt ist bereits seit den 1990er Jahren üblich und kann nicht als Neuheit angesehen werden.
Mit der Computertechnik, die zu neuen Formen der Bildmanipulation führt (das digitale Bild ist einfacher zu manipulieren, da es nicht mehr wie das analoge Bild

---

[165] Klaus Kreimeier: „Film und Computer: Alte Bilder - ‚neue Bilder'", in: *Prekäre Moderne. Essays zur Kino- und Filmgeschichte,* Marburg 2008, 244.
[166] vgl. ebd., S. 244.
[167] Eberhard, „Digitale Ästhetik", wie Anm. 164, S. 140f.
[168] vgl., ebd.
[169] Ralf Schnell (Hg.): *Gegenwartskultur,* Stuttgart/Weimar 2006, S. 55.
[170] vgl., Klaus Kreimeier: „Kinozauber. Ästhetische und dramaturgische Aspekte des Staunens im Kino", in: *Zeichen und Wunder. Über das Staunen im Kino*, Marburg 2001, S. 47.

fixiert ist), wird die Vermischung von historischem Bildmaterial sowie fiktiver, computergenerierter Elemente möglich. Als wichtiger Film gilt dafür *Forrest Gump* (USA 1995, R: Robert Zemeckis), der eine neue Form des Zugriffs auf Bildarchive zeigt und damit den Begriff der Authentizität *ad absurdum* führt. An Attraktivität gewinnen durch den einfachen Zugriff auf Archive der Vergangenheit natürlich auch die Filmarchive Hollywoods.[171]

Nach Bleicher ist das Interesse an der Filmgeschichte im postmodernen Kino beispielsweise aus ökonomischer Sicht zu betrachten. Es geht um die Erhaltung filmischer Identität im Zuge der Digitalisierung. In ihrem Text *Zurück in die Zukunft* schreibt sie über den Selbstbezug des Mediums als Identitätssicherung: „In der wachsenden Flut der elektronischen Bilder gilt es die Identität des Kinofilmes zu sichern, den Film als Medium zu profilieren."[172] In Zeiten des Medienumbruchs versichert sich der Film seiner eigenen Herkunft und blickt auf seine eigene Geschichte zurück.

> „Die Möglichkeiten (und Grenzen) der Digitalisierung kennzeichnen den gegenwärtigen Prozess des Medienumbruchs, der einerseits durch D. die ‚alten Medien' in ihrer Spezifität belässt, andererseits durch Oberflächen (Zugangssysteme, Metamedien) in einen umfassenden, interaktiven Zugriff bringt."[173]

So könnte sich auch das Paradoxon um das digitale Bild, das sich so stark am *Film-Look* orientiert, erklären. Anstatt reine gerechnete Bewegung zu zeigen, bleibt der Film lieber gegenständlich und wendet sich zurück an die Anfänge der Kinematographie. Eine Retroästhetik hätte den Vorteil, das es den Kern bzw. das Eigene des (neuen) digitalen Mediums nicht in den Vordergrund stellen würde. Dadurch könnte sich der Zuschauer an das neue Medium gewöhnen sowie der Angst vor einem Verlust von Unmittelbarkeit entgegen gewirkt werden. „[U]nd es sind die Liebhaber des Zelluloids, die sich nicht von dieser besonderen Materialität trennen

---

[171] vgl., Almuth Hoberg: „Digitalisierung und Postmoderne im Mainstream-Kino. Computereffekte verändern das klassische Erzählkino", in: *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Hamburg 2008, S. 191-211.
[172] Bleicher, „Zurück in die Zukunft", wie Anm. 117, S. 129f.
[173] Schnell, *Gegenwartskultur,* wie Anm. 169, S. 55.

können, in die die Wirklichkeit gleichzeitig sichtbar und greifbar - eingeschrieben zu sein scheint."[174]

Je mehr diese „Wirklichkeit", im Sinne von Realität, die Filippi in der Materialität des Zelluloids eingeschrieben sieht, im Begriff ist zu verschwinden, desto mehr wird sie zum Sehnsuchtsobjekt und kann als stellvertretendes Symbol für das „Echte", „Sinnliche" und „Greifbare" in unserer digitalisierten Welt gesehen werden.

Auch Lara Thompson konstatiert im digitalen Film eine Sehnsucht nach der Art der Repräsentation - und hier vor allem eine Sehnsucht nach fotografischer Wahrheit. Da das schwarzweiße Bild aber auch nur eine konstruierte Version von Realität ist, lässt sich die Sehnsucht nach fotografischer Wahrheit als Sehnsucht nach etwas, das es nie gegeben hat, übersetzen.[175]

3.2.2 Nostalgie als Utopieersatz

> „Je mehr die Gegenwart einem das Gefühl gibt, dass etwas fehlt, sehnt man sich nach einem Besuch in die Vergangenheit, die zumindest im Kopf des Zeitreisenden alles das ist, was die Gegenwart nicht ist."[176]

Mit diesem Zitat weist Mario J. Valdés darauf hin, wie stark Nostalgie mit der Gegenwart zusammenhängt bzw. dass eine unbefriedigende und enttäuschende Gegenwart die Sehnsucht nach der Vergangenheit hervorrufen kann.

> „Although nostalgia's purported benefits were addressed in sociology, psychology and even marketing during the 1990s, it took until the turn of the twenty-first century to initiate a change in attitude toward nostalgia in cultural criticism."[177]

Kultur- und Zivilisationskritik hat viele Ausdrucksformen. Geht man vom Medium Film als Medium der Wirklichkeitsverarbeitung [178] aus, kann eine Filmästhetik der Nostalgie als Kommentar auf die gegenwärtige retro-orientierte Gesellschaft

---

[174] Filippi, „Biographie versus Technologie", wie Anm. 163, S. 8.
[175] vgl. Thompson, „Monochrome Now", wie Anm. 146.
[176] Hutcheon / Valdés, „Irony, Nostalgia, and the Postmodern", wie Anm. 30, S. 25.
[177] Christine Sprengler: *Screening Nostalgia. Populuxe Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary Ameriacan Film,* 2009 S. 33.
[178] Peter Kottlorz: „Film- und Fernsehästhetik", in: *Fernsehmoral. Ethische Strukturen fiktionaler Fernsehunterhaltung*, Hochschul-Skripten Medien 34, Berlin 1993, S. 102-146, online: http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/kottlorz_fernsehaesthetik/kottlorz_fernsehaesthetik.html (30.10.2013).

wahrgenommen werden bzw. als Protest gegenüber der digitalen Cyberspace-Gesellschaft.

Die globale Ausdehnung von Nostalgie sieht Svetlana Boym beispielsweise in einem Sehnen „nach langsameren Rhythmen der Kindheit und der Träume"[179] begründet. Sehnsuchtsobjekte sind das „Märchenhafte" und „Phantastische" - und nicht zuletzt das „Utopische". „Nostalgia itself has a utopian dimension, only it is no longer directed toward the future,"[180] konstatierte Svetlana Boym. Eine „*Sehnsucht nach einer fernen und ‚besseren' Zukunft"*[181] ist dem Utopismus, der die Kehrseite der Nostalgie-Medaille ist, eingeschrieben. Sind es die utopischen Visionen, die es in der Vergangenheit noch gab, nach denen wir uns heute sehnen? Lässt sich die in die Zukunft gerichtete Nostalgie als Utopieersatz begreifen?

Nach Huyssen ist es kein Zufall, dass in der Kunst eine Zeit der Reproduktion bzw. Simulation angebrochen ist. Seine Überlegungen zum Ende der Utopie zeigen auf, dass die Beschäftigung mit Gedächtnis und Geschichte weder als regressiv noch als Gegenwartsflucht zu sehen ist, sondern dass sich dahinter der moderne utopische Gedanke verbirgt.[182]

> „[T]he obsessions with memory and history, as we witness them in contemporary literature and art, are not regressive or simply escapist. In cultural politics today, they occupy an utopian position vis-à-vis a chic and cynical postmodern nihilism on the one hand and a neo-conservative world view on the other that desires what can not be had: stable histories, a stable canon, a stable reality. [183]

Das steigende Interesse an Geschichte, Gedächtnis und Vergangenheit erklärt Huyssen wie folgt:

> „The desire for history, for the original work of art, the original museal object is parallel, I think, to the desire for the real at a time when reality eludes us more than ever. The old opposition reality/utopia has lost its simple binary structure."[184]

---

[179] Boym, *Future of Nostalgia*, wie Anm. 6*,* S. XV.
[180] ebd.
[181] Fischer, *Geschichte und Kultur am Trödelmarkt*, wie Anm. 37, S. 185.
[182] Huyssen, „Memories of Utopia", wie Anm. 56, S. 88f.
[183] ebd., S. 101.
[184] ebd.

Da Realität und Utopie in der Postmoderne nicht länger gegensätzlich sind, weil sie beide konstruiert sind, sehnt sich die Gesellschaft nach dem „Echten“, „Originalen“ und „Unverwechselbaren“. Das Wahre wird zur Utopie, zum Wunschbild. Weiters geht Huyssen von einer Veränderung des Utopie-Begriffs aus, der sich, was die Zukunftsorientierung betrifft, von einem „futuristic pole to the pole of remembrance“[185] wandelte. Das heißt, der Glaube an die Vision ist gegangen, der Wunsch ist allerdings geblieben. Die Zukunft wird in der Erinnerung geträumt. Über das Projekt „rewriting a new history”[186] zeitgenössischer Künstler hält Huyssen fest:

> „This reconceptualizion which problematizes history and story, memory and representation from any number of differing subject positions, may indeed be imbued with an element of nostalgia. Nostalgia itself, however, is not the opposite of utopia, but, as a form of memory, always implicated, even productive in it.”[187]

3.2.3 Nostalgie als Vergangenheitsaneignung

> „[W]here history suppresses the element of disavowal or fantasy in its re-presentation of the past, nostalgia forgrounds those elements, and in effect lays bare the processes at the heart of remembrance. In that sense, it produces knowledge and insight.”[188]

Oft wurde die undeutlich gewordene Grenze zwischen Nostalgie, Erinnerung und Geschichte in kritischen Debatten über eine objektive Geschichte und subjektive Erinnerungen thematisiert. Im Gegensatz zur traditionellen Betrachtungsweise plädiert Pam Cook dafür, Nostalgie, Erinnerung und Geschichte als Kontinuum wahrzunehmen und den Wert von Nostalgie für Übergänge zu Fortschritt und Modernität zu erkennen.[189]

> „This process can be seen as an activity of ‚let‘s pretend‘, or role-play: past events can be recreated so that the audience can experience them in the present, imagine what it was like then, and connect emotionally with representations of the past.”[190]

---

[185] vgl. ebd., S. 88.
[186] ebd.
[187] ebd.
[188] Cook, „Rethinking nostalgia“, wie Anm. 69, S. 4.
[189] vgl. ebd., S. 3f.
[190] ebd. S. 4.

Obwohl es sich um einen performativen Vorgang handelt, hängt es auch von einer kognitiven Reaktion sowie der Wahrnehmung des Betrachters ab, dass die Darstellung nicht das Gleiche ist wie die Realität und auf ihre kritische Beurteilung der Echtheit des Wiederhergestellten. Nach Cook macht sich die Nostalgie die Lücke zwischen den Darstellungen der Vergangenheit und den tatsächlichen Ereignissen der Vergangenheit sowie den Wunsch, diese Lücke zu überwinden und wiederzuholen, was verloren gegangen ist, zunutze.[191]

Das Filmbeispiel *Forrest Gump* [USA 1994, R: Robert Zemeckis], das nach Cook als „amalgamation of past and present, documentary footage and fiction“[192] zu verstehen ist, macht die Zuschauer zu Zeugen rekonstruierter Ereignisse, deren Rezeption, obwohl es sich nicht um Erinnerungen aus eigener Erfahrung handelt, starke emotionale Effekte auslöst.[193]

Medienexperimente dieser Art könnten möglicherweise die Attraktivität der Filmgeschichte auch außerhalb der Zuschauerschaft der Filmwissenschaftler erhöhen. Denn wie Geoffrey Nowell-Smith schreibt:

> „Alte Filme sind im Fernsehen und auf Video zu sehen. [...] Alternativ finden sich diese Filme in Institutionen musealen Charakters, einbalsamiert als Denkmäler eines vergangenen Zustandes der Kultur und mit nur spärlichen Verbindungen mit der Gegenwart.”[194]

3.2.4 Nostalgie als Produktionsstrategie

Ab den 1970er Jahren konstatiert die Filmwissenschaftlerin Pam Cook eine Tendez zu „heritage cinema, period melodramas and westerns, as well as remakes and pastiches.”[195] Der „Recycling Trend“ in Hollywood hat allerdings nach Katrin Oltmann nicht erst in den 70er Jahren begonnen, Hollywood hat bereits „zuvor schon auf bewährtes Material zurückgegriffen.“[196] Durch Videotechnik und Digitalisierung haben

---

[191] vgl. ebd.
[192] ebd., S. 2.
[193] vgl. ebd.
[194] Geoffrey Nowell-Smith: „Das Kino schlägt zurück“, in: *Geschichte des internationalen Films*, Stuttgart, Weimar 1996, S. 725.
[195] Cook, „Rethinking nostalgia“, wie Anm. 72, S. 4.
[196] Katrin Oltmann: *Remake | Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-diskurse, 1930-1960*, Bielefeld 2008, S. 56.

die Filmarchive allerdings in den letzten Jahrzehnten an Attraktivität gewonnen und seit den 1990ern zu einem offensiveren Umgang mit Remakes geführt.[197]

> „The tendency of contemporary films - mainstream, art and avant-garde, Western and others - to use history as a limitless warehouse that can be plundered for tropes, objects, expressions, styles, and images from former works has often been noticed. This historicist (rather than historical) practice has been given many names: ‚allusionism', ‚nostalgia and pastiche' or ‚recycling'".[198]

Die postmoderne Ästhetik, die durch digitale Produktion gefördert wird und im postklassischen Film[199] weiterlebt, verweist auf die wachsende Bedeutung von *Style* und *Look* der Filmoberfläche. Drehli Robnik beispielsweise betrachtet das postklassische Kino als „ein zutiefst *oberflächliches* Kino [...]. "[200] Anhand des Filmbeispiels *Blade Runner* [USA 1982, R: Ridley Scott] erkennt Karl Sierek die Untrennbarkeit zwischen Oberfläche, Identität und Suche nach der Bedeutung von Kinobildern.[201] Dies verweist nach Jan Distelmeyer auf ein Merkmal des postklassischen Films, nämlich

> „auf den selbstreflexiven Umgang mit Filmgeschichte, mit dem filmischen Vorwissen seines Publikums und mit dem eigenen Medium. Diese Selbstreflexivität hat viele Gesichter. Sie lebt in den Sequels, den Remakes, den verfilmten TV-Serien, den notorischen Anspielungen auf frühere Filme, den selbstreferentiellen Gags, [...]."[202]

Am Beispiel von *Bram Stoker's Dracula* [USA 1992, R: Francis Ford Coppola] zeigt Thomas Elsaesser wie der postklassische Film zu neuen Formen der Repräsentation greift und in Folge dessen nicht auf Sehgewohnheiten des Kinos oder des Fernsehens anspielt, sondern auf „die Bilderfahrung der neuen Medien, wobei die Leinwand sozusagen zum Monitor wird, zur flachen Oberfläche, auf der [...] ein

---

[197] vgl. ebd., S. 76.
[198] Malte Hagener / Marijke de Valck: *Cinephilia - Movies, Love and Memory,* Amsterdam 2005, S. 15.
[199] Das postmoderne und postklassische Kino ist in filmwissenschaftlichen Diskursen nicht immer klar voneinander abzugrenzen. Die Postklassik wird bei Eder als Spielart der Postmoderne verstanden. (vgl. Eder, *Oberflächenrausch,* wie Anm. 119, S. 4) Der Begriff der Postklassik bzw. der Ästhetik eines postklassischen Kinos geht auf Thomas Elsaessers Beschreibungen zurück. Unter anderem schreibt er dem postklassischen Film affektive Tendenzen, wie emotionale Ambivalenz, Erlebnischarakter, körpergebundene Ausrichtung der Wahrnehmungen, zu (vgl. Elsaesser, 1998).
[200] Jan Distelmeyer: „Die Tiefe der Oberfläche. Bewegungen auf dem Spielfeld des postklassischen Hollywood-Kinos", in: *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Hamburg 2008, S. 70.
[201] vgl. Karl Sierek: *Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik*, Wien 1993, S. 131-159.
[202] Distelmeyer, „Die Tiefe der Oberfläche", wie Anm. 200, S. 71.

ganzes Sortiment von Medien-Signalen [gleichzeitig abgerufen werden kann].“[203] Nach Jan Distelmeyer entwirft sich das postklassische Kino als Kino der Oberfläche auf zwei Ebenen, des Stylings sowie der Selbst- und Mediumreflexivität.[204]

Der retrospektive Blick auf die film- und medienhistorische Vergangenheit im zeitgenössischen Film ist natürlich in engem Verhältnis mit marktökonomischen Werbestrategien sowie neuen Produktionsstrategien Hollywoods zu sehen. Was auf den ersten Blick als pure Nostalgie wahrgenommen wird, lässt sich auch als „Retro-Innovation“,[205] als kreative Strategie für die Zukunft sehen. Reflexives Retro, das sich als ein „bewusstes Zitieren und Rekombinieren von Versatzstücken aus der Vergangenheit“[206] verstehen lässt, kann Geschichten in die Gegenwart übersetzen und das Archiv zur sprühenden Innovationsquelle werden lassen.[207] Bereits Svetlana Boym erkannte: „Nostalgia can be both a social disease and a creative emotion, a poison and a cure.”[208] Eine Filmästhetik der Nostalgie kann demnach gleichermaßen als Protest und Potential verstanden werden.

Die Rückwendung auf frühere filmische Medialitäten und Filmgeschichte im zeitgenössischen Film könnte demnach unterschiedlich motiviert sein. Einerseits kann eine neue Filmtechnik im „Gewand des Alten“ jenen Anteil des Filmpublikums besänftigen, der dem neuen Medium ablehnend gegenübersteht und andererseits setzen sich Künstler im Zuge des Medienumbruchs vom digitalen Normbild ab, indem sie mit Materialien, Medien arbeiten, die nicht Alltag sind und dazu gehört jetzt auch der analoge Film. Seeßlen konstatierte:

> „Man muss den ‚Rückbau‘ der Kultur im 21. Jahrhundert wohl doppelt verstehen, als ein Abtragen des Unnützen und als ein Herrichten des Verbliebenen in endlosen Zeitschleifen. Das Kino wird als Retromaschine vielleicht deswegen weniger wahrgenommen als die Musik oder die Mode, weil das Kino schon immer retro war, vorwiegend. Oder eben: retrofuturistisch bzw. modernisierungshistorisch.“[209]

---

[203] Thomas Elsaesser: „Augenweide am Auge des Maelstroms? - Francis Ford Coppola inszeniert BRAM STOKER‘S DRACULA als den ewig jungen Mythos Hollywood“, S. 98.
[204] vgl. Distelmeyer, „Die Tiefe der Oberfläche“, wie Anm. 200, S. 73.
[205] Judith Mair: „Retro-Innovationen“, in: *New Potential. Trend Experts & Visual* Missionaries, online: http://www.newpotential.de/?p=1528 (22.01.2014).
[206] ebd.
[207] ebd.
[208] Boym, *Future of Nostalgia*, wie Anm. 6, S. 354.
[209] Seeßlen, „Kino zwischen Retrofuturismus und Nostalgie“, wie Anm. 139.

3.3 Eine *Filmästhetik der reflexiven Nostalgie*

> „Nostalgic reconstructions are based on mimicry; the past is remade in the image of the present or a desired future, collective designs are made to resemble personal aspirations and vice versa.“[210]

Das Zitat von Svetlana Boym spielt auf die Gefahren, aber auch auf das Potential von Nostalgie an. Wenn sich heute hinter einer nostalgischen Aura im Film weniger eine Sehnsucht nach der Vergangenheit, als viel mehr eine Sehnsucht nach der Gegenwart versteckt, verliert die Nostalgie ihre Naivität und gewinnt durch das beigefügte Adjektiv „reflexiv“ an kritischem Potential. In der reflexiven Nostalgie vermischt sich das unmittelbare Herantreten an die Vergangenheit und die Reflexion (lat. Zurückbeugung, Spiegelung)[211], die im philosophischen Sinne als prüfendes und vergleichendes Nachdenken verstanden wird. Reflexiv-nostalgisch bedeutet in diesem Fall nicht nur rückbezüglich, nostalgisch auf die Vergangenheit bezogen, sondern auch reflektierend, spiegelnd, ein Nachdenken über sich selbst.[212]
Könnte es sein, dass sich die Postklassik im Vergleich zur nostalgischen Postmoderne reflexiv-nostalgisch ausdrückt?

> „In a way, the term ‚postclassical‘ is best seen as encapsulation a state of transition rather than a clear boundary between old and new. It seems to imply a state of ambivalence: a nostalgic yearning for a lost innocence [...] accompanied by an equal and opposite desire for freedom from classical constraints (evidenced by the use of non-classical forms, such as episodic, meandering narratives and a primary emphasis on the image.“[213]

Die, des „Postklassischen“ inhärente Widersprüchlichkeit, nostalgische Sehnsucht einerseits und der Wunsch nach Neuem andererseits, beschreibt auch eine *Ästhetik der Nostalgie* im zeitgenössischen Film sehr gut. So können postklassische Filme, die sich als Hommage an das Medium verstehen, wieder zu einem Kino der Attraktionen werden, wenn die Wiederentdeckung des „Alten“ zur Sensation wird. Dieser Rückgriff auf die Filmgeschichte bzw. ihre -ästhetik lässt aber eine bestimmte

---

[210] Boym, *Future of Nostalgia,* wie Anm. 6, S. 354.
[211] O.A.: „Reflexion“, in: *Der große Herder,* 7. Band, Freiburg 1955, S. 926.
[212] ebd.
[213] Pam Cook: „Martin Scorsese and Postclassical Nostalgia“, in: *Screening the Past. Memory & nostalgia in cinema*, New York 2005, S. 168.

Atmosphäre von Nostalgie entstehen, eine Nostalgie, die in eine reflexive Richtung tendiert. Reflexive Nostalgie im Film lässt sich als Ästhetik der Emotion, der Erfahrung sowie des Erlebnisses begreifen, die vor allem aus der Distanz zur Vergangenheit entsteht und als Kommentar auf die Gegenwart zu verstehen ist. Im Digitalzeitalter ist klar, dass „die Rezeption von Geschichte selbst zum Teil der Geschichte wird, weil in der Umdeutung historischer Großereignisse immer auch der Geist der Gegenwart weht."[214]

Das, für die *Ästhetik der reflexiven Nostalgie* charakterisierende Zusammentreffen von Rekonstruktion, Reflexion und Innovation, lässt die Vergangenheit in der Gegenwart wieder aufleben und bietet eine ästhetische und emotionale Erfahrung für den Zuseher. Reflexive Nostalgie lässt nicht nur Vergangenheit und Gegenwart aufeinander treffen, sondern auch die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit sowie Tradition und Innovation fließend werden. Die *Filmästhetik der reflexiven Nostalgie* spiegelt gleichermaßen Sehnsucht und Entfremdung und nicht zuletzt Protest und Potential, was den technologischen Fortschritt betrifft.

Tendiert die Nostalgie in eine reflexive Richtung (vgl. Kapitel 2.3) scheint ein Widerspruch deutlich zu werden. Denn das Prinzip der Nostalgie

> „funktioniert nur wirklich, wenn sie sich in einem vorreflexiven Zustand befindet. Sobald sie sich selbst als nostalgisch erkennt und ausstellt, verhindert sie das naiv-unmittelbare Herantreten an die Vergangenheit, die völlige Dominanz des Gedächtnisses über die Geschichte, und wird so zur Karikatur ihrer selbst."[215]

Eine *Ästhetik der reflexiven Nostalgie* kann sich im Film auf inhaltlicher, formaler oder medialer Ebene zeigen oder auf mehreren Ebenen gleichzeitig. Übertragen auf den Film findet sich Boyms Beschreibung von reflexiver Nostalgie, „reflective nostalgia lingers on [...], the patina of time and history"[216], oft in der fragmentarischen Art der Darstellung von Filmgeschichte oder der Erzählweise des Regisseurs. Ironisch, humorvoll und spielerisch, aber auch wehmütig und verzweifelt[217] erzählen die Filme von fremden und vertrauten Orten, von vergangenen und zukünftigen Zeiten. Der

---

[214] Axel Brüggemann: „1 Thema, 5 Deutungen. Heute: 1914", in: *Datum. Seiten der Zeit*, Ausgabe 2/2014, Wien*:* S. 87.
[215] Martin Mann: „Nostalgie und Reflexion in Woody Allens *Midnight in Paris*", online: http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kino/kino_pdf/mann_midnight.pdf (13.12.13). S. 6.
[216] ebd., S. 41.
[217] Boym, *Future of Nostalgia,* wie Anm. 6, S. 49f.

Rückgriff auf veraltete filmästhetische Mittel, wie der auf das Schwarzweißbild oder der Kreisblende, lassen sich eher der restaurativen Nostalgie, die nach Boym einen wahrheitsgetreuen Wiederaufbau der Heimat im „Jetzt" verfolgt[218], zuordnen.
In der *Filmästhetik der reflexiven Nostalgie* kommen beide Modi der Vergangenheitsaneignung, sowohl *restorative* als auch *reflective nostalgia*[219] (vgl. Kapitel 2.3, S. 19) vor. Christine Sprengler konstatiert eine Vermischung von restaurativer und reflexiver Nostalgie:

> „Old movie palaces and past spectatorial experiences are just two of the objects of nostalgia which have inspired private wishful longing. Reminiscences are also shared publicly in a variety of forums from fan clubs to websites whose participants are united in their desire to recall or recapture these and other practices connected to the cinema. Here, extinct or outmoded genres, styles of acting, constructs of glamour and elegance as well as different ways of speaking and behaving have prompted both reflective and restorative nostalgia in ways that blur the distinction between these two types."[220]

In der Gleichzeitigkeit von wiederherstellenden und reflektierenden Elementen in der *Filmästhetik der reflexiven Nostalgie* verbirgt sich auch das kritische Potential der Filmästhetik. Da die Ästhetik nicht auf die Verklärung und Idealisierung der Vergangenheit abzielt, sondern auf eine emotionale Aneignung von Vergangenheit, die als Spiegel für die Gegenwart fungieren kann. In Bezug auf die Gegenwart kann diese Filmästhetik als Verzauberung und Entzauberung[221] gleichermaßen verstanden werden.
Das Fluidum des „Nostalgischen" in einer digitalen Gegenwart kann als Sehnsucht nach Emotion, Heimat und Zauber gedeutet werden. Als Synonym lässt sich dafür die Filmästhetik, die das „Märchenhafte" und „Analoge" ausstellt, begreifen. Das „Mechanische" wird dabei zum „Utopischen" und die Wiederentdeckung der Vergangenheit zur Attraktion und Innovation.
Auf welche „kollektiven Sehnsüchte" der Rückgriff auf die Anfänge des Films sowie veraltete filmästhetische Codes in *The Artist* und *Hugo* anspielt und inwiefern die

---

[218] ebd., S. 41.
[219] Boym, *Future of Nostalgia*, wie Anm. 6, S. XVIII.
[220] Sprengler, *Screening* nostalgia*,* wie Anm. 177, S. 72.
[221] vgl. Boym, *Future of Nostalgia,* wie Anm. 6, S. 18.

nostalgischen Anmutung der Filme auf die spezifische *Filmästhetik der reflexiven Nostalgie* schließen lässt, soll anhand der folgenden Filmanalysen aufgezeigt werden. Eine Unterscheidung nach Boym in restaurativ- und reflexiv-nostalgische Filmkomponenten wird nur im Einzelnen vorgenommen. Eine vollständige Analyse der Nostalgie-Elemente in beiden Filmen würde zu weit gehen.

4. Filmanalysen zur Ästhetik des „Nostalgischen“ am Beispiel von *The Artist* und *Hugo*

> „Dieses Gerät ist eine Zeitmaschine, es läuft rückwärts und vorwärts. Dieses Gerät bringt uns an einen Ort nach dem wir uns zurücksehnen. Ich nenne es [...] das Karussell. Es lässt uns die Welt erleben wie ein kleines Kind.”[222]

Wenn der New Yorker Werbefachmann Don Draper aus der Serie *Mad Men* [USA, seit 2007, Idee: Matthew Reiner] einen Diaprojektor als Zeitmaschine verkaufen will, lässt dies auch an ein anderes Medium denken - an den Film. Der Film als „Karussell“, der sein Publikum an Sehnsuchtsorte bringt oder anders gesagt in die „Heimat, die nicht mehr oder nie existiert hat.“[223]

Die facettenreichen Aspekte der Nostalgie, von der räumlichen zur zeitlichen Dimension der Sehnsucht, lassen sich anhand der Filmbeispiele *The Artist* und *Hugo* anschaulich aufzeigen. Während *The Artist* sein Publikum nach Hollywood, in die glamouröse Welt des Films entführt, reisen die Zuseher mit *Hugo* an einen magischen Ort in Paris, in das Innere eines Bahnhofs. Beide Filme spielen zur Zeit des Umbruchs von Stumm- auf den Tonfilm, Ende der 1920er Jahre und lassen sich als Sinnbilder für das „Gefühlvolle“, „Magische“ und „Analoge“ begreifen.

Lässt sich die Rückkehr in die „Kindheit des Kinos“, begriffen als Synonym für Heimat und Identität, in *The Artist* und *Hugo* im übertragenen Sinn als Metapher für die Sehnsucht einer heimat- und visionslosen Gesellschaft im 21. Jahrhundert sehen? Äußert sich der Wunsch nach „Greifbarem“ in der digitalen Gegenwart in der Rückwendung in eine analoge Vergangenheit? Inwiefern lässt sich die Wertschätzung der vergangenen Epoche/Zeit als Ausdruck einer Suche nach Identität in der gegenwärtigen Gesellschaft begreifen?

Die in den Filmen dargestellte Erinnerung an die Anfänge des Films durch die Wiederentdeckung von Filmhistorie oder Retro-Look auf der filmischen Oberfläche evoziert Nostalgie, rekonstruiert und reflektiert die Vergangenheit, lässt sich aber gleichermaßen auch als innovative Attraktion für die Gegenwart verstehen. Die Analysen im Folgenden sollen aufzeigen, inwiefern die Nostalgie in den Filmen

---

[222] *Mad Men* [USA, seit 2007], Staffel 1, Disc 4, Episode 13, „Das Karussell“, 35:05-35:49.
[223] Nostalgie-Definition nach Boym, *Future of Nostalgia,* wie Anm. 6, S. XIII.

sowohl als Hommage an das „Analoge“ als auch als Hommage an das „Digitale“ zu verstehen ist, inwiefern sich hinter der Nostalgie für das „Analoge“ das neue „Utopische“ verbirgt und dass in Bezug auf die Entwicklung der Filmtechnologie, eine *Ästhetik der reflexiven Nostalgie* Protest und Potential gleichermaßen sein kann.

4.1 *The Artist* - Eine Hommage an sprechende Gesichter und große Gefühle

> „Mit der bezaubernden Rückkehr in die sprachlosen, aber bilderreichen Welten von Traum und Kindheit kommt [...] wieder ‚der ganze Mensch‘ und mit ihm ‚die Stärke und Besonderheit des Individuums‘ ins Spiel”.[224]

Vielleicht war es eine ähnliche Art von Sehnsucht, wie die von Hofmannsthal 1921 für das Stummfilmkino beschriebene, die Michel Hazanavicius dazu inspirierte, einen Film wie *The Artist* zu machen. Der mehrfach ausgezeichnete französische Stummfilm, vergleichbar mit einer Schatzkiste, einem Erinnerungsalbum oder einer Zeitmaschine, lässt die Grenze zwischen Mediennostalgie und -reflexion verschwimmen. Primär ist es ein Film, der sich mit der Vergangenheit beschäftigt, ein Film der sich erinnert - und zwar an sich selbst, das Medium Film und seine Geschichte. Man könnte genauer werden und sagen, er erinnere sich an seine jungen Jahre, die glamouröse Ära des Stummfilms. *The Artist* könnte aber auch als ein Tagebuch, eine Art Niederschrift des Films, die der Zeit des großen filmtechnologischen Umbruchs von Stumm- auf Tonfilm gewidmet ist, gelesen werden. Im Interview mit Bert Rebhandl, der *The Artist* als „prototypischen Metafilm [...], der von Images handelt, mit Zitaten prunkt”[225] sieht, erzählt Hazanavicius von seiner langjährigen Sehnsucht nach einer „bestimmten Form von Unschuld”[226]. „Ich wollte unbedingt einen Stummfilm drehen. Es war das Format, das mich gereizt hat“[227] und „[es] war für mich klar, dass es etwas Romantisches, ein Melodrama oder

---

[224] Hiebler, „Kinotheorie und Poetik“, wie Anm. 135, S. 464.
[225] Bert Rebhandl: „Ich wollte zu einer Form von Unschuld zurück“, in: derStandard.at, online: http://derstandard.at/1326503489910/Ich-wollte-zu-einer-Form-von-Unschuld-zurueck (23. 04.2013).
[226] ebd.
[227] vgl. Jörg Schöning, „The Artist-Regisseur Hazanavicius: „Er ist das Schwarz. Sie ist das Weiß“, online: http://www.spiegel.de/kultur/kino/the-artist-regisseur-hazanavicius-er-ist-das-schwarz-sie-ist-das-weiss-a-811271.html (15.08.2013).

ein Liebesfilm werden sollte. [...] Die zeitlosesten Filme sind Liebesfilme und Melodramen."[228]

4.1.1 *The Artist* als zeitgenössisches Kinoerlebnis

The Artist ist ein Film von heute, ein moderner Stummfilm, der nach Hazanavicius „eine Reminiszenz an das klassische Hollywoodkino ist, das von den Zwanzigerjahren bis zu den Fünfzigerjahren ging"[229]. Obwohl ästhetisch an die Filme des klassischen Hollywoodfilms erinnernd, handelt es sich bei *The Artist* um einen Film postklassischen Charakters. Die filmische Erzählung weist einen hohen Grad an Intertextualität, Selbstreferenzialität sowie Ästhetisierung auf und wirkt anti-konventionell, was das zeitgenössische Rezeptionsverhalten des Kinopublikums betrifft. Das erklärt auch, warum in vielen Artikeln von einem Zitatekino die Rede ist und Michel Hazanavicius als zeitgenössischer Künstler[230] verstanden wird. Kameramann Guillaume Schiffmann:

> „Es ist wirklich ein Film nach Art der Filme der 1920er Jahre. Ein Melodrama, das in der Filmwelt angesiedelt ist, in welchem die Hauptfigur - der Stummfilmstar George Valentin [...] das Aufkommen des Tonfilms ablehnt... Ganz anders als die OSS117-Filme ist THE ARTIST aber in keinster Weise eine Parodie. Michel Hazanavicius verwendet die Form ganz direkt, er will das Empfinden von damals in puncto Drehbuch, Bildausschnitt, Inszenierung und Schauspiel wieder fühlbar machen. Klar, allein die Tatsache, dass man 2011 auf diese Weise filmt und projiziert, schafft zwangsläufig eine gewisse Verschiebung oder in einigen Situationen auch Ironie - wie etwa in der Eröffnungsszene; aber es gibt nichts bewusst Parodistisches, keine abgehackten Bilder, kein billiges Augenzwinkern. Es ist ein Film, der die Menschen zum Lachen oder zum Weinen bringen soll, genau wie die Melodramen der späten Stummfilmzeit."[231]

---

[228] *The Artist* [F 2011], 00:46-01:06.
[229] ebd., 00:17:03 - 00:17:05.
[230] Rebhandl, „Ich wollte zu einer Form von Unschuld zurück", wie Anm. 225.
[231] François Reumont: „Kameramann Guillaume Schiffman: THE ARTIST – stumm unterhalten!", online: http://www.kameramann.de/menschen/interview/kameramann-guillaume-schiffman-the-artist-stumm-unterhalten-4909 (5.11.2013).

The Artist lässt sich filmwissenschaftlich als *Pastiche* (ital.: pasticcio)[232] bezeichnen, das im Gegensatz zur Parodie „in neutraler Haltung zum Imitierten, also ohne satirischen Impuls"[233] steht und die feierliche Komponente betont. "Tatsächlich zeigt die Eröffnungssequenz mit dem Film-im-Film, mit dem Spion, was der Film hätte sein können,"[234] so Hazanavicius. Das Besondere an *The Artist* ist die doppelte bzw. dreifache Visualisierung der Filmgeschichte auf inhaltlicher, formaler und medialer Ebene. The Artist öffnet für sein Publikum ein Tor in eine andere, in eine vergangene Welt. Die filmische Atmosphäre lässt die Welt des Stummfilms erahnen, in der zuschlagende Türen oder lachende Menschen zu sehen, aber nie zu hören sind. Kaum verwunderlich, dass Nostalgie zum Schlagwort in den Rezensionen und Filmanalysen wurde.

> „The nostalgic celebration of popular culture and its material artefacts [...] enables us to view commodities, including historical fictions, in a different way, as indicators of desires and aspirations, much like diaries or family photographs."[235]

Auch *The Artist* lässt sich als Indikator für Wünsche und Sehnsüchte verstehen. Die Metaebene des Films, die vom Zauber des frühen Kinos erzählt, spiegelt die Sehnsucht nach dem „Gefühlvollen" und „Heldenhaften", dem Mythos Hollywood, der eng mit dem Glamour seiner Stars verknüpft ist und sogar in der Erinnerung noch von einer zauberhaften Aura umgeben ist. Und das obwohl, oder vielleicht gerade weil man die Härte des Hollywood-Systems heute kennt? *The Artist* beschäftigt sich mit der Vergangenheit, spiegelt aber gleichermaßen Wünsche und Sehnsüchte der Gegenwart. Eine Sehnsucht nach großen Gefühlen, echtem Staunen, lebendiger Bewegung und „alten" Werten wie Hilfsbereitschaft, Freundschaft, Selbstlosigkeit, Loyalität, Dankbarkeit. In unserer überaus temporeichen, medial geprägten Welt bieten die schwarzweißen Bilder in *The Artist* einerseits eine nicht mehr zeitgemäße Filmrezeption, die das Auge des Filmpublikums fordert und andererseits ein gefühlvolles Filmerlebnis, dass kein Auge trocken lässt.

---

[232] filmwissenschaftlicher Begriff für ein künstlerisches Werk, das den Stil eines anderen Werkes imitiert.
[233] Eder, „Die Postmoderne im Kino", wie Anm. 120, S. 16.
[234] Lida Bach: „Stille ist etwas sehr Mächtiges. Interview mit Michel Hazanavicius zu ‚The Artist'", online: http://www.kino-zeit.de/news/stille-ist-etwas-sehr-machtiges-interview-mit-michel-hazanavicius-zu-the-artist (05.11.2013).
[235] Cook, „Rethinking nostalgia", wie Anm. 69, S. 16.

The Artist lässt den Geist des Films spüren, wenn es primär um das Spektakel und weniger um die Narration geht. Wenn es um den Ausdruck der Schauspieler, deren Physiognomie und bewegte Körper geht. Wenn diese bewegten Körper sprechen - und Lachen und Weinen hervorrufen. Wenn Zwischentitel erzählen und „im Blenden die Arbeit der Kamera sichtbar wird"[236]. Wenn begleitende Klaviermusik erklingt. Wenn die Schauspielerinnen direkt in die Kamera blicken. Wenn keine Küsse gezeigt werden. Wenn die Bedeutung des Schnitts sichtbar wird. Wenn die Bilder erzählen ...
In der Art der Repräsentation und Darstellungsweise lässt der Film auch an das von Tom Gunning beschriebene *Kino der Attraktionen*[237] denken.

> „Ich wollte zu einer bestimmten Form von Unschuld zurück. Mir gefällt das, wenn Filme unschuldig sind, wenn sie uns Geschichten so erleben lassen, wie wir sie als Kinder erlebt haben. Durch die Sprache erst werden Geschichten rational und intellektuell, Informationen werden geteilt. Das ist eine Hälfte des Gehirns, die da beansprucht wird. Die andere Form kann jedes Kind, jeder Fremde verstehen. Aber Verstehen ist gar nicht das richtige Wort, es geht eher um Fühlen, um unmittelbares Begreifen."[238]

The Artist gilt als langjährige Herzensangelegenheit des Regisseurs. Sein Bestreben, einen Stummfilm machen zu wollen, sieht Hazanavicius darin begründet, dass diese Art von Film „dem Publikum ganz viel Platz lässt"[239] und als eine „sinnliche und besondere Erfahrung"[240] zu sehen ist. Des Weiteren spricht er davon, dass die Fantasie des Filmpublikums durch das Fehlen des Tons im Stummfilm stärker geweckt werde und dass ein Stummfilm für den Regisseur eine fordernde Aufgabe sei, da es „die reinste Form des Geschichtenerzählens ist."[241]
Hazanavicius' *The Artist* lässt dem Filmpublikum des 21. Jahrhunderts eine sinnliche, den späten zwanziger Jahren nachempfundene Kinoerfahrung machen und das Kino in Zeiten des Medienumbruchs als einen magischen Ort neu entdecken, „an dem sich Sehnsüchte und Erinnerungen [treffen],"[242] wie es der Kinobesitzers Alain

---

[236] vgl. Balázs, *Der Geist des Films*, wie Anm. 99, S. 54.
[237] Tom Gunning: „The Cinema of Attractions. Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde", in: *Early Cinema*. London 1997.
[238] Rebhandl, „Ich wollte zu einer Form von Unschuld zurück", wie Anm. 225.
[239] „Interview mit Michel Hazanavicius", online: http://www.stern.de/kultur/film/the-artist-michel-hazanavicius-im-interview-1778134.html (8.10.2013), 00:59.
[240] ebd., 01:39.
[241] ebd., 01:47.
[242] Nicolas Barreau: *Eines Abends in Paris*, S. 7.

Bonnard im Roman *Eines Abends in Paris* treffend beschrieben hat. In *The Artist* werden gleichermaßen Erinnerungen und Sehnsüchte thematisiert, indem auf der inhaltlichen Ebene bekannte Bildtopoi und Filmzitate aus der Filmgeschichte aufgegriffen werden und auf der formalen Ebene Darstellungsweisen und Medialitäten des frühen Kinos nachgeahmt werden. Darüber hinaus verströmt der Stummfilm den Zauber „eines alten, etwas plüschigen, fast vergessenen Kinos, in dem die Zeit stehengeblieben zu sein schien"[243], der das Kinopublikum berührt und begeistert. Um es erneut in den Worten des Kinobesitzers zu sagen:

> „Getragen von Bildern, die größer waren als sie selbst, berührt von Gesten, die mit zärtlichen Fingern unmerklich Spuren durch ihre Herzen gezogen hatten, bereichert durch Sätze voller Wahrhaftigkeit, die man wie eine Handvoll Diamanten nach Hause tragen konnte, kamen die Zuschauer aus dem Kinosaal."[244]

Würde man *The Artist* einem Genre zuordnen wollen, wäre wohl der Begriff Kino, „das sich noch einmal selbst träumt"[245] adäquat. Die besondere Ästhetik, die der Film ausstrahlt, ist differenziert zu betrachten. Es geht nicht nur um ein Verweilen in der Vergangenheit, sondern auch um das Reflektieren der Filmgeschichte, ein Sich-Selbst-Betrachten des Mediums Film. *The Artist* ist als eine kalkuliert gebrochene Verhandlung der Mechanismen, Mythen, Darstellungsweisen und Medialitäten des frühen Kinos zu sehen.

4.1.2 Vom Niedergang und Beginn einer Ära

The Artist beginnt mit einem Zwischentitel, der das Jahr 1927 anzeigt. Mit einer Aufblende landet der Zuschauer in Sekundenschnelle in der schwarzweißen Diegese. Zu sehen ist das Gesicht eines Mannes in Großaufnahme, das mit Stromstößen gefoltert wird. „Rede!"[246], verlangen die Peiniger, doch der Mann weigert sich. „Ich sage nichts! Ich sage kein Wort!"[247] Diese Sprachverweigerung, die sich durch den gesamten Film zieht, erinnert an das Schicksal der Stummfilmdiva

---

[243] ebd., S. 138.
[244] ebd.
[245] Seeßlen, „Bewegte Bilder", wie Anm. 19, S. 38.
[246] *The Artist* [F 2011], 02:24.
[247] ebd., 02:10.

Norma Desmond (Gloria Swanson) und ihren berühmten Ausspruch „We didn‘t need Dialoge. We had faces!” in *Sunset Boulevard* [USA 1950, R: Billy Wilder], einem Filmdrama über Hollywood und seine vergessenen Stars. Dass es sich bei der Szene um einen Film im Film handelt, wird erst im Nachhinein klar, als der die Sprache verweigernde Mann plötzlich hinter der Bühne erscheint und sich selbst auf der Leinwand betrachtet. Die Leinwand wirkt hier im doppelten Sinn spiegelnd, sie zeigt den Film im Film und den sich selbst beobachtenden Schauspieler, der zuerst seinem Filmbild und danach dem Filmbild des Publikums zulächelt. Der charmant in die Kamera lächelnde Mann ist George Valentin (Jean Dujardin), ein erfolgreicher Stummfilmstar in Hollywood. Beachtet man das im Filmbild eingeschriebene *The End* (Abb.01), könnte darin bereits ein Hinweis auf dessen Niedergang versteckt sein. Die Film- und Mediengeschichte wird in der erzählten Geschichte thematisiert, da die individuelle Geschichte des Protagonisten stellvertretend für das Schicksal vieler Schauspielerinnen zur Zeit des Medienumbruchs gelesen werden kann. In der ersten Sequenz spricht *The Artist* also bereits von Film, Niedergang und Reflexion sowie der Leinwand als Spiegel.

Abb.01: Prophetische Leinwand? [05:15]

Abb.02: Filmdramaturgie: Auf- und Abstieg [35:25]

The Artist fokussiert auf der Handlungsebene die Übergangsjahre vom Stummfilm zu den „Talkies“ und konzentriert sich dabei im Speziellen auf den Auf- und den Abstieg der Stars. Während Peppy Miller (Bérenice Bejo), eine junge, gut aussehende Tänzerin zur gefeierten Actrice und zum Aushängeschild der revolutionären neuen Tonfilmtechnik wird, lehnt George Valentin diese Technik vehement ab und verliert sich in den Erinnerungen an die vergangene Zeit. Was die Filmdramaturgie betrifft, erinnert *The Artist* beispielsweise an den Spielfilm *A Star is born* [USA 1937, R:

William A. Wellman]. Auch Hazanavicius stellt die Charaktere in *The Artist* anhand ihres Auf- und Abstiegs dar. Paradigmatisch dafür ist die Treppenszene, in der die im (Hin)Aufsteigen begriffene Peppy Miller „spricht“ und der im (Hin)Absteigen begriffene George Valentin stumm bleibt (Abb.02). In einem Interview für *Sight&Sound* erklärt Hazanavicius:

> „The story is about a guy who‘s falling and a girl who‘s rising, and he spends half the movie going down the stairs, while she goes up, [...] stairs are a motif in the film!”[248]

Das Motiv des Auf- und Abstiegs sowie der Begegnungen der Protagonisten sind nicht nur im Kontext ihrer Lebens- und Liebesgeschichte zu sehen, sondern auch auf die Mediengeschichte übertragbar. Im übertragenen Sinne könnte also in der unausweichlichen „Plötzlichkeit“ der ersten Begegnung des Protagonistenpaares nach der Filmpremiere zu *The Russian Affair* auch das abrupte Aufeinandertreffen zweier Filmtechniken, der des Stumm- und des zukünftigen Tonfilms, gelesen werden. Und ist nicht die Liebesgeschichte von Peppy und George gleichermaßen als Liebesgeschichte zum frühen, stummen Film zu sehen, die nie endet? Hazanavicius Erzählgestus der spielerischen Zweideutigkeit zieht sich durch *The Artist* wie ein roter Faden.

Durch den Spiegel der reflexiven Nostalgie blickt der Zuschauer in *The Artist* einerseits auf die Zeit von 1927 bis 1932, den Niedergang des Stummfilms und das Aufkommen des Tonfilms zurück, andererseits wird er auch an die filmtechnologische Gegenwart erinnert, den Umbruch von analoger zu digitaler Filmtechnik. Gleichermaßen verweist die im Film gezeigte Reaktion auf die neuartige Technik des Tonfilms, eine Mischung aus George Valentins anfänglicher Verstörung sowie der Faszination des Produzenten Al Zimmers, auf die Resonanz des Tonfilms. Eine Theorie der Medienumbrüche belegt, dass „ein solches Phantasma kein nur hysterisches Beiwerk von Umbrüchen [ist], sondern zu deren innersten Kern gehört.“[249] Der nahezu unsichtbare filmtechnologische Umbruch zum Digitalen führt zu einer Wertschätzung der filmhistorischen Vergangenheit. Hazanavicius, der in *The*

---

[248] Byrony Dixon: „The Sound of Silents“, in: *Sight&Sound*, January 12, Volume 22, S. 32.
[249] Autorenkollektiv: „Tsunami. Überlegungen zu einer Theorie der Medienumbrüche“, in: *Eine Theorie der Medienumbrüche 1900/2000*, Universität Siegen 2011, S. 14.

Artist „mit Fragmenten und Einzelheiten jener verlorenen Zeit arbeitet"[250], erinnert mit seinen Bildern an den einstigen Zauber zu Beginn der Kinematographie, thematisiert aber auch das Erinnern per se. Seine Erzählweise ist eine des Zitierens, des Verweisens und des Rückgriffs auf das Vergangene. Die Zitate und Anspielungen auf Filme, Filmgenres, Filmfiguren und Sujets der Filmgeschichte bis in die 1930er Jahre bzw. die Zeit des klassischen Hollywoodfilms verstehe ich im Folgenden als Erinnerungen an die Anfänge des analogen Films. In diesem Sinne verstehe ich *The Artist* als Erinnerungsalbum.

4.1.3 *The Artist* als Erinnerungsalbum der Filmgeschichte

Auf der inhaltlichen Ebene entsteht die Nostalgie in *The Artist* vor allem durch die Rückwendung auf die filmhistorische Vergangenheit der Stummfilmära, die Darstellung des Schicksals der Schauspieler zu dieser Zeit, die Nachahmung des damaligen Schauspielstils oder die Anspielungen auf verschiedene Hollywoodfilme. Beispielhaft soll der Verweis auf das Filmdrama *Citizen Kane* [USA 1941, R: Orson Welles], der als Meilenstein der Filmgeschichte gilt, angeführt werden.

Abb.03: Toposzitat aus *Citizen Kane* [09:43]

Abb.04: Zitierte Frühstücksszene [51:47]

Wie *The Artist* erzählt *Citizen Kane* vom Aufstieg und Fall eines Mannes. Hazanavicius ahmt die Frühstücksszenen aus *Citizen Kane* nach (Abb.03, 04), die auch in *The Artist* zur Beziehungsmetapher werden und den Verfall der Ehe ankündigen.[251] In mehreren Einstellungen wird das Ehepaar am Frühstückstisch

[250] Fabrizio Cambi: *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, S. 62.
[251] *The Artist* [F 2011], 25:52-26:19.

gezeigt, das sich immer weiter voneinander distanziert. Enttäuschte anstatt verliebte Gesichter blicken sich an. Im Fall von Charles Foster Kane und seiner Frau Emily entwickelt sich das Gespräch am Morgen immer mehr zu einem Streitgespräch. Kane interessiert sich zunehmend weniger für seine Frau und mehr für seine Arbeit. Bei George Valentin und Ehefrau Doris verhält es sich ähnlich. Das Frühstück wird zwar am selben Tisch eingenommen, jedoch schweigend, jeder für sich. Die Zeitung wird in beiden Filmen als trennendes Symbol in Szene gesetzt. Wie in *Citizen Kane* spiegelt sich die Entfremdung der Ehepartner auch in der Kleidung der Protagonisten wider. Anfänglich tragen die Figuren legere Kleidung in hellen Farben. Später sitzen die Paare in streng-zugeknöpfter Kleidung in dunklen Farben einander gegenüber. In *The Artist* wird die zunehmende Distanzierung der Ehepartner auch in der *mise-en-scene* aufgegriffen. Die Distanz zwischen zwei Porzellanfiguren, die Frau und Mann symbolisieren und anfangs noch Seite an Seite zu sehen sind, weitet sich aus, bis die männliche Figur ganz aus dem Bild verschwindet.

Abb.05: Motivzitat aus *7th Heaven* [22:42]

Abb.06: Stepptanz [01:32:08]

Die Szene, in der sich Peppy von einem am Garderobenständer hängenden Jackett, das George gehört, umarmen lässt[252] (Abb.05), verweist auf das Filmmelodram *7th Heaven* [USA 1927, R: Frank Borzage], wo es einen ähnlichen Moment mit Diane (Janet Gaynor) gibt. Das Motivzitat lässt sich als besonderes Beispiel für die visuelle Erzählkunst im Stummfilm und als Anspielung auf das Genre des frühen Film-Melodrams verstehen, das sich über Gesten und Gebärden artikulierte.
Die Filmverweise in der Frühstücksszene sowie der Szene in der Künstlergarderobe

[252] ebd., 20:42-25:00.

lassen sich nicht mehr als einfacher Rückgriff sondern als „Recycling“ der Filmgeschichte verstehen.

Dem zu Zeiten des Stummfilms üblichen schauspielerischen Ausdruck zollt *The Artist* in hohem Maße Tribut. Die Komik in *The Artist* profitiert beispielsweise vom „Gefuchtel“ der stummen Schauspieler und von deren ausdrucksstarken Mienen und Gesten. Hazanavicius greift auf den Slapstick, der auch die Anfänge der Stummfilmkomödie markiert, zurück. Das blinde Verständnis zwischen George und seinem Hund beispielsweise oder die Szene, in der sich Peppy und George zum ersten Mal begegnen, erheitern - à la Charlie Chaplin und Buster Keaton - ganz ohne Worte. Dass damit eine nostalgische Stimmung entsteht, erklärt sich Andreas Böhn dadurch,

> „dass wir diese Ausdrucksweisen und Gestaltungsweisen nicht mehr länger verwenden oder über sie verfügen können, ausgenommen auf ironische, distanzierte Art und Weise, oder als Zitat.”[253]

Auch die direkte Kontaktaufnahme des Schauspielers mit dem Publikum, wie es in den Stummfilmen typisch war, wird in *The Artist* des Öfteren zitiert. Auffallend häufig zwinkern die Protagonisten dem Publikum zu oder schenken der Kamera einen direkten Blick oder ein charmantes Lächeln.

Hazanavicius hielt sich auch an den um 1930 festgesetzten Kodex, den *Hays Code*, der es verbot, leidenschaftliche Kuss- und Liebesszenen zu zeigen. Aus diesem Grund erfolgt die emotionale Annäherung der Protagonisten in *The Artist* über die tanzende Bewegung. Oder darüber, dass das Publikum an Stelle des Kusses den Hund sieht, der vor Verlegenheit den Kopf zur Seite dreht. Das Aufeinandertreffen von Entfremdung und Rührung des Filmpublikums durch die Darstellung des veralteten Schauspielstils, lässt sich als weiteres Merkmal einer *Ästhetik der reflexiven Nostalgie* anführen.

Dass Peppy und George in der Schlussszene à la Ginger Rogers und Fred Astaire über das Parkett tanzen (Abb.06), lässt sich als Verweis auf den Musicalfilm lesen. In der Figurenzeichnung nicht zu übersehen ist George Valentins Ähnlichkeit zum

---

[253] Böhn, „Mediennostalgie als Techniknostalgie“, wie Anm. 46, S. 155.

stepptanzenden Gene Kelly aus *Singing in the Rain* [USA 1952, R: Stanley Donen, Gene Kelly].

4.1.4 Von *Swashbuckler* und *Flapper Girls*

„Ich möchte Figuren zeigen, die Menschen etwas bedeuten,"[254] betont Hazanavicus. Alle Figuren in *The Artist* sind stark typisiert und mit Ausnahme des Chauffeurs in die Kategorie Filmschaffender einzuordnen. Der männliche Protagonist George Valentin ist Identifikationsfigur und Sympathieträger, der sich im Laufe der Erzählung vom Star zum gebrochenen Helden entwickelt. Nicht nur im Aussehen erinnert er stark an Douglas Fairbanks oder Errol Flynn, die paradigmatisch für den Typus des *Swashbucklers* stehen. Ein Swashbuckler ist die Bezeichnung für den „klassische[n] Abenteurer des Kinos [...] ("Säbelrassler"), ein überaus geradlining gezeichneter Held mit einem schier unerschöpflichen Tatendrang"[255]. Valentin hat Charisma und Charme. Sein Wesen ähnelt den Charakteren der Figuren aus Fairbanks-Filmen wie *Das Zeichen des Zorro* [USA 1920, R: Fred Niblo] oder den Roman *Die drei Musketiere* [USA 1921, R: Fred Niblo] und verweist damit auf die Mantel- und Degenfilme der Zeit. George ist wie Zorro, ein Held aus der Stummfilmzeit. Dass sein Hund Jack nie von seiner Seite weicht, könnte als Anspielung auf die enge Beziehung zwischen Nick Charles und dessen Hund Asta in *The Thin Man* [USA 1934, R: W. S. Van Dyke] gesehen werden und auf die tierischen Superstars der 1920er, wie Rin Tin Tin oder Tim und Struppi verweisen.

Kontrastiert wird der männliche Protagonist George Valentin primär durch die weibliche Protagonistin Peppy Miller (Abb.07). Die Gegenüberstellung des Protagonistenpaares endet erst mit der letzten Szene, wenn beide nebeneinander tanzen. Die Nebenfiguren, die George umgeben, unterstreichen seinen Niedergang.

Ein gutes Beispiel dafür ist seine Ehefrau Doris (Penelope Ann Miller). Ihre Lieblingsbeschäftigung scheint das ironisierte Verfremden von Georges Gesicht auf

---

[254] Rebhandl, „Ich wollte zu einer Form von Unschuld zurück", wie Anm. 225.

[255] Thomas Klein: „Abenteuerfilm", in: *Reclams Sachlexikon des Films*, Thomas Koebner (Hg.) Stuttgart 2011, S. 7.

dessen Autogrammkarten zu sein. Aber nicht nur auf den Autogrammkarten wird George immer mehr zur Karikatur.

> „Creating silent films in a post-silent era, while unusual, isn‘t unique: from Chaplin in the 30s to Jacques Tati in the 50s and Mel Brooks in the 70s, many directors have embraced the challenges of creating a narrative based on images rather than speech.”[256]

Trotz der Einführung des Tonfilms entscheidet sich George dafür dem Stummfilm treu zu bleiben und wird selbst zum Regisseur, Produzent und Kameramann. Die Filmleinwand bleibt sein Spiegel. So versinkt er in seinem eigenen Stummfilm *Tears of Love* zum Schluss im Treibsand (Abb.08) und im wirklichen Leben in Armut und Depression.

Abb.07: Bildkompositorische Kontrastierung [43:40]

Abb.08: *Tears of Love* prophezeit Untergang [46:40]

George, der den Tonfilm als lachhafte Modeerscheinung abgetan hatte, verliert mit dem Niedergang des Stummfilms seine Arbeit, seine Heimat - und seine Identität. Seine Ehefrau trennt sich von ihm und hinterlässt einen Abschiedsbrief mit dem ironischen Vermerk *Beauty Spot* sei unglaublich und er solle in zwei Wochen ausziehen (Abb.09). Wie ein bitterer Beigeschmack erscheint es, wenn nur noch Peppy, die als „Everybodys Darling“ in der Welt des Tonfilms verzaubert, an ihn glaubt. Als Peppy nach der Premiere von *Tears of Love* zu George fährt, um mit ihm zu reden, regnet es in Strömen. Betrachtet im Kontext des Elisabethanischen Theaters, wo ein Durcheinander in der Natur auf ein Durcheinander des Menschen

[256] O.A.: „‚Soundies‘: post-silent-era silents from City Lights to The Artist”, online: http://silentlondon.co.uk/2012/02/28/soundies-post-silent-era-silents-from-city-lights-to-the-artist (08.10.2013).

schließen lässt, könnte der starke Regen in *The Artist* George und Peppys aus den Fugen geratene Welt darstellen. George, der sich immer mehr von sich selbst entfremdet, wendet sich auch von Peppy ab. Das Sujet des Identitätsverlustes wird in *The Artist* im Zusammenhang mit neuen Technologien thematisiert.

> „Dieses Sujet gilt (im Zusammenhang mit dem Schlagwort ‚Entfremdung') bereits als typisch für die filmische ‚Moderne' eines Antonioni oder Fellini, doch erscheint es nun in einer anderen Ausprägung. Oft wird die Auflösung von Identität jetzt im Zusammenhang mit neuen Technologien, Medien, künstlicher Reproduktion und Virtueller [sic] Realität dargestellt."[257]

Die neue Tonfilmwelt lässt den Stummfilmstar Valentin verzweifeln. Ihm bleibt nur die Vergangenheit und seine Erinnerungen daran. Wie in einem Erinnerungsalbum blätternd, sieht sich George noch einmal seine alten Stummfilme an (Abb.10) und betrauert seine glorreiche Zeit.

Abb.09: Doris' Abschiedsbrief [48:44]

Abb.10: Nostalgisches Schwelgen [01:05:16]

Wehmütig, *nostalgisch* sitzt er da. Er sitzt fest, in einer vergangenen Zeit, in der noch Bilder Geschichten erzählten. George weigert sich zu sprechen, mehr noch, er ist gar nicht fähig zu sprechen. Der Konflikt findet seinen Höhepunkt, wenn er zu guter Letzt auch vor seinem eigenen Spiegelbild zur Witzfigur wird. Bevor sich sein eigener Schatten auf der Leinwand von ihm abwendet, wird er von ihm verlacht und als dämlich und stolz beschimpft (Abb.11).

Als George es nicht gelingt, seinen eigenen Schatten aufzuhalten (im Zwischentitel: „Komm zurück, Du Null!!!")[258], bricht etwas in ihm. Er verliert die Achtung vor sich selbst. Als ihm die Filmleinwand den Verlust seiner Selbstachtung spiegelt, erreicht

---

[257] Eder, „Die Postmoderne im Kino", wie Anm. 120, S. 24.
[258] *The Artist* [F 2011], 1:06:06.

der innere Konflikt des Protagonisten einen ersten Höhepunkt. In seiner Verzweiflung steckt der gebrochene Held alle Filmrollen in Brand. Seine emotionale Aufruhr wird durch die schiefe Kamerahaltung und die dramatische Orchestermusik unterstrichen. Wie sehr sich der Protagonist, der durch die Hilfe seines Hundes aus den Flammen gerettet wird, mit der Ära des Stummfilms identifiziert, wird in Abb. 12 deutlich. Hier umklammert er eine Filmrolle gerade so, als ob es sich um sein Leben handeln würde.

Abb.11: Vom Spiegelbild verlacht [01:05:52]

Abb.12: George will nicht loslassen [01:10:17]

Nach dem Brand und einer Reihe von Zufällen, wie es nur im Hollywoodmärchen möglich ist, nimmt Peppy den geschwächten George in ihrem Haus auf, um ihn gesund zu pflegen. Dort trifft er erneut auf seine Vergangenheit, als er seinen gesamten Besitz, den Peppy ohne sein Wissen bei einer Auktion ersteigern ließ, wieder findet. Nichtsahnend betritt er einen abgedunkelten Raum in Peppys Haus, der, mit den durch weiße Tücher abgedeckten Gegenständen, an eine andere Zeit, eine vergangene Epoche erinnert (Abb.13). Der Raum lässt an Gespenster denken oder an einen Todesfall. Wie von unsichtbaren Fäden gezogen, lüftet George unter jedem Laken ein Geheimnis nach dem anderen. Zum Vorschein kommen seine Möbel, Kleidungsstücke, Bilder. Sein Selbstportrait lacht ihn von oben herab an. George kann diese Konfrontation mit dem alten Leben nicht ertragen und will seinem Leben mit einem Pistolenschuss ein Ende setzen. „Es ist die Nichterreichbarkeit der vergangenen Zeit und der damit verbundenen Lebenskonzepte”[259], die ihn quält und „die emotionale Wirkung der Nostalgie nährt.”[260]

---

[259] Hutcheon / Valdés, „Irony, Nostalgia, and the Postmodern“, wie Anm. 30, S. 19.
[260] ebd.

In der im Laufe des Films dargestellten Entwicklung des männlichen Protagonisten zum gebrochenen Helden, thematisiert Hazanavicius Nostalgie in ihrer verzweifelten, wehmütigen Ausprägung. Dies zeigt sich in der wiederholten Selbstbetrachtung des Protagonisten, beispielsweise in der Fensterscheibe einer Auslage (Abb.14), wenn ihn der Anblick seines zum Verkauf angebotenen Anzugs an seine ruhmreichen Jahre erinnert. Die Wiederbegegnung mit seinem alten „Ich" löst Nostalgie aus.

Abb.13: Konfrontation mit der Vergangenheit [01:20:51]

Abb:14: Nostalgische Selbstbetrachtung [01:23:09]

George Valentin, dessen Stern mit dem Aufkommen des Tonfilms immer mehr ins Sinken gerät, wird zur Karikatur und zum Subjekt bzw. Objekt der Nostalgie. So wie das Selbstportrait des Schauspielers letzten Endes bei der Auktion zum Liebhaberstück für nostalgische Sammler wird, wird Valentin selbst zu einem Artefakt, der an eine vergangene Zeit erinnert. Der filmtechnologische Wandel vom Stumm- zum Tonfilm führt den Stummfilmstar in eine tiefe Krise, die in der völligen Selbstaufgabe und im Verlust der Identität gipfelt. Da Valentin nicht sprechen kann, bleibt er in der stummen Welt verhaftet, von der er sich nicht lösen kann. Die Entwicklung von George im Laufe des Films zeigt, dass Veränderungen oft erst durch einen emotionalen Prozess der Rückschau in die Vergangenheit akzeptiert werden können. Im Happy End von *The Artist* findet George stepptanzend wieder zu sich selbst, zu Peppy und einem neuen Zuhause: dem Musical.

In der Figurenzeichnung von Peppy Miller, der weiblichen Protagonistin, greift Hazanavicius auf den Frauentypus des *Flappers* aus den 1920er Jahren zurück. Damit wurden unabhängige Frauen bezeichnet, die rauchten und selbstbewusst waren. Frauen wie Clara Bow eine war, die aufgrund ihres „[f]lapper-esque

characters tended to move around a lot onscreen."[261] Das Selbstbewusstsein dieser Frauen spiegelte sich in deren schwungvoller Bewegung und „flatternden" Kleidung (Abb.15). Wenn Peppy bei einem Vortanzen in den *Kinograph Studios* überzeugt, wird ihre Lebendigkeit und Beweglichkeit sehr deutlich in Szene gesetzt. Ihre übertriebenen Gesten bringen zum Lachen und ihre ausdrucksstarke Mimik bezaubert die Zuseher. Oft zwinkert Peppy direkt in die Kamera und unterstreicht damit noch ihre Flatterhaftigkeit.

Abb.15: Peppy beim Vortanzen [12:49]

Abb.16: Der Star des Tonfilms [53:17]

In ihrer Aussage „Bring mich nach Hause. Ich möchte allein sein"[262] versteckt sich ein Dialogzitat. „I want to be alone!" sagte bereits Greta Garbo in *Grand Hotel* [USA 1932, R: Edmund Goulding]. Die Figur Peppy weist eine starke Ähnlichkeit zu Vicki Lester (Janet Gaynor) aus *A Star is Born* [USA 1937, R: William A. Wellman] auf. Wie Vicki (eigentlich Esther) gelingt Peppy erst durch die Bekanntschaft mit einem Star der Eintritt in die Filmwelt Hollywoods. Wie bei Vicki geht es mit der Karriere des geliebten Mannes abwärts, als es mit der eigenen Karriere aufwärts geht. Dass in *The Artist* damit auch die engsten Vertrauten von George Valentin zu Peppy Miller wechseln, ist interessant zu beobachten. Das „Frischfleisch" Peppy wird vom Produzenten der *Kinograph Studios* (John Goodman) unter Vertrag genommen, Georges Ehefrau Doris schwärmt vom neuen Tonfilm und letzten Endes wechselt auch der Chauffeur Clifton (James Cromwell) zu Peppy. Auf den ersten Blick scheint es Peppy fortan an nichts mehr zu fehlen.

Der Aufstieg Peppys wird mit dem Niedergang Georges kontrastiert. Während Peppy

---

[261] O.A., „Soundies", wie Anm. 256.
[262] *The Artist* [F 2011], 51:26.

Miller immer bedeutendere Frauenrollen spielt, versinkt George Valentine in seinem letzten Film und im Leben „im Treibsand“. Aufstieg und Niedergang werden beispielsweise in der formalen Überblendung, wenn die Kamera 1929 von Peppys glitzerndem Fuß auf Georges ärmliches Hosenbein überblendet, thematisiert. Peppy befindet sich in ihrer Garderobe von namenlosen Frauen umgeben, die sich in ihrem Glanz sonnen (Abb.16). George ist allein in seiner kleinen Wohnung, er trinkt und raucht. Es zeigt sich einmal mehr, wie Fall und Aufstieg einander bedingen bzw. dass es im Leben für jeden Erfolg einen Preis zu zahlen gibt. Auch Peppy hat diesen Preis zu zahlen. Obwohl sie von der ganzen Welt geliebt wird, muss sie sich vor dem Spiegel zu einem Lächeln zwingen. Sie ist einsam und sehnt sich nach Liebe und Nähe. Als Anspielung darauf könnte der Schriftzug „Lonely Star“ im Bildhintergrund gelten, wenn George die Auktion verlässt und beinahe von einem Auto angefahren wird. Peppy, die ihn heimlich aus ihrem Auto beobachtet, trägt einen Schleier über ihrem Gesicht und weint.

In der Figurenzeichnung des Protagonistenpaares ist den gesamten Film hindurch eine Parallelität in der Entwicklung des beruflichen Erfolgs und der Filmrollen zu erkennen. Im Laufe des Films wird Peppy von der unbekannten Tänzerin zum schillernden Starlet in der Filmwelt, die sich aber zu guter Letzt wieder ihrer Wurzeln besinnt, wenn sie mit George in ihre gemeinsame Heimat tanzt. Geht man davon aus, dass Peppy und George in *The Artist* nicht nur Peppy und George sind, sondern jeweils auch symbolhaft für den Stumm- sowie den Tonfilm stehen, ist Peppy aber dennoch nicht als Antagonist von George zu sehen. Denn der Tonfilm steht ja nicht für das Böse, er ist lediglich eine technologische Weiterentwicklung des Stummfilms.

Abb.17: Beliebter Drehort: *Bradbury Building* [35:10]

Abb.18: Bei den Dreharbeiten [01:32:18]

Der eigentliche Star des Films bleibt jedoch Hollywood, der Ort an dem der Film spielt. Insofern sich in Hollywood „bis Ende der 30er Jahre [...] die wichtigsten Filmgesellschaften in den 1910er Jahren ihre Studiogelände einrichteten“[263], lässt sich *The Artist* als Hommage an die Anfänge Hollywoods begreifen, gleichermaßen aber auch als kritische Anspielung auf die Entwicklung der Traumfabrik verstehen, die heute ihren alten Glanz und Glamour weitgehend verloren hat.

Der Zuschauer wird in *The Artist* an zahlreiche Originalschauplätze geführt. Gedreht wurde unter anderem im „Los Angeles Theatre, Orpheum Theatre, Fremont Place, in den Studios der Paramount Pictures und Warner Brothers“[264] sowie im Haus von Mary Pickford und im *Bradbury Building* (Abb.17). Fast alle Schauplätze, Orte und Räumlichkeiten in *The Artist* stehen mit dem Filmschaffen in Verbindung. Der Film beginnt mit einem Film im Film und endet mit Drehaufnahmen im Studio (Abb.18). Im wahrsten Sinne des Wortes öffnet die Kamera für den Zuschauer den Vorhang und blickt hinter die Kulissen der Filmtheater, Studios und Künstlergarderoben. Proben, Auftritte, Verhandlungen mit dem Produzenten, Autogrammkarten signieren - damals

Abb.19: 20er Jahre-Filmpublikum [03:10]

Abb.20: George als Zuseher [01:04:06]

wie heute scheint es, kann die Welt des Films und der Schauspieler als eine Welt, in der Träume wahr werden können, wahrgenommen werden.

Auf allen Ebenen offenbart sich jedenfalls der selbstverliebte Wesenszug des Films, der ihm seit seiner Geburt inhärent ist. Eine Selbstverliebtheit, die im Besonderen der frühe Film ausstrahlte, als das Medium selbst noch die Attraktion war. Selbstreferenzialität und Selbstreflexivität gehören zum Medium, lehrt die

---

[263] Norbert Grob: „Hollywood“, in: *Reclams Sachlexikon des Films*, Thomas Koebner (Hg.) Stuttgart 2011, S. 308.

[264] *The Artist* [F 2011], 16:20-16:50.

Filmwissenschaft. Mehrmals wird im Film auf das Publikum, seine Reaktionen und die damalige Rezeptionssituation (Abb.19) verwiesen, was auch auf den gegenwärtigen Wandel im Kino, was den „sinnlichen“ Ort der Filmrezeption betrifft, anspielt. In Abb.20 spiegelt sich einerseits Georges Erfolglosigkeit, da er das Leinwandgeschehen nun nur mehr als Zuschauer beobachten kann und andererseits zeigt sich seine Zuneigung zu Peppy.

4.1.5 *The Artist* im analogen Retro-Look

Die Visualisierung der Filmgeschichte erfolgt in *The Artist* nicht nur auf der inhaltlichen, sondern auch auf medialer und formaler Ebene. Wird im Inhalt die persönliche Nostalgie des Protagonisten zum Symbol für die Sehnsucht nach dem analogen Medium Film, so offenbart sich auf formaler Ebene die Nostalgie im Retro-Look der Oberfläche des Films, was sich als eine „Rekonstruktion atmosphärischer Qualitäten“[265] verstehen lässt.

Hazanavicius erzählt im Schwarzweißbildern und verwendet nicht das heute für Kinofilme übliche Cinemascope-Seitenverhältnis, sondern das Academy-Format 4:3[266]. Narrativ unterstützt werden die Figuren von Zwischentiteln, wie für den Stummfilm üblich. Setting, Musik, Kostüm und Performance sowie die Figurenzeichnung des Protagonisten verstärken die nostalgische Anmutung des Films. War anfänglich das Medium selbst die Attraktion und nicht der erzählte Plot, ist es in *The Artist* der Rückgriff auf die nicht mehr zeitgemäße Medialität des analogen Stummfilms, der im 21. Jahrhundert zur Attraktion wird. Auf die Frage, inwiefern sich die Dreharbeiten zu *The Artist* von anderen zeitgenössischen Filmen unterschieden, antwortete Hazanavicius:

> „Am Set ist [...] gar nicht so viel anders, auch die Schauspieler taten weitgehend das, was sie sonst auch tun - außer Stepptanzen. Bei der einen oder anderen Szene habe ich einen sehr modernen Kran verwendet, aber Murnau hat auch schon

---

[265] Burkhard Röwekamp: „Retro-Look“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, online: http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3924 (11.04.2014).
[266] vgl. David Bordwell / Kristin Thompson: *Film History. An Introduction,* New York: McGraw-Hill 1994, S. 731.

> sehr raffinierte Einstellungen gemacht, oder Frank Borzage. Der hat für The Seventh Heaven eine aufwändige Lifteinstellung gebaut und gedreht."[267]

Die Entscheidung für das „alte" Bildformat 1:1,33 beispielsweise bezeichnete der Kameramann Guillaume Schiffman als „absoluten Glücksfall"[268],

> „[z]unächst einmal, weil es eine fast verschwundene Art zu arbeiten ist. Das Format erlaubt wunderbare Großaufnahmen, von einem Schauspieler allein oder auch von zweien. Dann ist die Bildtiefe eine andere, denn man ist oft näher an den Darstellern dran. [...] Beim Dreh erfordert 1:1,33 vor allem eine Dekoration mit sehr großer Bauhöhe, ganz anders als alles, was seit dem Aufkommen des Breitwand- und dann des Cinemascope-Formats Standard geworden ist."[269]

Was das Licht betrifft, erklärt Schiffman, war eine Ausleuchtung von „viel weiter oben und mit viel stärkeren Einheiten (10 und 20 kW Kunstlicht)"[270] notwendig.
Was die Technik in *The Artist* betrifft, spielte neben Kamera und Licht vor allem der Ton eine große Rolle. Dass die Protagonisten bisher in einer stummen Welt lebten, wird dem Zuschauer erst mit dem Abstellen eines Whiskeyglases bewusst. In der Traumszene, in der George Valentin plötzlich von Geräuschen umgeben ist, er selbst aber nicht sprechen kann, prophezeit sich die Tragik des Schauspielers. *The Artist* lässt den Film zwischen Inhalts- und Tonebene kommunizieren. Der plötzliche Einsatz des Toneffekts macht erst auf die bisherige Stille des Films aufmerksam. Der Ton, der nun hörbar ist, zieht im Film ein und wird zum Teil der Geschichte. Die Traumszene dient aber auch zur Charakterisierung des männlichen Protagonisten, sie zeigt die Angst vor der neuen Technologie.

> „The canny use of sound is intrinsic to the plot, from George's nightmare scene and his near-suicide, to the use of *Pennies From Heaven* [...] to establish Peppy's stardom. [...] the use of Rose Murphy's version (much less well known than that of Billie Holiday or Bing Crosby) is breathless and hight-pitched, exactly what you didn't want from an early talkie-era actress, where rudimentary microphones were more flattering to guttural tones such as the infamous Dietrich drawl."[271]

---

[267] Rebhandl, „Ich wollte zu einer Form von Unschuld zurück", wie Anm. 225.
[268] Reumont, „Kameramann Guillaume Schiffman", wie Anm. 231.
[269] ebd.
[270] ebd.
[271] O.A., „Soundies", wie Anm. 256.

The Artist kommt (fast) vollständig ohne Dialoge aus. Mit Ausnahme der Traum- und der Schlusssequenz kommt im Film kein innerdiegetischer Ton vor. Der frühe Stummfilm war nicht stumm, heißt es. Akustisch begleitet wurden fast alle Filme dieser Zeit. Wie zu Stummfilmzeiten üblich, ist auch *The Artist* von extradiegetischer orchestraler Musik durchzogen, die auf den Rythmus der Filmbilder abgestimmt ist. Ludowic Bource schrieb eine eigene Filmmusik für ein großes Orchester, in der er Hollywoods Filmkomponisten wie Bernard Herrmann oder Max Steiner zitiert. Der Unterschied zum amerikanischen Stummfilm liegt nur darin, dass die Klaviermusik in *The Artist* nicht live gespielt, sondern reproduziert wird. Das von Rose Murphy gesungene Lied *Pennies from Heaven* ist die Ausnahme zur begleitenden Orchestermusik im Film. Das Lied ist als weiterer Verweis zu sehen, dass in der Filmhandlung der Tonfilm den Stummfilm in den Kinos abgelöst hat. Außerdem wird auf die berufliche Zukunft des Protagonisten George Valentin im Musical-Film hingewiesen. The Artist endet musikalisch mit einem Thema aus *Vertigo - Aus dem Reich der Toten* [USA 1958, R: Alfred Hitchcock], einem Bernard Herrmann-Zitat.

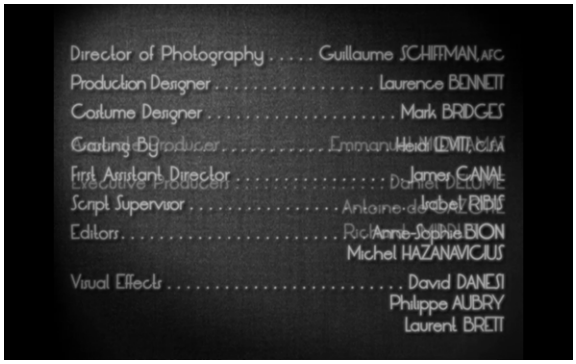

Abb.21: Vorspanntitel [01:32]

Abb.22: Kreisblende [01:56]

Zur Freude des historischen Nostalgikers, der die Vergangenheit „als Quelle des Schönen“[272] (vgl. Kapitel 2.2, S. 15) betrachtet, erzählen die bewegten Bilder in *The Artist* in schwarzweiß. Auf der Bildebene des Films lässt sich eine breite Palette an Stilmerkmalen, die an die Stummfilmepoche erinnern bzw. veraltete Erscheinungsformen des Mediums erkennen. Wie im Stummfilm üblich, sieht der Zuschauer beispielsweise zu Beginn des Films die Vorspanntitel (Abb. 21). Diese verweisen auf den Produktionsprozess des Films und die Medialität und weisen

[272] Kießling, *Nostalgie und Retro*-Trends, wie Anm. 57, S. 584.

bereits darauf hin, dass in *The Artist* viel zu lesen sein wird. Die Schrift im Film ersetzt die akustische Sprache, die im Stummfilm nicht hörbar ist. Die Verwendung von Zwischentiteln und Schriftzügen im Bild, die Hazanavicius zur Repräsentation des Inhalts heranzieht, erinnern ebenfalls an frühe Darstellungsformen der Stummfilmära.

Dazu zählt auch die Kreisblende (Abb.22), die in *The Artist* wiederholt zum Einsatz kommt. Die Kreisblende, ein „veralteter" filmischer Code für den Aktschluss, die den Bühnenvorhang im Theater ersetzt, verweist auf das Theatrale im stummen Film. Die Blende zeigt den Beginn oder das Ende einer Szene an. *The Artist* ruft den von Noel Burch beschriebenen *Primitive Mode of Representation (*kurz PMR genannt) ins Gedächtnis, wenn auf-, ab- und überblendet wird, wenn sich die Kamera meist zentralperspektivisch bewegt oder wenn wiederholt thematische *emblematic shots* (Abb.23) gezeigt werden. Es ist eine Art der Repräsentation, die in den frühen stummen Filmen vorherrschend war.

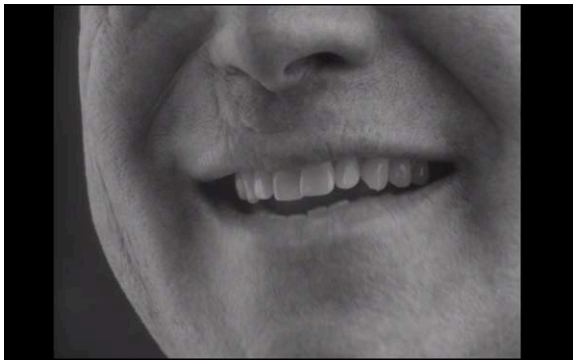

Abb.23: *emblematic shot* [01:23:58]

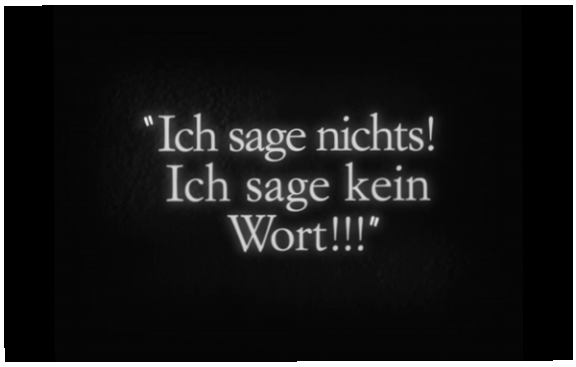

Abb.24: Zwischentitel [02:09]

Die *emblematic shots* in *The Artist* geben Aufschluss über das Thema des Films, dadurch erhalten die oftmals gezeigten offenen Münder, die das Sprechen im Tonfilm symbolisieren, eine wichtige Bedeutung. Im retro-futuristischen Science-Fiction-Spielfilm *La Antena* [Argentinien 2007, R: Esteban Sapir], wo die Bewohner der *Stadt ohne Stimmen* (original: Ciudad sin voz) die Fähigkeit zu sprechen verloren haben, setzt der Regisseur das „all-seeing silent eye of the camera"[273] auf eine ähnliche Weise ein, wie Hazanavicius die Großaufnahmen des Mundes in *The Artist.* Die *emblematic shots* erinnern das Filmpublikum an die den Filmen zugrunde liegende

[273] O.A., „Soundies", wie Anm. 256.

Thematik: Stille vs. Ton. Ähnlich wie *The Artist* ist *La Antena* als eine Filmhommage zu sehen. *La Antena*

> „also operates as an allegory for the triumph of sound over silence in movies. This [...] film pays homage to early film-makers such as Bunuel, Melies, Lang and Murnau, as well as Noir conventions and comic book textuality."[274]

Die Zwischentitel sind als Schrifttafeln zu sehen, die den narrativen Zusammenhang zwischen den Bildern herstellen. Hauptsächlich werden sie angewendet, um Dialoge wiederzugeben und nur selten, um etwas zu erklären oder Zeitsprünge anzugeben. Oft verweisen die Zwischentitel auf den Konflikt des Protagonisten, den Umbruch von Stumm- auf den Tonfilm. Beispielhaft dafür ist eine Aussage des Produzenten: „Wir beide kommen von einer anderen Ära, George. Der Film kann jetzt sprechen."[275] Oder George Valentins erster Ausspruch im Film „Ich sage nichts! Ich sage kein Wort!!!"[276] (Abb.24).

Auf zweierlei Arten lässt sich auch die Ansprache der unglücklichen Doris verstehen, wenn sie meint: „Wir müssen reden, George"[277] und die Frage stellt, warum er sich weigert zu sprechen. Einerseits zielt sie damit auf die Beziehung ab, andererseits könnte sie sich auch darauf beziehen, dass im Tonfilm nun gesprochen werden muss. Dass *The Artist* nicht nur auf der Tonebene, sondern auch auf der Bildebene mit der Narrativität kokettiert, zeigt sich einmal mehr am Schluss des Films, wenn George Valentin zur Sprache findet und somit die Einblendung eines Zwischentitels irrelevant wird.

Auf die Bedeutung des Schnitts wird im Laufe des Films mehrmals hingewiesen. Beispielhaft dafür lässt sich die Szene heranziehen, in welcher George mit einem gespannten Revolverhahn im Mund in seiner ausgebrannten Wohnung sitzt und das Wort „PÄNG!"[278] im Filmbild erscheint. Entgegen der Befürchtung des Zuschauers zeigt das darauf folgende Bild Peppys Wagen, der gegen einen Baum gestoßen ist.

Ein weiteres Stilmerkmal aus der Stummfilmzeit sind grafische *Inserts* im Filmbild (Abb.25), die in *The Artist* auf das Medium selbst verweisen, auf die Künstlichkeit des

---

[274] ebd.
[275] *The Artist* [F 2011], 33:43.
[276] ebd., 02:10.
[277] ebd., 41:03.
[278] *The Artist* [F 2011], 01:28:40.

Mediums und auch auf das Thema des Films.

Gleichwohl *The Artist* ein Stummfilm ist, schweigt er nicht, was die Zeit der Produktion betrifft. Er verheimlicht die verwendete Technik nicht. *The Artist* wurde in Farbe gedreht und erst im Nachhinein schwarzweiß bearbeitet. Diese Tatsache bestätigt, dass *The Artist* keine einfache Begegnung von vergangener Stummfilmästhetik und gegenwärtiger digitaler Filmtechnik ist, sondern die Gegenwart die Vergangenheit nachahmt und wieder belebt und etwas Neues durch diese Vermischung von Tradition und Innovation entsteht. Es lässt sich sagen, dass Hazanavicius Nostalgie als „kreative Emotion"[279] verwendet. Was die Rekonstruktion der Stummfilmära betrifft, lässt sich Hazanavicius künstlerische Freiheiten. Ein gutes Beispiel dafür ist das musikalische Zitat der *Vertigo*-Filmmusik von Bernard Herrmann aus dem Jahr 1958. Wenig glaubhaft ist auch, dass ein Studio zu dieser Zeit seinen größten Star einfach aufgibt, wie es bei George Valentin der Fall war. Eher unüblich zu Zeiten des Stummfilms war auch die Art von Wortkomik, wie es in der Szene, in der Peppy den Produzenten erpressen will, vorkommt. „Ich mache Schluss. Entweder er oder ich."[280] Umgehend revidiert sie: „Ähm, ich meine - entweder er UND ich! Oder keiner von uns beiden!"[281]

Abb.25: Graphische *Inserts* [40:37]

Abb.26: Ablehnung des Digitalen [01:02:21]

Hazanavicius spielerische Erzählweise wird beispielsweise auch in der Bar-Szene [282] deutlich, wenn George Valentin nach einigen Gläsern Alkohol halluziniert. Plötzlich sieht er sich am Tresen mit einer digital erschaffenen Miniatur seines alten Ichs

[279] Boym, *Future of Nostalgia*, Anm. 6, S. 354.
[280] *The Artist* [F 2011], 1:16:55.
[281] ebd., 1:17:08.
[282] ebd., 1:01:07-1:02:26.

konfrontiert und wird mit Pfeilen und Pistole angegriffen. Auf ironische Weise verbindet sich in diesen Bildern Reflexion mit Nostalgie. Dass George diese Figuren, die digitalen Ursprungs sind, mit der Hand wegwischen will, könnte auch als symbolischer Akt für die Ablehnung des Digitalen gesehen werden (Abb.26).

4.1.6 Fazit

> „[P]ast events can be recreated so that the audience can experience them in the present, imagine what it was like then, and connect emotionally with representations of the past."[283]

Der entgegengesetzt zu den üblichen Sehgewohnheiten des zeitgenössischen Filmpublikums in schwarzweißen Bildern erzählende Stummfilm *The Artist* erweckt im 21. Jahrhundert die im Verschwinden begriffene Medialität des Stummfilms wieder zum Leben und appelliert an die Wahrnehmung des Zusehers. Der Film ermöglicht eine ästhetische Erfahrung und transportiert Wert- und Moralvorstellungen der damaligen Zeit. Die Nostalgie, die sich in der filmischen Narration auftut, setzt sich aus einer Mischung realer und imaginierter Versatzstücke der Vergangenheit zusammen. Sie wird auf der inhaltlichen, formalen und medialen Ebene des Films spürbar und lässt sich als Vermittler zwischen dem Heute und dem Gestern sehen. Es offenbaren sich Mechanismen und Medialitäten, die auf den ersten Blick eine Hegemonie der *restaurative nostalgia* nach Boym vermuten lassen. Diese Annahme hält einem zweiten Blick allerdings nicht stand. Außerdem ließe sich von einer wahrheitsgetreuen Rekonstruktion nach Boym nur dann sprechen, wenn auf die digitale Nachbearbeitung der Farbe des Films verzichtet worden wäre.
Der moderne Stummfilm ist keine einfache Rückkehr zum „Alten" und sentimental „Verklärten". Hazanavicius ahmt die Vergangenheit nach und thematisiert die Nostalgie anhand des Retro-Looks, der analogen schwarz-weissen Stummfilmästhetik. Diese Sehnsucht lässt sich auch mit dem Boym'schen Wiederaufbau der Heimat vergleichen bzw. mit einer ästhetischen Heimat in der Gestaltung der Form der Filmoberfläche. So sind das schwarzweiße Bild, die

[283] Cook, „Rethinking nostalgia", wie Anm. 69, S. 4.

Stummheit oder die Kreisblende beispielsweise als nostalgische Elemente zu begreifen. Weiters ist auch die Figurenzeichnung und der Schauspielstil der übertriebenen Mimik und Gestik als restaurativ-nostalgisch zu bezeichnen. Erweitert man den Zeitraum bis in die 1930er Jahre, die ästhetische Heimat des Films betreffend, lassen sich im weitesten Sinne auch die Filmdramaturgie sowie die Art der Narration als restaurativ-nostalgisch sehen.

Während Hazanavicius auf der formalen Ebene des Films auf die Medialität des Stummfilms zurückgreift, verweilt er inhaltlich in einer vergangenen Zeit, in der „[film]history, in the dreams of another place and another time"[284]. Ausgehend von seinen Erinnerungen an klassische Stummfilme gelingt es Hazanavicius mit seinem Stummfilm einen Teil der Filmgeschichte fragmentarisch in der Boym'schen Tradition des „off-modern"[285] wieder zum Leben zu erwecken. Diese Tradition, in der sich Reflexion und Sehnsucht sowie Entfremdung und Zuneigung vereinen, und die Handschrift der *reflective nostalgia,* wird in *The Artist* beispielsweise dann spürbar, wenn übertriebene Gesten und Ausdrucksweisen gezeigt werden, die heute nicht mehr gebräuchlich sind. Die Entfremdung, die Komik und Emotion auslöst, motiviert den Zuschauer, sich mit der Vergangenheit zu beschäftigen und mit der gegenwärtigen Filmrezeption in Zusammenhang zu bringen.

Der Film ermöglicht mit der Betonung des Ausdrucks und der Körperlichkeit sowie der visuellen Aussagekraft eine sinnliche Wiederbelebung der Vergangenheit und thematisiert gleichzeitig die Sehnsucht nach Heimat, Ursprung und Authentizität oder einer Ästhetik, die diese Werte vertritt.

Zu einem Aufeinandertreffen von Vergangenheit und Gegenwart sowie Medienrestauration und -reflexion kommt es auf der medialen Ebene. Der Film wurde mit einer analogen Kamera gedreht; die schwarzweiße Ästhetik der Bilder entstand erst durch die digitale Nachbearbeitung. Humorvoll und spielerisch offenbart sich Hazanavicius subjektive Handschrift in einem fragmentarischen Puzzle der Filmgeschichte. Der Protagonist George Valentin lässt sich als fiktionaler Star der Stummfilmära verstehen, ähnlich wie Forrest Gump inmitten der amerikanischen Geschichte in *Forrest Gump* [USA 1994, R: Robert Zemeckis]. Da George mit dem

---

[284] Boym, *Future of Nostalgia*, wie Anm. 6, S. 41.
[285] ebd., S. XVI.

Verschwinden des Stummfilms selbst auch zum Nostalgieobjekt wird, kann er auch als Symbol für den Stummfilm angesehen werden. Im Kontext des Medienumbruchs kann *The Artist* als Hommage an den Stummfilm und an das analoge Filmemachen gesehen werden. Wenn Peppy Miller den Filmstreifen betrachtet, der die Dreharbeiten zu *A German Affair* zeigt (Abb.27), wird nicht nur die Begegnung und das Verlieben des Protagonistenpaares sichtbar, dessen Zeuge die Kamera bereits damals war, sondern auch das Medium selbst wird durch den Oberflächeneffekt[286] sichtbar. Nach Böhn können solche Störungen eine Sehnsucht nach der Vergangenheit, eine Nostalgie hervorrufen, indem sie ältere Formen von Medialität und die damit assoziierten Erfahrungen wieder zum Leben erwecken.[287] Das Rauschen des Bildes lässt die filmische Bewegung sichtbar werden und erinnert an die Ursprünge der Kinematographie, in der auch die analogen Bewegtbilder beheimatet sind.

Abb.27: Nostalgische Erinnerung [01:13:05]

Hinter der inhaltlichen Thematisierung des Medienumbruchs von Stumm- auf Tonfilm lässt sich eine Parallele zur unsichtbaren Medienrevolution von analogem zu digitalem Filmemachen vermuten. Zu einer Medienumbrüchen inhärenten Identitäts- sowie Heimatlosigkeit, wie sie anhand des Schauspielers George Valentin in *The Artist* gezeigt wird, kommt es auch durch das *digital cinema*, das den Charme der analogen Bildästhetik nachahmt, ihn aber nicht ersetzen kann. Am Beispiel *The Artist*, der die Vergangenheit des Stummfilms gleichzeitig feiert und betrauert, zeigt sich anhand des Verhaltens des Protagonisten, dass es für ein gutes Ende letztlich gilt, die Nostalgie zu durchbrechen. George Valentin, der zuerst wehmütig-nostalgisch am Stummfilm festhält, gelingt es durch Selbstreflexion und der Hilfe Peppys einen neuen Weg einzuschlagen und eine neue Heimat zu finden.

Mit der Digitalisierung in der Filmproduktion lässt sich *The Artist* symbolhaft für die Sehnsucht nach dem im Verschwinden begriffenen analogen Film, der auf Realität

---

[286] vgl. Böhn, „Mediennostalgie als Techniknostalgie“, wie Anm. 46, S. 150. Ansatzpunkte für nostalgische Akte sind oft Oberflächeneffekte, wie Kratzer auf einer CD beispielsweise.
[287] vgl. ebd., S. 149-150.

basiert**,** verstehen. Obwohl *The Artist* auf die Ausdrucksformen des stummen Kinos verweist und, wie es in einem *The Bioscope*-Artikel heißt: einladen soll, alte Filme zu schauen und nostalgisch zu sein, soll er vor allem auch an die Wahrnehmung im zeitgenössischen Kino appellieren.

Im Kontext der Digitalisierung der Welt lässt sich *The Artist* als Spiegelung der zeitgenössischen, sich nach unmittelbaren, sinnlichen Erfahrungen sehnenden Retro-Gesellschaft sehen. Eine Gesellschaft, die sich auf der Suche nach einer „neuen" Identität befindet und sich vielleicht nach einer gewissen Langsamkeit, à la früher hat sich die Welt einfach langsamer gedreht, sehnt. „Ja, die Langsamkeit ist das Geheimnis des Glücks," verrät Monsieur Ibrahim (Omar Sharif) dem jüdischen Jungen Moses in *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* [F 2003, R: François Dupeyron]. So könnte *The Artist* auch als Metapher verstanden werden für einen langsameren Rythmus der Lebenswelt der meisten Menschen in der westlichen Welt, die in einem noch nie dagewesenen Ausmaß technologisch durchwirkt ist. Der Wunsch nach einer einfacheren Welt, medial einfacheren Welt, könnte beispielsweise durch die Ästhetik der Nostalgie im Film repräsentiert werden.

Einen Stummfilm nachahmen wollte Hazanavicius nicht, sondern sich der Filmgeschichte auf seine eigene, unnachahmliche Weise erinnern[288]. Weitere Stummfilme sind nicht geplant, *The Artist* bliebe somit in gewisser Weise ein „Original".

4.2 Analyse: *Hugo* - Eine Hommage an die Magie des Films

> „Das Kino, so heißt es ja oft genug, sei ein magischer Ort und daher wie geschaffen für das Staunen oder doch wenigstens für die Erinnerung an das Staunen."[289]

Hugo Cabret ist einer dieser Filme. Er lässt das Kino wieder zu einem magischen Ort werden, zu einem Ort, an dem die Erinnerung an das Staunen wieder lebendig wird, zu einem Ort der Fantasie, der Träume und der Wunderwelt des Analogen. Vor den Augen der Zuseher verwandelt sich ein großes Zahnräderwerk in die Champs

---

[288] *The Artist* [F 2011], 00:16:54f.

[289] Georg Seeßlen: „Le manine oder: Über das Staunen in den Filmen Frederico Fellinis", in: *Zeichen und Wunder. Über das Staunen im* Kino*,* S. 99.

Elysees, deren Lichter die verschneite Nacht erleuchten. Wie im Flug nimmt die Kamera die Atmosphäre der Stadt auf, bewegt sich auf den *Gare Montparnasse* zu, um zwischen den Zügen in den Bahnhof einzufahren (Abb.28) und bleibt vor dem Gesicht eines Kindes in Großaufnahme stehen. Wir sehen Hugo‘s fiktive Welt und wir sehen mit den Augen Hugos. Der Blick des jungen Protagonisten lenkt die Aufmerksamkeit des Zusehers. „In den Großaufnahmen öffnet sich das Neuland dieser neuen Kunst“[290], schreibt Béla Balázs 1924 in *Der sichtbare Mensch* und „[d]ie Großaufnahme, sie ist der tiefere Blick, sie ist die Sensibilität des Regisseurs. Die Großaufnahme ist die Poesie des Films.“[291]

Abb.28: Kamerafahrt in den Bahnhof [01:25]

Abb.29: Hugo beobachtet Méliès [03:18]

„A masterpiece“[292] schreibt die *Time* über den Film *Hugo* und „[e]asily one of 2011‘s best films,“[293] lobt der *Awards Daily*. Martin Scorsese erzählt die Geschichte des zwölfjährigen Waisenjungen Hugo (Asa Butterfield), die auf magische Weise mit der Wiederentdeckung des Filmemachers Georges Méliès (Ben Kingsley) verstrickt ist. Für das Filmpublikum ist das Aufeinandertreffen von Historie und Fiktion anhand der historischen Figur Georges Méliès sowie der literarischen Figur Hugo Cabret aus dem Kinderroman *The Invention of Hugo Cabret* (Abb.29) auch eine Rückkehr zu den Anfängen des Kinos, der „Kindheit des Kinos“, wo die Zuschauer, „dem visuellen Spektakel mehr Aufmerksamkeit [schenkten] als dem Geschichten erzählen.“[294]

---

[290] Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt/Main 2001, S. 49.
[291] ebd., S. 53.
[292] O.A.: „Reviews and awards“, online: http://www.hugomovie.com/director-martin-scorsese.html# (11.12.2013).
[293] ebd.
[294] Roberta Pearson: „Das frühe Kino“, in: *Geschichte des internationalen Films*, Stuttgart, Weimar 1996, S.17.

Hugo ist ein sehr persönlicher Film des Regisseurs und darüber hinaus ein sehr ungewöhnlicher Film im Vergleich zu seinen anderen Filmen wie *Taxi Driver* [USA 1976], *Raging Bull* [USA 1980] oder *Goodfellas* [USA 1990].

> „I was given the book about four years ago, and it was one of those experiences…I sat down and read it completely, straight through. There was an immediate connection to the story of the boy, his loneliness, his association with the cinema, with the machinery of creativity. The mechanical objects in the film, including cameras, projectors, and automatons, make it possible for Hugo to reconnect with his father. And mechanical objects make it possible for the filmmaker Georges Méliès to reconnect with his past, and with himself."[295]

Autobiografische Züge Scorseses lassen sich in *Hugo* nicht von der Hand weisen. Wie der Waisenjunge Hugo, der die Welt bzw. das Leben aus seinem Versteck beobachtet, konnte auch der junge Martin Scorsese, der Asthmatiker war, nicht unbekümmert mit seinen Freunden spielen.[296] Wie für Hugo wurde auch für Scorsese das Kino zu einem besonderen Ort. Parallelen gibt es auch zwischen Scorsese und dem Betreiber des Spielzeugladens, der sich im Laufe des Films noch als namhafter Filmpionier entpuppen wird. Wie der Trickkünstler Méliès ist auch Scorsese „a cinéphile."[297]

> „For me, it was the little boy that made me want to do the film. It was his story. It was only later that people around me, people I was working with, began to draw the links between the film and my work in restoration and rediscovering filmmakers."[298]

Der New Yorker Regisseur Martin Scorsese ist Vorsitzender der *World Cinema Foundation*, die sich für die Erhaltung von gefährdeten Filmen einsetzt. Scorsese: „The World Cinema Foundation is a natural expansion of my love for movies. In 1990, together with my fellow filmmakers, we created The Film Foundation to help preserve American cinema."[299] Autobiografische Züge des Regisseurs lassen sich

---

[295] O.A., *„Hugo" Production Information*, online: http://www.hugomovie.com/assets/sections/story/hugo_notes.pdf (10.12.2013), S. 3.
[296] vgl. Hannes Wesselkämper: „Biographie Martin Scorsese", in: *Film-Zeit*, Juni 2008, online: http://www.film-zeit.de/Person/4301/Martin-Scorsese/Biographie/ (10.12.2013).
[297] Pam Cook: „Masculinity in crisis?", in: *Screening the Past,* S. 174.
[298] Dave Calhoun: „Martin Scorsese: interview", online: http://www.timeout.com.br/rio-de-janeiro/en/film/features/107/martin-scorsese-interview (14.11.2013).
[299] vgl. Martin Scorsese: *Worldcinemafoundation*. *Dedicated to the preservation and restoration of neglected films around the world*, online: http://worldcinemafoundation.org (11.12.13).

demnach auch in der Figur des Filmhistorikers René Tabard, einer Figur, die von Brian Selznick erfunden und aus dem Buch übernommen wurde, wieder finden. Ähnlich der Figur des Filmhistorikers setzt sich auch Scorsese mit der Filmgeschichte auseinander. Es lässt sich sagen, dass Scorseses Film, in dem er Georges Méliès thematisiert, mit einem Protagonisten des Kinos narrativ zu tun hat. Allerdings nur, wo man Méliès in den Rückblenden sieht, ansonsten spielt der Film im Jahr 1931, einer Zeit, in der Méliès erst wieder entdeckt werden muss. Der Film spielt in mehrfacher Spiegelung solche Umbruchsmomente durch. Er bezieht sich in den Rückblenden auf den Beginn des Kinos, auf das *Kino der Attraktionen*[300], auf den Anfang des Mediums. Der Film thematisiert auch den Medienumbruch vom Stumm- zum Tonfilm und erzählt, dass es in dieser Phase erstmals so etwas wie Filmhistoriker gab, die Interesse an vergessenen Figuren wie Méliès (Abb.31) zeigten und aufgrund des drohenden Verlusts der Kunstform Stummfilm die Historisierung des Mediums betrieben haben.

> „*Hugo* has been widely interpreted as a work of restoration: restoring an understanding of film, recovering Méliès ‚lost' reputation, and championing the cause of film history overall."[301]

Abb.30: *Inventer de Rêve* von René Tabard [01:06:22]

Abb.31: Vergessene Figur „Méliès" [03:23]

Mit der über fünf Minuten andauernde Szene in der Filmbibliothek [1:05:43-1:13:40], in der Hugo und Isabelle im Buch *Inventer de Rêve* von René Tabard (Abb.30) über die Anfänge des Films nachlesen, verweist Scorsese auf die Historisierung des Films

[300] Begriff nach Tom Gunning, „The Cinema of Attractions", wie Anm. 237.
[301] O.A.: „The age of innocence", in: *The Bioscope,* online: http://thebioscope.net/2012/01/01/the-age-of-innocence/ (14.11.2013).

und thematisiert mit dem Interesse der jungen Protagonisten an Büchern und an der Filmgeschichte den Moment der Wiederentdeckung.

Im Gegensatz zu *The Artist* basiert *Hugo* auf einer Literaturvorlage und lässt eine Akteinteilung wie im Regeldrama erkennen: Exposition, Konflikt, Krise und Auflösung. In der Figur der Isabelle, die Bücher über alles liebt, symbolisiert Scorsese die Buchvorlage in seiner Verfilmung. Während der erste Teil des Films Hugo gewidmet ist, ist der zweite Teil eine Hommage an Méliès und an seine fantastischen Trickfilme. *Hugo* ist Scorseses erster digitaler Film. Indem er mit neuen digitalen Filmeffekten Méliès Trickkünsten Tribut zollt, kontrastiert er die Filmtechnik der Vergangenheit mit der gegenwärtigen digitalen Filmtechnik, einer Technik, die „uns die Gesichter näher bringt. Uns die Menschen zeigt."[302] Dabei zeigt sich, dass sich im „kindlichen" Staunen und der Technikfaszination ein gemeinsamer Nenner findet.

Im Gegensatz zu *The Artist*, der durch eine digital nachbearbeitete schwarzweiße Ästhetik der bewegten Bilder Nostalgie auf der filmischen Oberfläche ausstrahlt, nähert sich *Hugo* der Vergangenheit der Kinematografie über die Wiederentdeckung einer Ästhetik des Staunens - wie in den Filmen des Zauberkünstlers Méliès. Im Gegensatz zu *The Artist*, in dem das Amusement im Vordergrund steht, lässt sich *Hugo* auch als Lehrmärchen verstehen.

> „Scorsese's film also adopts, and extends, the book's old-fashioned didactic tone. The Invention of Hugo Cabret and Hugo want to teach children a lesson. Reading books is good for you, appreciating old films is good for you, investigating the past is exciting - and good for you. Old people are interesting. Learning is fun."[303]

Die Zielgruppe von *Hugo* beschränkt sich aber nicht nur auf wissbegierige Kinder, sondern soll auch Erwachsene motivieren sich der märchenhaften Verzauberung des Alltags hinzugeben. Filme wie *Hugo* vermögen „uns immer wieder in das naive, gleichsam kindliche Staunen eines ‚ersten Blicks' [...] zu versetzen."[304] Scorsese

---

[302] Verena Lueken: „Das geniale Kind im Regisseur kann alles", in: FAZ, online: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/hugo-cabret-filmkritik-das-geniale-kind-im-regisseur-kann-alles-11641259.html (11.12.13).
[303] O.A.: „The age of innocence", wie Anm. 301.
[304] Margit Fröhlich / Reinhard Middel / Karsten Visarius: *Zeichen und Wunder. Über das Staunen im Kino.* S. 7.

versteht den Film als eine Art „rediscovering the work of art again, but through the eyes of a child.“[305]

4.2.1 Durch die Augen eines Kindes die „Kindheit des Kinos“ entdecken

> „Today‘s films (...) have become obsessed with the concept of recapturing lost time, an attempt that may easily be read as a reflection on cinema itself.“[306]

Scorsese, der sich in der ersten Hälfte des Films der Exposition von Raum und Zeit sowie der literarischen Figur Hugo widmet, fokussiert im zweiten Teil die „Kindheit des Kinos“ anhand der Wiederentdeckung des filmischen Werkes von Georges Méliès. Die Wiederentdeckung der „Kindheit des Kinos“ durch die Augen des jungen Hugo lässt sich als Reflexion der Film- und Mediengeschichte begreifen. Scorsese betont die Sehnsucht nach der selbst erlebten Vergangenheit (persönliche Nostalgie), in dem er Hugos und Méliès‘ Sehnsucht im Nostalgieobjekt des mechanischen Menschen zusammentreffen lässt. Dass Scorsese die Geschichte voll von märchenhaften „Drehungen und Wendungen“[307] aus der Perspektive eines Kindes erzählen lässt, ist nicht nur narrativ, sondern auch persönlich motiviert: „To tell the truth, I wanted to make a film that my daughter could watch.“[308]

Der Zuschauer sieht mit den Augen Hugos und die Kamera übernimmt Hugos rasantes Tempo, wenn er sich zwischen den Mauern und den Zahnrädern der Uhren am Bahnhof bewegt. Aufwärts und abwärts in schwindelerregende Höhen und Tiefen rasen die Zuschauer mit ihm, nehmen seine Perspektive ein. Die kindlich-flinke Bewegung Hugos überträgt sich auf die Bewegung der Kamera, die das Auge des Zusehers mitnimmt und zum Staunen bringt - wie es allein schon die Bewegung des Bildes zu Beginn der Kinematographie vermochte.

Die kindliche Erzählperspektive in *Hugo* lässt sich nicht nur als emotionale Anspielung auf die eigene Kindheit verstehen, sondern auch als Symbol für die Analogie von Kindheit und Kino, die gleichermaßen als Orte der Sehnsucht und des Staunens zu begreifen sind. Orte, an denen die Grenze zwischen Traum und

---

[305] O.A., *„Hugo“ Production Information*, wie Anm. 295.
[306] Hagener / de Valck, *Cinephilia,* wie Anm. 198, S. 49.
[307] *Hugo Cabret* [USA 2011], 54:07.
[308] Calhoun, „Martin Scorsese: interview“, wie Anm. 298.

Wirklichkeit verschwimmen kann und bestimmte Orte, die einen emotionalen Stellenwert haben, wie das Kino für Hugo und seinen Vater: „Für uns war das Kino ein besonderer Ort, wo wir hingehen und etwas ansehen konnten und wo wir meine Mutter nicht so vermissten.“[309] Einen Zusammenhang zwischen der Perspektive eines Kindes und der Welt des Films beschrieb Béla Balázs bereits 1924:

> „Die Welt des Films ist eben kindlicher. Denn jede Poesie des kleinen Lebens, welch die eigenste Substanz des guten Films ist, ist aus der höheren Perspektive der kleinen Leute sichtbarer. Die Kinder kennen die geheimen Winkel des Zimmers besser als die Erwachsenen, weil sie noch unter Tisch und Diwan kriechen können. Sie kennen die kleinen Momente des Lebens besser, weil sie noch Zeit haben, bei ihnen zu verweilen. Die Kinder sehen die Welt in Großaufnahme.“[310]

Abb.32: Hugo als Beobachter [01:54]

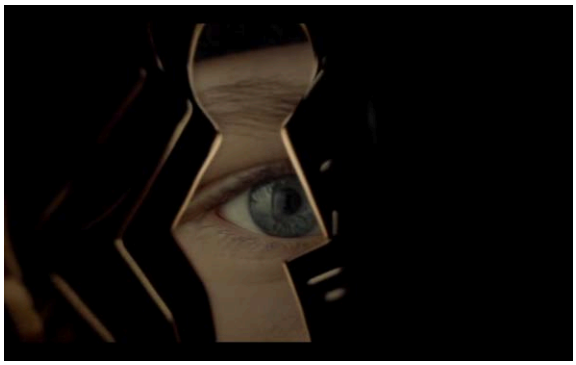

Abb.33: Isabelle hält Wache [56:47]

Mit der gleich zu Beginn des Films gedrehten Einstellung, die Hugos Blick durch die Ziffer der Uhr (Abb.32) zeigt, offenbart sich Scorseses gewählte Erzählperspektive, auf die von wiederholt eingesetzten Frosch- bzw. Vogelperspektiven der Kamera immer wieder angespielt wird. Hugos Darstellung in Abb.32, die anzeigt, dass er zu diesem Zeitpunkt noch außerhalb der Gesellschaft steht und anstatt mittendrin zu sein, das Geschehen nur beobachtet, lässt sich auch als Schlüsselloch-Perspektive [311]verstehen. Wiederholt setzt Scorsese diese Perspektive ein (Abb.33), die Isabelles Blick durch das Schlüsselloch zeigt. Damit verweist Scorsese auf die Schaulust und auf das Abenteuer, dass es zu entdecken gilt und spielt auf das *Kino der Attraktionen*

---

[309] *Hugo Cabret* [USA 2011], 40:16-40:27.
[310] Balázs, *Der sichtbare Mensch*, wie Anm. 290, S. 78.
[311] Die Schlüsselloch-Perspektive ist eine Erzählstrategie zur Lenkung der Aufmerksamkeit sowie zur Steigerung von Spannung und Suspense: Was passiert als Nächstes?

an, wo es Filmemachern um die Inszenierung eines Spektakels, „um die Präsentation von etwas Visuellem [...], um einen Blickfang oder einen besonderen Blickpunkt“[312] ging.

Abb.34: Spiegelung der Zeit in Méliès Auge [03:28]

Abb.35: Welt, „in der Maschinen noch per Hand betrieben wurden“ [11:38]

4.2.2 Nostalgisches Staunen: Die Wiederentdeckung einer vergessenen Welt

„Zeit, Zeit ist alles“[313] tönen die Worte Onkel Claudes in Hugos Erinnerung. Hugo, der versteckt und unsichtbar „in den Mauern“ eines Labyrinths, das aus Uhren und Zahnrädern besteht, wohnt, beobachtet staunend das lebhafte Treiben der Menschen am Bahnhof, bis sein Blick auf den älteren Mann im Spielzeugladen fällt, in dessen Auge sich das Ziffernblatt der Uhr spiegelt (Abb.34).
Dreh- und Angelpunkt in *Hugo* ist der simulierte Pariser Bahnhof *Gare Montparnasse* im Jahr 1931, der durch einen schweren Eisenbahnunfall 1895 allgemein bekannt wurde. Die nostalgische Atmosphäre, die durch das historische Raum-Zeitgefüge entsteht, versetzt den Zuseher in eine andere Welt, in der die Uhren noch mit der Hand aufgezogen werden (Abb.35). Der Bahnhof spiegelt einerseits das Leben und die Kunst des Paris der 1930er Jahre und ist andererseits Hugos verborgenes Labyrinth aus Wendeltreppen, Tunnels und Schächten, Uhren und Räderwerken, in dem es, wie im Inneren einer Maschine, raucht und dampft.

---

[312] Kreimeier, Klaus: „Jahrhundertwende. Kino der Attraktionen und frühe Narration“, in: *Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos*, Wien 2011, S. 146. Zitiert nach: Gunning 1995, S. 114.
[313] *Hugo Cabret* [USA 2011], 22:19.

Die Umgebung der Protagonisten ist gerade in Literaturverfilmungen, wie *Hugo* eine ist, bedeutsam. Sie ist Teil der Narration. Hugos Welt des Handwerks und der Mechanik lädt zum Staunen ein und lässt sich im Kontext des Medienumbruchs von analoger zu digitaler Filmtechnik als Symbol für die analoge Vergangenheit des Filmemachens sehen und das Digitale (die digitale Filmtechnik) auf das Analoge (symbolhaft dafür sind die Mechanismen von Zahnrädern und Uhrwerken zu betrachten) treffen. Auffallend sind auch die kreisförmigen Bildausschnitte, wie beispielsweise in Abb.36, die an die Optik von Kameras erinnern. Die wiederholt eingesetzten Bilder von Uhren, Zahnrädern und Mechanik in *Hugos* analoger Welt verweisen nicht nur auf technische, sondern auch auf Entwicklungsprozesse menschlicher Art. Sie lassen sich auch als Anspielung auf eine „Sehnsucht nach der Heimat, die es nicht mehr gibt“[314] bzw. eine „Romanze mit der Vergangenheit“[315] begreifen.

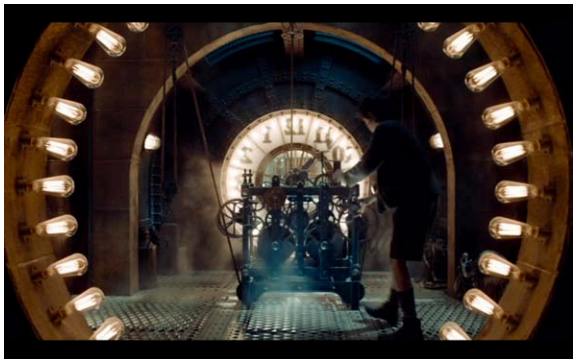

Abb.36: „in den Mauern“ [10:27]

Die nostalgische Atmosphäre, die Handlungs- und Spielräume in *Hugo* ausstrahlen, soll das Filmpublikum emotional mit der Vergangenheit in Beziehung bringen und eine Identifikation mit den Protagonisten sowie ein Erinnern an das eigene kindliche Staunen ermöglichen. Diese Art der Aneignung der Vergangenheit lässt nach Boym die Handschrift der *reflective nostalgia* erkennen, da es sich nicht um ein naiv-unmittelbares Herantreten an die Vergangenheit handelt, sondern um ein reflexives Herantreten, dem die Distanz zur Vergangenheit eingeschrieben ist. Scorsese thematisiert gleichermaßen die persönliche Nostalgie und die Sehnsucht nach der Nostalgie und erfüllt dem Kinozuschauer einen Wunsch, der seit jeher tief im Menschen verwurzelt ist: in der Zeit zu reisen. Boym bezeichnet dieses als ein die Unwiederbringlichkeit der Zeit reparierendes “Ritual des Erinnerns”[316] das zumindest teilweise den Wunsch erfüllt, Zeit wie Räume betreten zu können.

---

[314] Boym, *Future of Nostalgia,* wie Anm. 6, S. XIII.
[315] ebd.
[316] ebd., S. 16.

Scorsese öffnet mit *Hugo Cabret* das Tor in eine mechanisch funktionierende Welt und eröffnet gleichermaßen ein buntes Spiel mit Objekten, die Nostalgie auslösen. Von der Prothese des Bahnhofvorstehers bis zur analogen Bahnhofsuhr - Hugos Welt ist eine analoge Welt, eine Welt der Nostalgie, voll von Nostalgieobjekten und auch -subjekten. Ein gutes Beispiel dafür ist der mechanische Mensch, dessen Reparatur Hugos größter Wunsch ist. Er glaubt fest daran, dass ihm der mechanische Mensch eine Nachricht seines verstorbenen Vaters übermitteln wird. Die Ersatzteile, die Hugo für die Reparatur braucht, stiehlt er am Spielzeugkiosk des Bahnhofes. Als ihn der Besitzer des Spielzeugladens eines Tages erwischt und das Diebesgut zurückfordert, gerät auch das Notizbuch seines Vaters (Abb.38), welches Aufzeichnungen über den mechanischen Menschen enthält, in dessen Hände. Dabei zeigt sich, dass das Notizbuch nicht nur bei Hugo Gefühle auslöst (Abb.37,39), sondern auch für den Spielzeugladenbesitzer bedeutsam ist.

Abb.38: Nostalgieobjekt Notizbuch [05:55]

Abb.37: Wiederbegegnung mit der Vergangenheit [05:57]

Abb.39: Erinnerung an eine glückliche Zeit [01:32:53]

Denn was Hugo zu diesem Zeitpunkt noch nicht weiß: der Ladenbesitzer ist niemand anderer als Georges Méliès, ein berühmter Filmemacher aus der Zeit des Stummfilms.

Die scheinbar zufällige Begegnung von Hugo und Méliès lässt sich somit als schicksalshafte Begegnung verstehen, die beide die Reise in die Vergangenheit antreten lässt. Um sein Notizbuch wieder zu bekommen, folgt Hugo dem älteren Herren und muss dafür seinen Mikrokosmos verlassen. Dunkle Gassen und steinerne Statuen unterstreichen die unheimliche Atmosphäre während des Spaziergangs durch das verschneite Paris bei Nacht und verstärken den Eindruck

einer Reise in eine andere Zeit (Abb.40). Mit der Darstellung der Treppe zu Méliès' Apartement zitiert Scorsese *Les Quatre Cents Coups* [F 1959, R: François Truffaut]. Das Notizbuch bekommt Hugo an diesem Abend nicht zurück, dafür macht er die Bekanntschaft mit Isabelle (Chloë Grace Moretz), der Nichte des Ladenbesitzers, die Abenteuer nur aus Büchern kennt.

Abb.40: Hugos Zeitreise beginnt [16:34]

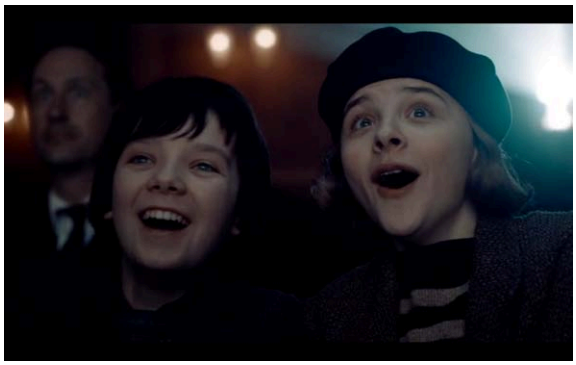

Abb. 41: Isabelles erster Kinobesuch [39:05]

Als sich Isabelle bereit erklärt Hugo mit dem Notizbuch zu helfen, erfüllt sich für sie ein großer Traum: Sie erlebt ein wirkliches Abenteuer. Gemeinsam mit Hugo geht sie ins Kino und sieht zum ersten Mal in ihrem Leben einen Film. Die berühmte Filmszene von Harold Lloyd aus *Safety Last!* [USA 1923, R: Fred C. Newmeyer/Sam Taylor], dass das Kino im Rahmen des *Festival du Film Muet* zeigt, lässt Hugo seine Sorgen vergessen und bringt Isabelle zum Staunen (Abb.41). Scorsese spielt damit bereits auf das Staunen an, das durch die (Wieder)entdeckung des frühen Films ausgelöst werden kann.

Für jeden gestohlenen Ersatzteil arbeitet Hugo fortan im Spielzeugladen von Isabelles Onkel: „His ability to repair mechanical objects earns [him] a job with [the] strange older man who runs a toy shop at the station."[317] Mit Ausnahme des Kinobesuchs mit Isabelle, widmet Hugo seine ganze Freizeit der Reparatur des mechanischen Menschen. Seine Unbeirrbarkeit lässt an den Helden eines Märchens denken, der eine Aufgabe lösen muss, um an das gute Ende zu gelangen.

---

[317] Emmy Perryman: *The Artist* and *Hugo:* „Contrasting Perspectives on Cinematic Nostalgia", online: http://www.inter-disciplinary.net/at-the-interface/wp-content/uploads/2012/12/perrymanholpaper.pdf (10.11.2013).

Inwiefern in *Hugo* ein Zusammenhang zwischen der Nostalgie für das Maschinelle und Analoge und des Identitätsverlusts bzw. der Identitätssuche besteht, soll im nächsten Kapitel beleuchtet werden.

4.2.3 Nostalgie, Emotion und Identität

Als sich Isabelle fragt, was ihre Bestimmung im Leben sein könnte, erzählt ihr Hugo von seiner Idee, die Welt als eine einzig große Maschine zu betrachten:

> „Ich habe mir [...] vorgestellt, die ganze Welt sei eine einzig große Maschine. In Maschinen gibt es keine überflüssigen Teile [...]. Also dachte ich, wenn die Welt wirklich eine einzige riesige Maschine ist, wäre ich ja wohl nicht überflüssig. Dann wäre ich aus einem ganz bestimmten Grund auf der Welt.“[318]

Im Gegensatz zu Georges Méliès, der ein unbeachtetes Leben als Spielzeugladenbesitzer fristet und seine Vergangenheit verdrängt, sind Hugo und Isabelle noch auf der Suche nach ihrer Bestimmung. In Hugos Blick liegt der „Ausdruck einer überlebensgroßen und zugleich unerfüllbaren Sehnsucht, [er] wartet dringlich auf eine glückliche Zukunft.“[319] Seit sein Vater bei einem Brand im Museum ums Leben gekommen ist, lebt der Waisenjunge allein am Bahnhof, außerhalb der Gesellschaft. Es ist der mechanische Schreibautomat seines Vaters, der ihn abends erwartet und der zum Vermittler zwischen Hugos Vergangenheit und Gegenwart wird. „Ich dachte, wenn ich es schaffe, [die Maschine zu reparieren], bin ich nicht mehr so allein,“[320] gesteht er Isabelle. Die Darstellung des aus dem Fenster blickenden Hugo strahlt, auch wenn der Blick in seine Augen verwehrt bleibt, eine große Sehnsucht aus. Fremd und unerreichbar ist diese Welt außerhalb des Bahnhofs. Fast lässt sich sagen, Hugo blicke vom Dunkeln ins Licht der Stadt, der Lebendigkeit. Mit Isabelle, die Abenteuer nur aus Büchern kennt, hat Hugo eine Gefährtin gefunden, die diese Sehnsucht versteht. „Alles hat eine Bestimmung, sogar Maschinen, Uhren geben die Zeit an, Züge bringen uns ans Ziel. Sie machen, wofür sie geschaffen sind,“[321] ist

---

[318] *Hugo Cabret* [USA 2011], 1:16:56-1:17:22.
[319] Thomas Koebner (Hg.): „Atmosphäre“, in: *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 37.
[320] *Hugo Cabret* [USA 2011], 50:43-50:50.
[321] ebd., 1:15:33-1:15:40.

Hugo überzeugt. „Vielleicht machen mich kaputte Maschinen deshalb so traurig, sie können nicht tun, wofür sie geschaffen sind! Womöglich ist es mit Menschen genau so, wenn du deine Bestimmung verlierst, gehst du kaputt.“[322] „Wie Papa George!“[323] erkennt Isabelle. Dieser fragt sich wütend, als die Kinder ihn mit seiner Vergangenheit konfrontieren: „Was bin ich denn schon? Nichts als ein mittelloser Kaufmann, ein kaputtes Aufziehspielzeug!“[324]

Abb.42: Méliès erinnert sich [01:30:34]

Abb.43: Méliès als Zauberkünstler [01:30:40]

Als „Papa George“ und „Mama Jeanne“ (Helen McCrory) im zweiten Teil des Films mit dem erhalten gebliebenen Film-Werk konfrontiert werden, bricht Méliès in Tränen aus. Jeanne erkannte: „Du hast so lange versucht, die Vergangenheit zu vergessen. Du bist darüber nichts als unglücklich geworden. Vielleicht ist es an der Zeit zurückzublicken.“[325] Reflexion und Nostalgie verbinden sich, wenn Méliès von seinen Erinnerungen an eine fast vergessene, sehr glückliche Zeit (Abb.42) erzählt - und wie von Zauberhand überblendet die Kamera auf sein Gesicht, als er noch um einige Jahre jünger war (Abb.43). Die abgebildeten *close-ups* erinnern an dieser Stelle auch an die zentralperspektivische Ausrichtung der Kamera im frühen Attraktionskino.
Hugo macht deutlich, wie bedeutsam es für einen Menschen ist, an etwas zu glauben, ein Ziel zu verfolgen, und was es heißt, seine Passion zu verlieren. Es zeigt sich, dass sowohl Hugos Identitätssuche sowie Méliès‘ Identitätsverlust zu Nostalgie führen kann und dass das selbe Objekt aus unterschiedlichen Gründen zum Nostalgieobjekt werden kann. In *Hugo* sind derartige Objekte beispielsweise das

[322] ebd., 1:15:46-1:16:00.
[323] ebd., 1:16:01.
[324] ebd., 59:30.
[325] ebd., 1:29:44.

Notizbuch (Abb.38), die Zeichnung des Mondes aus *Le Voyage dans la Lune* [F 1902, R: Georges Méliès] (Abb.50,51,52,53) oder der mechanische Mensch (Abb. 45), der sowohl Hugo als auch Méliès an eine glückliche Vergangenheit erinnert.

Abb.44: Schmerzhafte Erinnerung [22:25]

Abb.46: Erinnerung an eine glückliche Zeit [19:03]

Abb.45: Der mechanische Mensch [46:09]

Der mechanische Mensch lässt Hugo an die Zeit, als sein Vater noch lebte, denken und Méliès erinnert sich beim Anblick der Maschine an seine Zeit als Filmemacher. Abbildung 44 zeigt Hugo beim Anblick des mechanischen Menschen. Das Flackern der Kerze im Bildhintergrund wirkt wie das Rattern eines Filmprojektors. Die Rückblende[326] erzählt von der Erinnerung an seinen Vater und der gemeinsamen Arbeit am mechanischen Menschen (Abb.46).

Der analoge Film lässt sich als weiteres Nostalgieobjekt sehen. In der Abb.47 beispielsweise begegnet Jeanne auf der Leinwand ihrem „jüngeren Ich“ (Abb.49). Es ist der analoge Film, der dieses Bild aufgezeichnet und bewahrt hat (Abb.48).

Abb.47: Konfrontation mit der Vergangenheit [01:28:21]

Abb.49: Mama Jeanne in jungen Jahren [01:28:23]

Abb.48: Erinnerungsmaschine Film [01:26:48]

[326] *Hugo Cabret* [USA 2011], 17:08-22:35.

Hugo endet mit einer Vorführung von achtzig wiedergefundenen Méliès-Filmen vor einem großen Publikum. Das letzte Bild, das auch als *emblematic shot* zu verstehen ist, zeigt „Den Mann im Mond“ aus Méliès‘ *Le Voyage dans la Lune*. Die Zeichnung hat eine wichtige Bedeutung und wird in mehreren Szenen zum Blickfang für das Publikum. Das Motiv, das auf Méliès‘ ersten Science Fiction Film verweist, wird vom mechanischen Menschen gezeichnet (Abb.50), fliegt wie mit Zauberhand durch das Wohnzimmer der Méliès (Abb.51), eröffnet die Méliès-Gala in schwarzweiß (Abb.52) und beendet die Gala als letztes Bild im Film (Abb.53).

Abb.50: *Le Voyage dans la Lune I* [52:04]

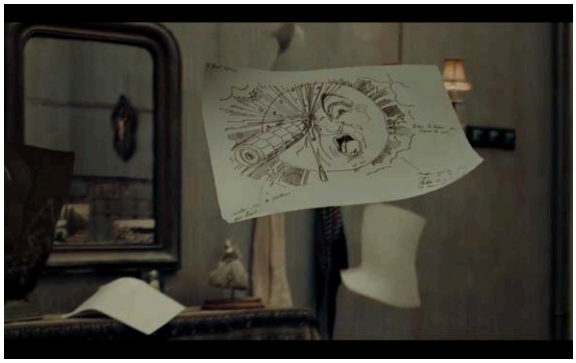

Abb.51: *Le Voyage dans la Lune II* [58:45]

Ende gut, alles gut: durch das Fenster beobachtet die Kamera abschließend eine vergnügte und lebhafte Feiergesellschaft in Méliès‘ Haus, die zur Musik Django Reinhardts tanzt und sich unterhält. Die Kamera bewegt sich durch den Raum und fokussiert das Gesicht des mechanischen Menschen, der direkt in die Kamera blickt und damit auf das Wesentliche des Attraktionskinos anspielt, auf den direkten Reiz und den Bezug zum Zuschauer.

Abb.52: *Le Voyage dans la Lune III* [1:49:11]

Abb.53: *Le Voyage dans la Lune IV* [1:53:19]

4.2.4 Attraktion vs. Narration: *Hugo Cabret* - ein Spektakel für die Sinne

„Hugo will take your breath away. It truly is the stuff that dreams are made of. A spectacular adventure for film lovers of all ages,“[327] schreibt der Rolling Stone. Ob Set design (Dante Ferretti), Dekoration (Francesca Lo Schiavo), Kostüme (Sandy Powell) oder Requisiten (Joss Williams)[328] - der Film *Hugo* ist ein Spektakel für die Sinne von einer Attraktion zur nächsten. Die Ästhetik des Staunens sowie der Fokus auf das Visuelle und die (filmische) Bewegung erinnern an die Anfänge der Kinematographie. Hinter der Nostalgie für das Maschinelle und Analoge verbirgt sich nicht nur die Sehnsucht, sondern auch die Schaulust.

> „[T]he cinema of attractions presented visual delights (**color**, spectacular **costumes** or **set design**), surprises (unusual physical feats, or magical trick effects), [...] or other sorts of sensational thrills (speeding trains, explosions, tricks of fast motion).“[329]

Nahezu alle, von Abel Richards im Zitat angeführten Charakteristika eines Kinos der Attraktionen, lassen sich in *Hugo* wieder finden. Als visuelle Blickfänge lassen sich beispielsweise das phantastische, in goldenes Licht getauchte Bahnhofsgebäude, die faszinierende Mechanik der Bahnhofsuhr oder die, wie durch Zauberhand durch das Wohnzimmer fliegenden Filmzeichnungen von Méliès bezeichnen. Darüber hinaus liest sich *Hugo* als eine Geschichte der Überraschungen voll verblüffender „Drehungen und Wendungen“[330].
Ein gutes Beispiel dafür ist das Geheimnis um den mechanischen Menschen. Um die Maschine zum Schreiben zu bringen, muss Hugo einen Schlüssel in der Form eines Herzens finden. In Scorseses Leinwandmärchen dauert die Suche allerdings nicht sehr lange. Es lässt sich als schicksalshafte Fügung verstehen, dass ausgerechnet Isabelle im Besitz des passenden Schlüssels ist, mit dem es Hugo gelingt, den mechanischen Menschen zum Leben zu erwecken.

---

[327] O.A.: „Reviews and awards“, wie Anm. 292.
[328] vgl. Tobias Kniebe: „Mechanik der Träume“, online: http://www.sueddeutsche.de/kultur/hugo-cabret-im-kino-mechanik-der-traeume-1.1278030 (16.03.2014).
[329] Abel, Richard: „cinema of attractions“, in: *Encyclopedia of Early Cinema*, New York: 2005, S. 124.
[330] *Hugo Cabret* [USA 2011], 54:07.

Die folgende überraschende Wendung lässt sich nicht nur als Anspielung auf das Visuelle begreifen, sondern weist bereits auf Méliès‘ filmisches Werk hin: Wider Erwarten schreibt die Automation nicht, sondern zeichnet das Bild aus jenem Film, von dem Hugos Vater (Jude Law) erzählt hatte. Als die Maschine zum Schluss mit Georges Méliès, dem Namen von Isabelles Onkel unterschreibt, ist die Neugierde und der Forscherdrang der jungen Protagonisten erst recht geweckt.
Dem Buch *Inventer le rêve. L‘histoire des premiers films par René Tabard* zufolge soll der Filmemacher Georges Méliès den Wirren des Krieges zum Opfer gefallen sein. Als Hugo und Isabelle erkennen, dass niemand anderer als „Papa George“ der berühmte Filmemacher sein kann, machen sie den Autor des Buches darauf aufmerksam. Der Filmhistoriker René Tabard, dem es Méliès besonders angetan hat, gerät durch die Sensation erstmals aus der Fassung.

> „The older man turns out to be the French cinematic innovator Georges Méliés. Now regarded as the ‚father of special effects‘, Méliés was the first to use a double exposure, a dissolve, and, by accident, the jump cut.“[331]

Das Wiederauferstehen des Filmpioniers Méliès in der Person des Spielzeugladenbesitzers ist eine große, aber nicht die einzige spektakuläre Sensation im Film.

Abb.54: Digitale Simulation in *Hugo* [01:20:56]

Abb.55: Hugos Verwandlung im Traum [1:21:59]

Als weitere sensationelle Aktionen lassen sich beispielsweise die Verfolgungsjagden des Stationsvorstehers oder Hugos Traumszene[332] begreifen, in welcher ein Zug

[331] Perryman, *The Artist* and *Hugo*, wie Anm. 317.
[332] *Hugo Cabret* [USA 2011], 1:18:36-1:22:24.

einfährt und das Bahnhofsgebäude durchbricht (Abb.54) und Scorsese mit der Verwandlung Hugos (Abb.55) auf die Möglichkeiten der digitalen Filmtechnik anspielt. Wie im Kino der Attraktionen um die Jahrhundertwende lässt sich auch heute die filmische Bewegung als Wahrnehmungsattraktion begreifen.[333] Dass Scorsese die Geschichte von *Hugo* im Zentrum eines Bahnhofes ansiedelte, dürfte nicht zuletzt daran liegen, dass Lokomotiven um 1900 als „Wahrnehmungssensation *par excellence*“[334] angesehen wurden.

„Wenn Du Dich jemals gefragt hast, wo Deine Träume herkommen, dann sieh Dich um, hier werden Sie gemacht!“[335] erinnert sich René Tabard an die Worte von Méliès. Scorsese lässt in *Hugo* Vergangenheit und Gegenwart, Historie und Fiktion, Traum und Wirklichkeit verschmelzen und zeigt in Anspielung auf Méliès‘ Filme eine Welt, in der Träume wahr werden können. In welchem Ausmaß Hugos Welt mit der Welt des frühen Films korreliert, zeigt sich einmal mehr als sich Hugo, um sich vor dem Stationsvorsteher zu verstecken, an den Zeigern der Bahnhofsuhr festhält und dabei den Schauspieler Harold Lloyd in *Safety Last!* (Abb.56) nachahmt.

Abb.56: *Safety Last!* [39:07]

Abb.57: *L‘Arrivée d‘un Train à la Ciotat* [01:06:45]

Aufgrund Hugos starker Identifikation mit dem Film und seiner Wiederentdeckung der „Kindheit des Kinos“, ist der Film auch eine Hommage an die Anfänge der Kinematographie,

> „whose primary purpose is to pay tribute to an earlier film rather than usurp its place of honor [...]. (H)omages situate themselves as secondary texts whose value depends on their relation to the primary texts they gloss [...]. Homages therfore

[333] vgl. Kreimeier, „Kino der Attraktionen“, wie Anm. 290, S. 146.
[334] ebd.
[335] *Hugo Cabret* [USA 2011], 1:12:16-1:12:31.

present themselves as valorizations of earlier films which are in danger of being ignored or forgotten."[336]

In vielen Sequenzen spielt Scorsese auf die Ära des Stummfilms an, in der eine Geschichte auch ohne Worte der Schauspieler verständlich war. Beispielhaft dafür sind die Slapstick-Szenen mit dem als *Comic* Figur gezeichneten Stationsvorsteher und dessen Hund, die an den frühen *Chase*-Film erinnern. Scorsese setzt auch die Irisblende oder *emblematic* shots ein, die in der frühen Form zu Beginn der Kinematographie üblich waren.

Wenn sich Hugo und Isabelle in der Bibliothek der Filmakademie durch die Anfänge der Filmgeschichte blättern, sieht der Zuschauer einen Zusammenschnitt bekannter Filmzitate, wie zum Beispiel den 1895 entstandenen Film *L'Arrivée d'un Train à la Ciotat* [Frankreich 1895, R: Gebrüder Lumiere] (Abb.57) über die Leinwand flimmern. Die besondere Aufmerksamkeit der Protagonisten erregt ein Filmzitat aus Méliès' *Le Voyage dans la Lune.* Das Bild enthält ein Motiv, das die beiden bereits kennen: eine Rakete im Auge des Mondes, genau so, wie es der mechanische Mensch gezeichnet hat. Erst die Wertschätzung seines vergessenen Werks von Isabelle, Hugo und Tabard lässt Méliès wieder positiv an die Vergangenheit denken. Wenn er in einer Rückblende[337] über seine Anfänge des Filmemachens erzählt, reflektiert Scorsese auch die „Kindheit des Films".

Auch René Tabard erinnert sich an seine erste Begegnung mit Méliés.[338] Während einer Führung durch sein Méliès-Museum lässt er in seiner Erinnerung Méliès' gläsernes Filmstudio auferstehen. In der Rückblende wird sichtbar, wie die Filme damals gemacht wurden. Um Bühnenillusionen erzeugen zu können, war die Bühne des Filmstudios ähnlich wie das *Théatre Robert-Houdin* mit Falltüren ausgestattet. Wegen der Beleuchtung waren die Wände und das Dach aus Glas, wie bei einem Fotoatelier. Méliès drehte im Zeitraum von 1896 - 1913 hunderte von Filmen. Der bekannteste ist wahrscheinlich *Le Voyage dans la Lune* (1902), er gilt als erster Science-Fiction-Film und basiert auf einem Roman von Jules Verne. Méliès drehte aber auch viele Aktualitätenfilme (Zeitgeschichte). Da ihm das Geld fehlte, musste er

---

[336] Hagener / de Valck, *Cinephilia - Movies, Love and Memory*, wie Anm. 198, S. 75.
[337] *Hugo Cabret* [USA 2011], 1:29:47-1:38:08.
[338] ebd., 1:11:00-1:12:57.

1923 sein Filmmaterial an die Schuhindustrie verkaufen. Méliès arbeitete als Regisseur (Abb.58), Kulissenbauer, Autor und Darsteller (Abb.59). Seine Bühne glich der eines Theaters, wie auf den Abbildungen zu sehen ist.

Abb.58: Méliès als Regisseur [01:34:39]

Abb.59: Méliès als Darsteller [01:33:26]

Postklassische Filme von Scorsese sind nach Filmwissenschaftlerin Pam Cook als „part homage [...] and part iconoclastic attempt to rewrite the past, to produce new and exciting cinematic forms“[339] zu verstehen. Die Filmästhetik *Hugos*, die Nostalgie, Reflexion und Innovation gleichermaßen betont, bestätigt diese Aussage.
Scorsese lässt „Papa George“ Méliès durch die Kinder wieder entdecken und zollt Méliès‘ Trickkino mit den neuesten digitalen Filmeffekten Tribut. „Today‘s film lover embraces and uses new technology while also nostalgically remembering and caring for outdated media formats.“[340]

Abb.60: Verbrennen der Filme [01:37:15]

Abb.61: Verbrennen der Kulissen [01:36:57]

[339] Cook, „Postclassical Nostalgia“, wie Anm. 213, S. 167.
[340] Hagener / de Valck, *Cinephilia - Movies, Love and Memory*, wie Anm. 198, S. 22.

Wenn Méliès in seiner Verzweiflung seine Filme und Kulissen (Abb.60, 61) verbrennt, lässt sich vom Heimat- und Identitätsverlust der Protagonisten auch auf die Nostalgie für das Medium Film schließen, dem mit dem Medienumbruch zur digitalen Filmtechnik das analoge Trägermaterial abhanden kommt.

Der Rekonstruktionsprozess in *Hugo* lässt sich als „amalgamation of past and present"[341] verstehen, der Tradition und Innovation sowie Techniknostalgie und -modernität zusammentreffen lässt. Scorsese stellt die alten, mit der Hand gemachten Tricks von Melies den neuen digitalen, elektronisch gemachten Tricks gegenüber.

> "Anders als heute waren Méliès filmische Illusionen jedoch handgemacht: Der ehemalige Zauberkünstler zog vor der Kamera alle Register der Kunst und arbeitete mit aufwändigen Kostümen, Fallklappen, unsichtbaren Seilen, Stopptricks und Rauchwerk."[342]

Méliès galt als Pionier und Erfinder der Stop-Motion-Filmtechnik. Mit Hilfe des Stopptricks (Abb.63) gelang es ihm, Personen oder Dinge plötzlich verschwinden oder auftauchen zu lassen und auf diese Art eine zauberhafte Wirkung zu erzielen. Der Trick war einfach. Zwischen zwei Einstellungen wurde die Kamera gestoppt, um beispielsweise einen Gegenstand zu entfernen oder hinzuzufügen. In *Hugo Cabret* wird in Méliès Erinnerung eine Darstellung des Stopptricks[343] in schwarzweißen Bildern gezeigt.

Abb.63: Stopptrick [01:35:32]

Abb.62: Einstellung vor Kamerastopp [01:35:33]

Abb.64: Einstellung nach Kamerastopp [01:35:35]

---

[341] Cook, „Rethinking nostalgia", wie Anm. 69, S. 2.
[342] Lena Ullrich: „Buchtipp: Die Entdeckung des Hugo Cabret", online: http://www.geo.de/GEOlino/kreativ/buecher/buchtipp-die-entdeckung-des-hugo-cabret-70733.html (11.12.13).
[343] *Hugo Cabret* [USA 2011], 1:35:23-1:35:37.

Der geklebte Filmstreifen (Abb.63) kennzeichnet den Schnitt zwischen den beiden Einstellungen. Vor laufender Kamera lässt Méliès die tanzenden Skelette ab- und die Styrocutter auf die Bühne gehen. Das gefilmte Material zwischen den Einstellungen (Abb. 62 und 64) schnitt Méliès im Nachhinein aus dem Filmstreifen.
Es lässt sich sagen, dass Scorsese mit der Wiederentdeckung von Méliès Filmschaffen im Jahr 1931 einerseits den Medienumbruch von Stumm- auf Tonfilm verweist und andererseits aber auch auf den aktuellen Medienumbruch von analoger zu digitaler Filmtechnik. „Mediennostalgie ist nicht nur eine Angelegenheit von Modernisierungsverlierern, sondern kann mit Modernität und Faszination durch innovative Technik Hand in Hand gehen“[344], schreibt Andreas Böhn. Die Zielgruppe ist ein relativ junges Publikum,

> „das die Gegenstände der Hommage, [...] gar nicht oder wiederum nur über mediale Wiederaufführungen bzw. Reinszenierungen kennt. Mediennostalgie [...] bezieht sich auch auf die jeweils spezifische Erscheinungs- und Darstellungsweise von Medien bzw. auf die Art, wie Medien uns die Welt präsentieren bzw. wie sie Welten eigener Art generieren. [...] Medien widmen sich mehr und mehr solchen mediennostalgischen Akten.“[345]

Scorseses *Hugo* offenbart neben der Nostalgie für das Analoge das Potential des digitalen Films. Unglaubliche Kamerafahrten und -perspektiven, am Computer erzeugte Landschaften und spektakuläre digitale Effekte (Abb.66). „Erhöhte Oberflächenreize, prononcierte Künstlichkeit sowie eine Häufung des Spektakulären“[346] konstatiert Almuth Hoberg im rechnerisch erzeugten Filmbild.
Der Eingriff in das einzelne Filmbild ermöglicht neue Formen der Bildmanipulation. Durch *Seamless effects* kann ein fotorealistischer Eindruck simuliert werden, wodurch am Rechner realistisch wirkende Kunstlandschaften entstehen können.[347] Wie der Bahnhof aus Glas und Stahl (Abb.65) und die Züge stammt auch der Großteil der Menschen, die am Bahnhof in *Hugo* zu sehen sind, aus dem Computer. Am Filmset befinden sich nur wenige Menschen während der Dreharbeiten. „*Digital composing* ermöglicht auch die Virtualisierung der Kameraperspektiven, [...] die

---

[344] Böhn, „Mediennostalgie als Techniknostalgie“, wie Anm. 46, S. 162.
[345] ebd., S.162-164.
[346] Hoberg, „Digitalisierung und Postmoderne im Mainstream-Kino“, wie Anm. 171, S. 191.
[347] vgl. ebd., S. 199.

Simulation physisch unmöglicher Bewegungen und Fahrten.“[348] Der minutenlange Kameraschwenk beispielsweise vom Himmel über Paris, zum Zug und die Kamerafahrt in den Bahnhof hinein, zeigt die soghafte Wirkung digitaler Bilder und offenbart die Hyperbeweglichkeit der Kamera. „Mischformen zwischen Kino und Computer führen zu Interaktivität und Immersion, ermöglichen neue ästhetische Formen.“[349]

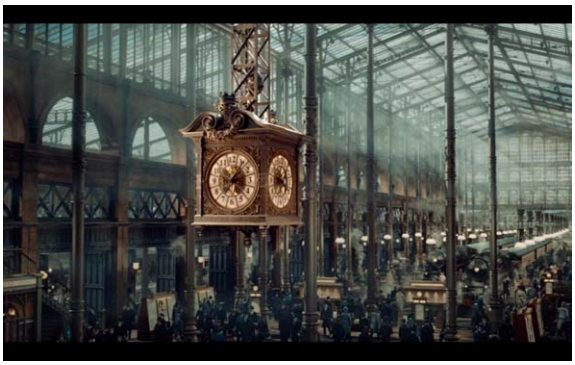

Abb.65: Rechnerisch erzeugter Bahnhof [10:24]

Abb.66: digitaler Verfall des Studios [01:36:48]

Mit der Digitalisierung der Filmproduktion werden spektakuläre Effekte wie das *morphing* möglich. Scorsese zeigt den digitalen Effekt in der Traumsequenz, in der Hugo selbst zu einem mechanischen Menschen zu werden scheint. Abb.67[350] zeigt den Protagonisten im „grünen Anzug“ während der Dreharbeiten. Die Farbe grün dient als Platzhalter für am Computer Erzeugtes.

Abb.67: Asa Butterfield im grünen Anzug

Abb.68: Unspektakulär bei den Dreharbeiten

[348] Hoberg, „Digitalisierung und Postmoderne im Mainstream-Kino“, wie Anm. 171, S. 201.
[349] Daniela Kloock: „Zukunft Kino“, online: www.zukunftkino.com (11.02.2014).
[350] Pixomondo: „Hugo Cabret. Wie das digitale Paris entstand“, Spiegel Online Fotostrecke: http://www.spiegel.de/fotostrecke/hugo-cabret-wie-das-digitale-paris-entstand-fotostrecke-78377-13.html (11.12.13).

Weit weniger spektakulär als es auf der Leinwand aussieht, geht es beispielsweise bei den Dreharbeiten auf den Bahngleisen zu[351], als Hugo beinahe von einem Zug überrollt wird, zu: Butterfield sitzt vor einem grünen Hintergrund (Abb.68[352]), der Zug sowie die Umgebung werden im Nachhinein eingesetzt.

4.2.5 Fazit

> "Die grundlegenden Vorstellungen stammen aus der Kindheit, ebenfalls aus der Kindheit stammen die kostbaren Erkenntnisse, denn die Kindheit erkennt die Dinge der Welt zum ersten Mal, sie bietet den Wahrnehmungen einen gierigen und frischen Boden. In der Kindheit ist alles ursprünglich und schön, indes ein erwachsener Mensch abgestumpft und müde ist. Die Dinge wie ein Kind sehen, heißt, sie unmittelbarer sehen und dabei mit frischer und reichster innerer Anteilnahme."[353]

Bereits im Jahr 1921 sah Hugo von Hofmannsthal in den stummen Bildern des Films ein sinnliches Potential, das der Sehnsucht der Zuschauer nach Erregung aller Sinne nachkam. Wenn er von der Welt der stummen Bilder sprach, verstand er diese als eine Art kindliche bzw. traumhafte Phantasiewelt. In der Zuwendung an die stummen Bilder des Films, die der „magischen Welt der Oralität"[354] entspringen, sah Hofmannsthal einen Ausbruch aus der literalen Gesellschaft.[355] "[D]ie Traumwelt einer Kindheit, die sich am analogen Gegenständlichen mehr erfreut als an abstrakten Vorschriften und Buchstaben"[356] bot eine Fluchtmöglichkeit.
Auf den ersten Blick bietet auch die analoge Wunderwelt Hugos, die das Auge des Filmpublikums (wieder) zum Staunen bringt und eine Analogie zur kindlichen Phantasiewelt und im weiteren Sinn zur „Kindheit des Kinos" zulässt, eine Fluchtmöglichkeit. *Hugo* lädt seine Zuschauer auf eine Reise in die Vergangenheit ein, die etwas entstehen lässt, „das in der Realität definitiv verloren zu gehen begonnen hat: Kindheit. Das magische Weltbild, die belebten Dinge, die Märchenstruktur." [357] Ein Ausbruch aus der digitalen Welt ist *Hugo* aber keinesfalls.

---

[351] *Hugo Cabret* [USA 2011], 1:18:58-1:22:07.
[352] ebd.
[353] Thiele, *Karel Čapek*, wie Anm. 51, S. 111f. Zitiert nach: Josef Čapek, *Bilder aus der Heimat,* S. 25ff.
[354] Hiebler, „Kinotheorie und Poetik", wie Anm. 135, S. 458.
[355] vgl. ebd., S. 457-467.
[356] ebd., S. 464.
[357] Seeßlen, „Kino zwischen Retrofuturismus und Nostalgie", wie Anm. 139.

Ganz im Gegenteil stellt Scorsese die Möglichkeiten der digitalen Filmtechnik aus. Die zur Schau gestellte Nostalgie für das Mechanische und die Wiederentdeckung der „Kindheit des Kinos“ fördern eine Ästhetik des Staunens und lässt *Hugo* auch als Hommage an das Kino der Attraktionen ansehen. Die sensationelle Rückschau in die Filmgeschichte spielt auch auf die Veränderung des Rezeptionsverhaltens des Filmpublikums an. Im Vergleich zum Mythos vom Erschrecken der Zuseher 1895 bei der Filmvorführung von *L'Arrivée d'un Train à la Ciotat,* zeigt sich das Publikum 2011 von irrealen Kamerafahrten und errechneten Digitalwelten in *Hugo* fasziniert und keineswegs verschüchtert.

> „Um den erleuchteten Arc de Triomphe fließt da in bunten Lichtern der Stadtverkehr, und der Regisseur Martin Scorsese beschleunigt diese Bewegung noch, bis die Straßen sich zu drehen scheinen wie Zahnräder, und ein Schwenk auf die Zahnräder im Inneren des Turms greift diese Drehungen auf.“[358]

Abb.69: Überdimensionales Räderwerk [00:50]

Mit der Verwandlung der Champs Elysees in ein großes Zahnradwerk (Abb.56) betont Scorsese beispielsweise das „Spektakelhafte“, das sich hinter der Nostalgie für das Mechanische verbirgt. Die Rückwendung zum Analogen begründet sich in *Hugo* weniger aus sentimentalen Gefühlen als aus einer Sehnsucht nach dem Staunen und der Attraktion. Eine Attraktion, wie Scorseses Wiederentdeckung der „Kindheit des Kinos“ mit den Trickkünsten der digitalen Filmtechnik beispielsweise. Mit Kindheit des Kinos bezeichne ich das filmische Werk des französischen Filmpioniers Georges Méliès. Die nostalgische Atmosphäre des gläsernen Bahnhofs in Paris und die abenteuerliche Reise des Waisenjungen Hugo, die auf magische Weise mit der Wiederentdeckung eines Stücks Filmgeschichte verknüpft ist, ermöglicht dem Zuschauer eine „experience of ‚being there‘, inside the time and the place the film reconstructs.“[359] Die Visualisierung der Filmgeschichte in Form, Inhalt und Medium anhand Musik, Kostüme, Spiel- und Handlungsräume sowie Set Design

[358] Kniebe, „Mechanik der Träume“, wie Anm. 328.
[359] Cook, „Postclassical nostalgia“, wie Anm. 213, S. 170.

unterstreichen Charme und Zauber des Films. Der Rekonstruktionsprozess in *Hugo* lässt sich als „amalgamation of past and present, documentary footage and fiction"[360] verstehen.

Im Sinne des klassischen Nostalgie-, bzw. Hollywoodkinos, aber unüblich für Scorsese, gibt es ein „Happy End" in *Hugo.* Hugo findet in der Familie der Méliès eine neue Heimat und das wiederentdeckte filmische Werk, für das sich nun auch eine junge Generation interessiert, lässt Georges Méliès mit seiner Vergangenheit aussöhnen. Während der Schlussszene beobachtet die Kamera Isabelle, die sich auf einen Sessel zurückgezogen hat um Hugos Geschichte niederzuschreiben:

> „Vor langer Zeit lernte ich einen Jungen kennen, er hieß Hugo Cabret. Er lebte auf einem Bahnhof. Warum lebte er auf einem Bahnhof, fragt ihr Euch sicher. Genau davon handelt dieses Buch und davon, wie dieser außergewöhnliche Junge unaufhörlich nach einer geheimen Botschaft von seinem Vater suchte und wie diese Botschaft ihm den Weg wies, um endlich nach Hause zu finden."[361]

Wie der Zauberkünstler Hugo hat auch Isabelle zum Ende des Films ihre Bestimmung gefunden.

Sowohl der Waisenjunge Hugo als auch der Filmpionier Georges Méliès, der mit dem Krieg seine Passion und somit seine Identität verloren hat, leben zu Beginn des Films in einer „vergessenen Welt". Sie leben von den Erinnerungen an eine verlorene Zeit, ähnlich wie der Stummfilmstar George Valentin in der Übergangszeit, als der Stummfilm vom Tonfilm abgelöst wurde. Erst mit der Wiederentdeckung und Wertschätzung der Vergangenheit gelingt es, in die Zukunft zu gehen. Das Motiv der Wiederentdeckung ist in *Hugo* auch im Kontext des Medienumbruchs von analoger zu digitaler Filmtechnik zu verstehen. Die Wiederentdeckung der „Kindheit des Kinos" durch die Augen des jungen Hugo lässt sich als Restaurierung, Historisierung und Reflexion der Film- und Mediengeschichte begreifen.

Der Film reflektiert nicht nur die soziokulturellen Verhältnisse der damaligen Zeit (Paris 1930er), sondern demonstriert auch den Umgang mit Medienwelten und Identitäten. Das Zusammentreffen von Rekonstruktion und Reflexion, Nostalgie und Innovation, Vergangenheit und Gegenwart sowie Fiktion und Wirklichkeit verweist auf

---

[360] Cook, „Rethinking nostalgia", wie Anm. 69, S. 2.
[361] *Hugo Cabret* [USA 2011], 1:54:20-1:55:01.

die *Ästhetik der reflexiven Nostalgie* in *Hugo.* Im Staunen bzw. der Wiederentdeckung des Staunens im Attraktionskino offenbart sich das Entzücken bzw. die Faszination des Zusehers nicht an der Vergangenheit, sondern an der Distanz zur Vergangenheit.

Mit der Wiederentdeckung der „Kindheit des Kinos“ und der Rückkehr zum Märchenhaften ist *Hugo* auch als Synonym für die Magie der Träume und der Vorstellungskraft der Menschen zu verstehen.

> „Yet *Hugo* is more than a Scorsese valentine to Méliés and cinema history. It is a broader message about the importance of motion pictures in people‘s lives and of the mediums‘s power to stimulate human dreams and imagination.“[362]

[362] Perryman, „*The Artist* and *Hugo“,* wie Anm. 317.

5. Conclusio

> „Das Spiel mit narrativen Versatzstücken führt durch seine Selbstreferentialität [...] die Spielregeln einer medialisierten Welt selbst vor. Es zeigt anschaulich, wie die Darstellungs- und Erzählformen funktionieren, und ist so im Idealfall ein Stück Aufklärung über die Medien und ihre Strukturen.“[363]

Im Fall der postklassischen Filme *The Artist und Hugo* lässt sich das im Zitat angeführte „Spiel mit narrativen Versatzstücken“[364] als Hommage an das Medium des analogen Films und seine Geschichte betrachten. Aus den Filmen spricht die Nostalgie, das „Gefühlvolle“ und der Charme des Vergangenen - und doch kommentieren die Filme nicht nur die Vergangenheit, sondern vor allem die Gegenwart. Die nostalgische Aura, die *The Artist* und *Hugo* anhaftet, kann nicht mit dem klischeehaften Verständnis von Nostalgie gleichgesetzt werden. Denn die Ästhetik der Nostalgie tendiert in den Filmen in eine reflexive Richtung.

Das heißt, es geht nicht um eine naiv-unreflektierte Sehnsucht nach der Vergangenheit, sondern um eine emotionale Annäherung, der aber eine Distanz zur Vergangenheit eingeschrieben ist. Die Filme verweisen somit auf die Gegenwart, im Sinn einer Suche nach Orientierungswerten sowie des Gedankens der Nachhaltigkeit (Wiederverwendung von Geschichten und Filmen) und offenbaren eine wertschätzende Haltung gegenüber der Vergangenheit.

Tendiert Nostalgie in eine reflexive Richtung, handelt es sich nicht mehr nur um einen Kommentar auf die Vergangenheit, sondern auch um einen Kommentar auf die Gegenwart und damit auch auf die Zukunft. Der intensiven Beschäftigung mit Geschichte und Vergangenheit liegt Huyssen zufolge ein Utopie-Verlust zugrunde. Zudem konstatiert der Literaturwissenschaftler einen Wandel des Utopie-Begriffs, von einem „futuristic pole to the pole of remembrance.“[365] Hinter der Nostalgie verbirgt sich seiner Ansicht nach der moderne utopische Gedanke, was auch das Verlangen nach Imaginärem (und der fantastischen Welt des Kinos) erklärt.

---

[363] Eder, „Postmoderne im Kino“, wie Anm. 120, S. 40.
[364] ebd.
[365] vgl. Huyssen, „Memories of Utopia“, wie Anm., 56, S. 88.

Aufgrund des Wandels in der Bedeutung von Nostalgie, von der räumlichen zur zeitlichen Sehnsucht, von der Sehnsucht der selbst erlebten zur nicht selbst erlebten Vergangenheit und von der Rekonstruktion zur Reflexion der Vergangenheit kann Nostalgie nicht länger als rückschrittlich, sondern muss viel eher als innovativ angesehen werden (vgl. Kapitel 2, S. 9-17).

Vergangenheitsdarstellungen reflexiv nostalgisch zu betrachten, bedeutet beispielsweise sich des Unterschieds zwischen Wahrheit (Echtheit) und Imitation bewusst zu werden/sein. The Artist ist kein schwarzweißer Stummfilm aus dem Jahr 1930, sondern ein Stummfilm des 21. Jahrhunderts, der die Ästhetik des Stummfilms nachahmt, die Zeit seiner Produktion aber nicht verleugnet.

> „Es gibt keine perfekte Restaurierung, es kann immer nur eine Annäherung geben. [...] Dazu gehört vor allem, das [sic] man die Filmrestaurierungen bzw. ihre Ergebnisse eben auch als ein Zeugnis der Gegenwart begreift, wie sie Vergangenheit versteht. Denn man darf nicht unterschätzen, wie sehr gerade Fiktionsfilme als kollektive Erinnerungsräume - über den Filminhalt wie über die Materialästhetik - unser Bild der Vergangenheit prägen."[366]

Nostalgie kann, Svetlana Boym zufolge, gleichermaßen als „soziale Krankheit und als kreative Emotion"[367] verstanden werden, was auf die enorme Wirksamkeit der bitter-süßen Emotion hindeutet. Wurde Nostalgie meist mit Idealisierung und Flucht in die Vergangenheit betrachtet, offenbart sie ihr kritisches Potential, insofern sie es ermöglicht, nicht mehr unter Nostalgie zu leiden, sondern mit ihr kreativ zu arbeiten. Die reflexive Nostalgie fördert weniger ein Nachtrauern an eine vergangenen Zeit oder einen Gegenstand, sondern ermöglicht eine Aneignung der Vergangenheit in der Gegenwart. Diese Aneignung der Vergangenheit lässt sich als eine Art Rollenspiel für das Publikum betrachten, um sich emotional in vergangene Zeiten zu versetzen, diese besser zu verstehen und mit der Gegenwart in Verbindung zu bringen.

Für das Spiel mit der Nostalgie in The Artist und *Hugo* lassen sich mehrere Begründungen finden. Sei es das Verschwinden der analogen Filmtechnik infolge

---

[366] Franziska Heller: „Warum Filmgeschichte? Wie die Digitalisierung unser Bild von der Vergangenheit verändert", online: „http://www.memento-movie.de/2013/02/warum-filmgeschichte/ (25.03.2014).

[367] Boym, *Future of Nostalgia*, Anm. 6, S. 354.

des Medienumbruchs hin zum Digitalen, sei es Huyssens Annahme eines modernen utopischen Gedankens, sei es eine neue Produktionsstrategie Hollywoods oder sei es (Film)Geschichte subjektiv erfahrbar zu machen; Gründe für Nostalgie lassen sich im zeitgenössischen Kino zur Genüge finden.

Wenn die Grenzen von Vergangenheit und Gegenwart, Sehnsucht und Reflexion sowie Wirklichkeit und Fiktion in *The Artist* und *Hugo* ineinander fließen, wird eine, von Widersprüchlichkeiten geprägte Filmästhetik sichtbar, die sich als *Filmästhetik der reflexiven Nostalgie* bezeichnen lässt; eine Ästhetik, die im Rückschritt den Fortschritt anzeigt und das „Alte" als „Neues" präsentiert.

Die digitale Filmtechnik, die die analoge Technik ablöst, ist Teil der Medienentwicklung, so wie der Tonfilm den Stummfilm ablöste. Dass mit dem Medienumbruch, der auch als Umbruch der visuellen Kultur zu verstehen ist, Ängste einhergehen und Nostalgie aufkommt, ist verständlich. Die dargestellte Nostalgie in *The Artist* und *Hugo* verweist aber nicht auf den Wunsch einer Rückkehr in die Vergangenheit, einem Verhaftet-Bleiben, sondern auf den Übergang in das Neue. Es ist das Imaginäre, dass die Nostalgie befruchtet und eine Verbindung zwischen einem Kino der Nostalgie und einem Kino der Attraktionen erschaffen kann.

Die Wiederentdeckung der „Kindheit des Kinos" und der Filmgeschichte in *The Artist* und *Hugo* ist nicht als pure Nostalgie, sondern als Retro-Innovation zu verstehen und zielt, von einem ökonomischen Gesichtspunkt aus betrachtet, auf die emotionale Bindung des Filmpublikums ab. In einer nostalgischen Ästhetik spiegelt sich die Sehnsucht nach Idealen und Werten, die heute scheinbar verlorengehen.

> „Restaurationsprojekte und ihre Debatten sind wichtiger denn je, denn sie sind elementarer Bestandteil, Gedächtnis und zugleich Zeugnis unserer mediatisierten Kultur und Wahrnehmung."[368]

Trotz seiner schwarzweißen, für den Stummfilm typischen Ästhetik, ist *The Artist* keine Rückkehr zum „Alten" oder sentimental „Verklärtem". Die aus der Mode gekommene Ästhetik wird im 21. Jahrhundert zur Attraktion. Der Film lässt den Geist des Films spüren, spiegelt aber gleichermaßen zeitgenössische Wünsche und Sehnsüchte nach Emotion, Romantik und „Heldenhaftem". Mit *The Artist* wollte

---

[368] Heller, „Warum Filmgeschichte?", wie Anm. 364.

Hazanavicius dem zeitgenössischen Publikum die Empfindung von damals wieder fühlbar machen bzw. eine sinnliche Erfahrung ermöglichen. Gleichzeitig appelliert er an den Zuseher sein Rezeptions- und Wahrnehmungsverhalten zu überdenken, insofern dieser seine üblichen Sehgewohnheiten beiseite lassen muss.

Die Thematisierung des Medienumbruchs vom Stumm- zum Tonfilm verweist auf den aktuellen Medienumbruch, der unsichtbaren Revolution der digitalen Filmtechnik. Mit der nostalgisch gestalteten Filmoberfläche spielt Hazanavicius auf den Verlust von Materialität an, lässt eine Sehnsucht nach dem Analogen, dem Greifbaren, eine Sehnsucht nach der Aura des fotografischen Bildes, spürbar werden. Auch der Wunsch nach einer einfacheren Welt, medial einfacheren Welt, könnte beispielsweise durch die Ästhetik der Nostalgie im Film repräsentiert werden. Warum zündet sich der Mensch eine Kerze an, wenn er doch auch die DVD mit prasselndem Kaminfeuer in den Player einlegen könnte?

Im Vergleich zu *The Artist*, der die anfängliche Ablehnung der neuen Technik bzw. des Fortschritts anhand des Niedergangs von Stummfilmstar George Valentine sehr ausführlich zeigt, konzentriert sich Scorsese in *Hugo* auf die Nostalgie als Attraktion und feiert die Möglichkeiten der digitalen Filmtechnik. Die zur Schau gestellte Nostalgie für das Mechanische und die Wiederentdeckung der „Kindheit des Kinos“ werden zur Attraktion. Scorsese stellt die alten, mit der Hand gemachten Tricks von Georges Méliès den neuen digitalen, elektronisch gemachten Tricks gegenüber und lässt Techniknostalgie und -modernität zusammentreffen. Die wertschätzende Haltung zur Vergangenheit offenbart sich in *Hugo* durch die Wiederentdeckung des filmischen Werks der historischen Person Georges Méliès, das auch als Symbol für die „Kindheit des Kinos“ gesehen werden kann. Die kindliche Erzählperspektive in *Hugo* lässt sich nicht nur als emotionale Anspielung auf die eigene Kindheit verstehen, sondern auch als Symbol für die Analogie von Kindheit und Kino, die gleichermaßen als Orte der Sehnsucht, der Fantasie, des Staunens zu begreifen sind. *Hugo* macht deutlich, wie bedeutsam es für einen Menschen ist, an etwas zu glauben, ein Ziel zu verfolgen und was es heißt, seine Passion zu verlieren. Das „Happy End“, der zu Beginn sehr unglücklichen Protagonisten Hugo, sowie Georges Méliès, der seine Vergangenheit vergessen wollte, verweist auf die positiven Auswirkungen von Nostalgie. Scorsese thematisiert die persönliche Nostalgie und

bringt diese mit den Erinnerungen an die Anfänge der Kinematographie und dem Medium Film in Zusammenhang. Symbolhaft dafür ist der mechanische Mensch zu sehen, der Hugo an die Zeit, als sein Vater noch lebte, denken lässt und Georges Méliès an seine Zeit als Filmemacher erinnert.

The Artist und *Hugo* reflektieren sowohl den nostalgischen Blick auf das Medium des analogen Films, sowie auf das Medium als nostalgischer Erinnerungsträger. Beide Filme ermöglichen mit der Betonung des Ausdrucks und der Körperlichkeit sowie der visuellen Aussagekraft eine sinnliche Wiederbelebung der Vergangenheit.

Der Blick zurück in Zeiten des Umbruchs, der in *The Artist* und *Hugo* thematisiert wird (Identitätsverlust und Wiederfindung der Identität) verweist auf das Kino, dass sich in Zeiten des Umbruchs seiner eigenen Herkunft versichert. Der Medienumbruch zeigt den Verlust der Lebensspuren im digitalen Zeitalter an, ist aber gleichzeitig eine Hommage an das Filmische selbst, denn das Prinzip des bewegten Bildes lebt im digitalen Film weiter. In seiner Einführung zu *Traum und Exzess* beschrieb Klaus Kreimeier den Beginn des Kinos 1895 als „Entwicklung, die noch andauert und heute, im 21. Jahrhundert, nur neue Höhepunkte der Medialisierung und Virtualisierung erlebt.“[369]

Eine *Filmästhetik der reflexiven Nostalgie* im 21. Jahrhundert lässt sich als Protest an der utopielosen, schnelllebigen Gegenwart sehen, ganz im Sinne Frederic Jamesons als *Nostalgia for the Present.*[370] Zur gleichen Zeit zeigt sie aber auch das Potential der digitalen Filmtechnik, das im Sinne der Nachhaltigkeit (Recycling der Filmgeschichte) und Medienreflexion zu verstehen ist. Das Medium des analogen Films ist im 21. Jahrhundert zum Nostalgieobjekt geworden und in meiner Generation auch als „Teil unserer Biographie“[371] zu sehen.

Nostalgie, die im Wandel ihren Nährboden findet, offenbart sich immer in Zeiten des Umbruchs. Der Veränderung im Laufe der Zeit ist die Nostalgie ein treuer Begleiter. Nostalgische Objekte symbolisieren nach Tilmann Habermas „einen Mythos von Heimat, Ursprung und Authentizität.“[372]

---

[369] Kreimeier, Klaus: „Einführung“, in: *Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos*. Wien 2011, S. 20.
[370] Jameson, Fredric: „Nostalgia for the Present“, in: *South Atlantic Quaterly*, USA 1989.
[371] Böhn, „Mediennostalgie als Techniknostalgie“, wie Anm. 46, S. 152.
[372] Rettig, *Die guten alten Zeiten*, wie Anm. 5, S. 207.

Das Paradoxon der reflexiven Nostalgie, das gleichermaßen aus- und auflöst, zeigt sich in *The Artist* und *Hugo* insofern, dass die Filme gleichermaßen Nostalgie evozieren, die Sehnsucht aber auch, zumindest für den Moment, stillen können.

> „Movies touch our hearts, and awaken [sic] our vision, and change the way we see things. They take us to other places. They open doors and minds. Movies are the memories of our lifetime. We need to keep them alive.“[373]

Weitere Filme, die eine *Ästhetik der reflexiven Nostalgie* aufweisen, sind: *Mademoiselle Populaire* [F 2012, R: Régis Roinsard] oder *The Grand Budapest Hotel* [USA 2014, R: Wes Anderson].

---

[373] Scorsese, Martin: *The Film Foundation. Filmmakers for film* preservation, online: http://www.film-foundation.org/common/11004/default.cfm?clientID=11004&thispage=homepage (10.11.2013).

6. Literaturverzeichnis

Abel, Richard: „cinema of attractions“, in: *Encyclopedia of Early Cinema*, New York: 2005.

Balázs, Béla: *Der Geist des Films*, Frankfurt/Main [1]2001, (Orig. *Der Geist des Films*: Halle/Saale 1930).

Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt/Main 2001.

Barreau, Nicolas: *Eines Abends in Paris*. München und Wien 2012.

Benjamin, Walter: „Über den Begriff der Geschichte“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991.

Bleicher, Joan Kristin: „Zurück in die Zukunft. Formen intertextueller Selbstreferentialität im postmodernen Film“, in: *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Hamburg 2008, S. 113-132.

Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt/Main 2001.

Böhn, Andreas/Kurt Möser: „Einleitung“, in: *Techniknostalgie und Retrotechnologie*, Karlsruhe 2010, S. 9-16.

Böhn, Andreas: „Mediennostalgie als Techniknostalgie“, in: *Techniknostalgie und Retrotechnologie*, Karlsruhe 2010, S. 149-166.

Böhn, Andreas: „Nostalgia of the Media / in the Media“, in: *Self-Reference in the Media*, Berlin/New York, S. 143-154.

Bordwell, David/Kristin Thompson: *Film History. An Introductio*n, New York: McGraw Hill 1994.

Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York 2001.

Brüggemann, Axel: „1 Thema, 5 Deutungen. Heute: 1914“, in: *Datum. Seiten der Zeit*, Ausgabe 2/2014, Wien: S. 87.

Cambi, Fabrizio: *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, Würzburg: Königshausen und Neumann GmbH 2008.

Cook, Pam: „‚Rethinking nostalgia‘: In the Mood for Love and Far From Heaven“, in: *Screening the Past. Memory & nostalgia in cinema*, New York 2005.

Cook, Pam: „Martin Scorsese and Postclassical Nostalgia“, in: *Screening the Past. Memory & nostalgia in cinema*, New York 2005.

Cook: Pam: „Masculinity in crisis?“, in: *Screening the Past. Memory & nostalgia in cinema*, New York 2005.

Coelho, Paulo: *Elf Minuten*, Zürich 2005, (Orig. *Onze minutos*, Rio de Janeiro 2003).

Davis, Fred: *Yearning for Yesterday*, London 1979.

Distelmeyer, Jan: „Die Tiefe der Oberfläche. Bewegungen auf dem Spielfeld des postklassischen Hollywood-Kinos“, in: *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Hamburg 2008.

Dixon, Byrony: „The Sound of Silents“, in: *Sight&Sound*, January 12, Volume 22.

Eberhard, Kerstin: „Digitale Ästhetik“, in: *Reclams Sachlexikon des Films*, Thomas Koebner (Hg.) Stuttgart 2011.

Eder, Jens: „Einleitung“, in: *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Hamburg 2008, S. 1-7.

Eder, Jens: „Die Postmoderne im Kino. Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre“, in: *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Hamburg 2008, S. 9-61.

Elsaesser, Thomas: „Augenweide am Auge des Maelstroms? - Francis Ford Coppola inszeniert BRAM STOKER‘S DRACULA als den ewig jungen Mythos Hollywood“, in: Rost, Andreas/Mike Sandbothe: *Die Filmgespenster der Postmoderne*, Frankfurt am Main 1998.

Elsaesser, Thomas: „Erfahren, erleben, entgrenzen: Das Kino der (zu starken) Körper und Gefühle“, in: *Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*, 2009.

Felix, Jürgen: „Film im Film“, in: *Reclams Sachlexikon des Films*, Thomas Koebner (Hg.) Stuttgart 2011.

Filippi, Lidia: „Biographie versus Technologie“, in: *Das ABC des Kinos. Foto, Film, Neue Medien*, Heft 8, 2002.

Fischer, Volker: *Nostalgie. Geschichte und Kultur als Trödelmarkt*, Luzern und Frankfurt/Main: C.J.Bucher 1980.

Fröhlich, Margit/Reinhard Middel/Karsten Visarius: *Zeichen und Wunder. Über das Staunen im Kino*, Marburg 2001.

Glaubitz, Nicola/Henning Groscurth, Katja Hoffmann, Jörgen Schäfer, Jens Schröter, Gregor Schwering, Jochen Venus: „Tsunami. Überlegungen zu einer Theorie der Medienumbrüche“, in: *Eine Theorie der Medienumbrüche 1900/2000*, Forschungskolleg der Universität Siegen 2011.

Grob, Norbert: „Hollywood“, in: *Reclams Sachlexikon des Films*, Thomas Koebner (Hg.) Stuttgart 2011, S. 308.

Grob, Norbert/Bernd Kiefer/Thomas Klein/Marcus Stiglegger (Hg.): *Nouvelle Vague*, Mainz 2006.

Grissemann, Stefan: „Risswunden“, in: *profil*, 25. November 2013.

Gunning, Tom: „The Cinema of Attractions. Early Films, Its Spectator and the Avant-

Garde“, in: *Early Cinema*. London 1997.

Hagener, Malte/Marijke de Valck: *Cinephilia - Movies, Love and Memory*, Amsterdam 2005.

Hahn, Philipp: *Mit High Definition ins digitale Kino. Entwicklung und Konsequenzen der Digitalisierung des Films*. Marburg 2005.

Havlena, William J./Susan L. Holak: *Exploring Nostalgia Imagery Trough the Use of Consumer Collages*, 1996.

Hiebler, Heinz: „Zwischen Kinotheorie und Poetik: Der Ersatz für die Träume (1921)“, in: *Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*, Band 416, Würzburg 2003, S. 457-467.

Hoberg, Almuth: „Digitalisierung und Postmoderne im Mainstream-Kino. Computereffekte verändern das klassische Erzählkino“, in: *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Hamburg 2008, S. 191-211.

Holbrook, Morris B.: *Nostalgia and Consumption Preferences: Some Emerging Patterns of Consumer*, 1993.

Jameson, Fredric: „Nostalgia for the Present“, in: *South Atlantic Quaterly*, USA 1989, S. 517-537.

Kießling, Tina: „Nostalgie und Retro-Trends als Marketingchance. Eine Analyse der Ursachen für die Nachfrage nach vergangenheitsbezogenen Konsumangeboten“, Diss. Technische Universität Chemnitz 2012.

Klein, Thomas: „Abenteuerfilm“, in: *Reclams Sachlexikon des Films*, Thomas Koebner (Hg.) Stuttgart 2011, S. 7.

Kreimeier, Klaus: „Film und Computer: Alte Bilder - ‚neue Bilder‘“, in: *Prekäre Moderne. Essays zur Kino- und Filmgeschichte*, Marburg: Schüren 2008.

Kreimeier, Klaus: „Kinozauber. Ästhetische und dramaturgische Aspekte des Staunens im Kino“, in: *Zeichen und Wunder. Über das Staunen im Kino*, Marburg 2001.

Kreimeier, Klaus: „Einführung“, in: *Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos*, Wien 2011, S. 7-20.

Kreimeier, Klaus: „Jahrhundertwende. Kino der Attraktionen und frühe Narration“, in: *Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos*, Wien 2011, S. 145-183.

Nowell-Smith, Geoffrey: „Das Kino schlägt zurück“, in: *Geschichte des internationalen Films*, Stuttgart, Weimar 1996, S. 719-726.

Pearson, Roberta: „Das frühe Kino“, in: *Geschichte des internationalen Films*, Stuttgart, Weimar 1996, S.13-25.

O.A.: „Nostalgie“, in: *Brockhaus Enzyklopädie Nos - Per Band 16*, Mannheim 191991.

O.A.: „Nostalgie“, in: *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in 10 Bänden*, Band 6, Lein-Peko, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 31999, S. 2754.

O.A.: „Nostalgie“, in: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, M-Z*, Akademie Verlag, Berlin 21993, S. 931f.

O.A.: „Reflexion“, in: *Der große Herder*, 7. Band, Freiburg 1955.

Oltmann, Katrin: *Remake | Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-diskurse*, 1930-1960, Bielefeld 2008.

Rettig, Daniel: *Die guten alten Zeiten. Warum uns Nostalgie glücklich macht*, München 2013.

Schnell, Ralf (Hrsg.): *Gegenwartskultur*, Stuttgart/Weimar 2006.

Schrey, Dominik: „Mediennostalgie und Cinephilie im *Grindhouse-Doublefeature*“, in: *Techniknostalgie und Retrotechnologie*, Karlsruhe 2010, S. 183-196.

Seeßlen, Georg: „Bewegte Bilder. 10 Thesen zur Zukunft des Films“, in: *Film. Das Kino-Magazin*, 2/12.

Seeßlen, Georg: „Le manine oder: Über das Staunen in den Filmen Frederico Fellinis“, in: *Zeichen und Wunder. Über das Staunen im Kino*, Marburg 2001.

Sierek, Karl: *Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik*, Wien 1993.

Sprengler, Christine: *Screening nostalgia. Populuxe props and Technicolor aesthetics in contemporary American film*, USA 2009.

Steinmetz, Rüdiger: „Das digitale Dispositif Cinéma – historisch und systematisch betrachtet“, in: ders. (Hg.): *Das digitale Dispositif Cinéma: Untersuchungen zur Veränderung des Kinos*. Leipzig 2011, S. 15-51.

Stern, Barbara: „Historical and Personal Nostalgia in Advertising Text: The Fin de Siecle Effect“, Journal of Advertising XXX1:4 (Dec), 1992, S.11-22.

Thiele, Eckhard: *Karel Čapek*, Leipzig 1988.

Winkler, Hartmut: „Medium Film“, in: *Reclams Sachlexikon des Films*, Thomas Koebner (Hg.) Stuttgart 2011.

Willemsen, Roger: *Der Knacks*, Frankfurt/Main 2008.

Y., Gabriel: „Organizational Nostalgia - Reflections on ‚The Golden Age‘“, in: *Emotion in Organizations*. London: S. Fineman 1993, S. 118-141, zitiert nach: *Soziologie der Emotionen*: eine Einführung, Helena Flam.

Online-Literatur

Bach, Lida: „‚Stille ist etwas sehr Mächtiges.‘ - Interview mit Michel Hazanavicius zu ‚The Artist‘“, online: http://www.kino-zeit.de/news/stille-ist-etwas-sehr-machtiges-interview-mit-michel-hazanavicius-zu-the-artist.

Boym, Svetlana: „The Off-Modern Condition“, online: http://www.svetlanaboym.com/offmodern.html#excerpt.

Bröhm, Alexandra/Balz Ruchti: „Nostalgie. Die gute alte Zeit“, online: http://www.beobachter.ch/leben-gesundheit/psychologie/artikel/nostalgie_die-gute-alte-zeit/.

Calhoun, Dave: „Martin Scorsese: interview“, online: http://www.timeout.com.br/rio-dejaneiro/en/film/features/107/martin-scorsese-interview.

Heinemann, Pia: „Die gesunde Sehnsucht nach der alten Zeit“, in: Die Welt, online: http://www.welt.de/lifestyle/article5655840/Die-gesunde-Sehnsucht-nach-der-guten-alten-Zeit.html.

Heller, Franziska: „Warum Filmgeschichte? Wie die Digitalisierung unser Bild von der Vergangenheit verändert“, online: „http://www.memento-movie.de/2013/02/warum-filmgeschichte/.

Hutcheon, Linda/Mario J. Valdés: *Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue, in: Poligrafias - revista de teoria literaria y literatura comparada*, 1998, online: http://revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31312/0.

Huyssen, Andreas: „Memories of Utopia“, in: Twilight Memories. Marking time in a culture of amnesia, New York, London 1995, online: http://de.scribd.com/doc/36383398/Andreas-Huyssen-Memories-of-Utopia-Twilight-Memories-marking-time-in-a-culture-of-amnesia.

Kloock, Daniela: „Zukunft Kino“, online: www.zukunftkino.com.

Kniebe, Tobias: „Mechanik der Träume“, online: http://www.sueddeutsche.de/kultur/hugo-cabret-im-kino-mechanik-der-traeume-1.1278030.

Kottlorz, Peter: „Film- und Fernsehästhetik“, in: *Fernsehmoral. Ethische Strukturen fiktionaler Fernsehunterhaltung*, Hochschul-Skripten Medien 34, Berlin 1993, S. 102-146, online: http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/kottlorz_fernsehaesthetik/kottlorz_fernsehaesthetik.html.

Lueken, Verena: „Das geniale Kind im Regisseur kann alles“, online: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/hugo-cabret-filmkritik-das-geniale-kind-im-regisseur-kann-alles-11641259.html.
Lintzel, Aram: „Mit einer reflexiven Retrohaltung lässt sich die Gegenwart in Frage stellen“, in: taz.die tageszeitung, online: http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2011%2F07%2F12%2Fa0106&cHash=a14ce18974.
Mair, Judith: „Retro-Innovationen“, in: *New Potential. Trend Experts & Visual Missionaries*, online: http://www.newpotential.de/?p=1528.
Mann, Martin: „Nostalgie und Reflexion in Woody Allens Midnight in Paris“, online: http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kino/kino_pdf/mann_midnight.pdf.
Ohne Autor (O.A): „Nostagie - Das Geschäft mit der Sehnsucht“, in: *Der Spiegel*, Heft 5, 1973, online: http://wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did=42713733&aref=image035/0541/PPM-SP197300500860099.pdf&thumb=false.
O.A.: „The age of innocence“, in: *The Bioscope*, online: http://thebioscope.net/2012/01/01/the-age-of-innocence/.
O.A.: „Hugo“ Production Information, online: http://www.hugomovie.com/assets/sections/story/hugo_notes.pdf, S. 3.
O. A.: „Nostalgie: Modi. Fuktionen. Effekte“, online: http://www.nostalgie-uni-bonn.de.
O. A.: „Reflexives Kino“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, online: http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=suchen&tag=suchen&suche=reflexivit%E4t.
O.A.: „Reviews and awards“, online: http://www.hugomovie.com/director-martin-scorsese.html#.
O.A.: „‚Soundies‘: post-silent-era silents from City Lights to The Artist”, online: http://silentlondon.co.uk/2012/02/28/soundies-post-silent-era-silents-from-city-lights-to-the-artist.
O. A.: „Techniknostalgie“, online: http://www.mensch-und-technik.kit.edu/english/175.php.
O. A.: „Unsere Sehnsucht nach dem Gestern“, in: *Der Spiegel*, online: http://derstandard.at/1362108055710/Unsere-Sehnsucht-nach-dem-Gestern?_slideNumber=1&_seite=.
O. A.: „WKÖ: Kinowirtschaft resümiert mit gemischten Gefühlen“, online: http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20140204_OTS0018/wkoe-kinowirtschaft-resuemiert-mit-gemischten-gefuehlen.
Perryman, Emmy: *The Artist and Hugo: Contrasting Perspectives on Cinematic Nostalgia*, online: http://www.inter-disciplinary.net/at-the-interface/wp-content/uploads/2012/12/perrymanholpaper.pdf.
Rebhandl, Bert: „Ich wollte zu einer Form von Unschuld zurück”, online: http://derstandard.at/1326503489910/Ich-wollte-zu-einer-Form-von-Unschuld-zurueck.
Reumont, François: „Kameramann Guillaume Schiffman: THE ARTIST – stumm unterhalten!”, online: http://www.kameramann.de/menschen/interview/kameramann-guillaume-schiffman-the-artist-stumm-unterhalten-4909.
Röwekamp, Burkhard: „Retro-Look“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, online: http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3924.

Scorsese, Martin: *Worldcinemafoundation. Dedicated to the preservation and restoration of neglected films around the world*, online: http://worldcinemafoundation.org.
Scorsese, Martin: *The Film Foundation. Filmmakers for film preservation*, online: http://www.film-foundation.org/common/11004/default.cfm?clientID=11004&thispage=homepage.
Seeßlen, Georg: „Das Kino zwischen Retrofuturismus und Nostalgie. Retrocinema. Ewige Wiederkehr und unbegrenzte Mixbarkeit“, online: http://www.getidan.de/gesellschaft/georg_seesslen/39086/das-kino-zwischen-retrofuturismus-und-nostalgie.
Schiffauer, Jörg: „Lost in Showbusiness“, in: *ray Filmmagazin*, online: http://www.ray-magazin.at/magazin/2012/04/my-week-with-marilyn-lost-in-showbusiness.
Schneeberger, Ruth/Paul Katzenberger: „Goldregen für die Nostalgie“, online: http://www.sueddeutsche.de/kultur/oscar-verleihung-goldregen-fuer-die-nostalgie-1.1294156.
Schöning, Jörg: „The Artist-Regisseur Hazanavicius: ‚Er ist das Schwarz. Sie ist das Weiß‘“, online: http://www.spiegel.de/kultur/kino/the-artist-regisseur-hazanavicius-er-ist-das-schwarz-sie-ist-das-weiss-a-811271.html.
Steindl, Irene: „Stille Revolution hinter den Kulissen. Digitales Kino in Österreich“, Interview mit Michael Stejskal und Markus Zöchling, online: http://www.unet.univie.ac.at/~a0647043/wordpress/interviews/.
Tieber, Claus: „Filmgeschichte - Geschichte des amerikanischen Films“, Audio-Stream der Vorlesung von Claus Tieber am Institut für TFM, WS 2013, online: http://classicalstudiosystem.wordpress.com/page/4/.
Thompson, Lara: „Monochrome Now: Digital Black and White Cinema and the Photographic Past“, in: *Screening the Past*, online: http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/29/monochrome-now.html.
Ullrich, Lena: „Buchtipp: Die Entdeckung des Hugo Cabret“, online: http://www.geo.de/GEOlino/kreativ/buecher/buchtipp-die-entdeckung-des-hugo-cabret-70733.html.
Wesselkämper, Hannes: Biographie Martin Scorsese, in: *Film-Zeit*, online: http://www.film-zeit.de/Person/4301/Martin-Scorsese/Biographie/, Juni 2008.
Withalm, Gloria: „Der Blick des Films auf Film und Kino. Selbstreferentialität und Selbstreflexivität im Überblick“, online: http://www.uni-ak.ac.at/culture/withalm/wit-texts/wit99-kwt.html.

Film und Video

„The Artist“: Michel Hazanavicius im Interview, Video, online: http://www.stern.de/kultur/film/the-artist-michel-hazanavicius-im-interview-1778134.html.
„Das Karussell“, *Mad Men* [USA, seit 2007], Staffel 1, Disc 4, Episode 13.
„Interview mit Michel Hazanavicius“, *The Artist* [F 2011, Regie: Michel Hazanavicius].

7. Abbildungsverzeichnis

Abb.01: Prophetische Leinwand? [05:15], Screenshot aus *The Artist* [F 2011, Regie: Michel Hazanavicius], DVD-Video, Filmlänge 120 min, Filmverleih: www.dcmworld.com, Erscheinungsjahr: 2012.

Abb.02: Filmdramaturgie: Auf- und Abstieg [35:25], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.03: Toposzitat aus *Citizen Kane* [09:43], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.04: zitierte Frühstücksszene [51:47], Screenshot aus *Citizen Kane* [USA 1941, Regie: Orson Welles], Filmlänge 118 min, Arthouse, 2009.

Abb.05: Motivzitat aus *7th Heaven* [22:42], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.06: Stepptanz [01:32:08], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.07: Bildkompositorische Kontrastierung [43:40], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.08: *Tears of Love* prophezeit Untergang [46:40], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.09: Doris‘ Abschiedsbrief [48:44], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.10: Nostalgisches Schwelgen [01:05:16], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.11: Vom Spiegelbild verlacht [01:05:52], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.12: George will nicht loslassen [01:10:17], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.13: Konfrontation mit der Vergangenheit [01:20:51], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.14: Nostalgische Selbstbetrachtung [01:23:09], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.15: Peppy beim Vortanzen [12:49], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.16: Der Star des Tonfilms [53:17], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.17: Beliebter Drehort: *Bradbury Building* [35:10], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.18: Bei den Dreharbeiten [01:32:18], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.19: 20er Jahre-Filmpublikum [03:10], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.20: George als Zuseher [01:04:06], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.21: Vorspanntitel [01:32], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.22: Kreisblende [01:56], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.23: *emblematic shot* [01:23:58], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.24: Zwischentitel [02:09], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.25: Graphische *Inserts* [40:37], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.26: Ablehnung des Digitalen [01:02:21], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.27: Nostalgische Erinnerung [01:13:05], Screenshot aus *The Artist*.

Abb.28: Kamerafahrt in den Bahnhof [01:25], Screenshot aus *Hugo* [USA 2011, Regie: Martin Scorsese], DVD-Video, Filmlänge 126 min, GK Films, Paramount Pictures.

Abb.29: Hugo beobachtet Méliès [03:18], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.30: *Inventer de Rêve* von René Tabard [01:06:22], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.31: Vergessene Figur „Méliès“ [03:23], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.32: Hugo [01:54], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.33: Schlüssellochperspektive [56:47], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.34: Spiegelung der Zeit in Méliès Auge [03:28], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.35: Welt, „in der Maschinen noch per Hand betrieben wurden“ [11:38], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.36: „in den Mauern“ [10:27], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.37: Wiederbegegnung mit der Vergangenheit [05:57], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.38: Nostalgieobjekt Notizbuch [05:55], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.39: Erinnerung an eine glückliche Zeit [01:32:53], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.40: Hugos Zeitreise beginnt [16:34], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.41: Isabelles erster Kinobesuch [39:05], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.42: Méliès erinnert sich [01:30:34], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.43: Méliès als Zauberkünstler [01:30:40], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.44: Schmerzhafte Erinnerung [22:25], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.45: Der mechanische Mensch [46:09], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.46: Erinnerung an eine glückliche Zeit [19:03], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.47: Konfrontation mit der Vergangenheit [01:28:21], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.48: „Erinnerungsmaschine“ Film [01:26:48], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.49: Mama Jeanne in jungen Jahren [01:28:23], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.50: *Le Voyage dans la Lune* I [52:04], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.51: *Le Voyage dans la Lune* II [58:45], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.52: *Le Voyage dans la Lune* III [01:49:11], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.53: *Le Voyage dans la Lune* IV [01:53:19], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.54: Digitale Simulation [01:20:56], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.55: Hugos Verwandlung im Traum [1:21:59], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.56: *Safety Last!* (1923) [39:07], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.57: *L‘Arrivée d‘un Train à la Ciotat* (1985) [01:06:45], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.58: Méliès als Regisseur [01:34:39], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.59: Méliès als Darsteller [01:33:26], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.60: Verbrennen der Filme [01:37:15], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.61: Verbrennen der Kulissen [01:36:57], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.62: Einstellung vor Kamerastopp [01:35:33], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.63: Stopptrick [01:35:32], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.64: Einstellung nach Kamerastopp [01:35:35], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.65: Rechnerisch erzeugter Bahnhof [10:24], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.66: Digitaler Verfall des Studios [01:36:48], Screenshot aus *Hugo*.

Abb.67: Morphing: Asa Butterfield im grünen Anzug, aus: Spiegel Online Fotostrecke: „Hugo Cabret. Wie das digitale Paris entstand“, online: http://www.spiegel.de/fotostrecke/hugo-cabret-wie-das-digitale-paris-entstand-fotostrecke-78377-13.html (11.12.13).

Abb.68: Unspektakulär bei den Dreharbeiten, aus: Spiegel Online Fotostrecke: „Hugo Cabret. Wie das digitale Paris entstand“, online: http://www.spiegel.de/fotostrecke/hugo-cabret-wie-das-digitale-paris-entstand-fotostrecke-78377-13.html (11.12.13).

Abb.69: Überdimensionales Räderwerk [00:50], Screenshot aus *Hugo*.

8. Filmverzeichnis

Á Bout de Souffle [F 1959, R: Jean-Luc Godard]
Amour [F/D/AUT 2012, R: Michael Haneke]
A Star is born [USA 1937, R: William A. Wellman]
Beasts of the Southern West [USA 2012, R: Benh Zeitlin]
Bonnie and Clyde [USA 1967, R: Arthur Penn]
Bram Stoker‘s Dracula [USA 1992, R: Francis Ford Coppola]
Cabaret [USA 1972, R: Bob Fosse]
Casablanca [USA 1942, R: Michael Curtiz]
Cinema Paradiso [I 1988, R: Giuseppe Tornatore]
Citizen Kane [USA 1941, R: Orson Welles]
Der amerikanische Freund [BRD/F 1977, R: Wim Wenders]
Death Proof [USA 2007, R: Quentin Tarantino]
Das Zeichen des Zorro [USA 1920, R: Fred Niblo]
Die drei Musketiere [USA 1921, R: Fred Niblo]
Die Fischerin vom Bodensee [D 1956, R: Harald Reinl]
Die Gebrüder Skladanowsky [D 1995, R: Wim Wenders]
Die Geschichte der Adele H. [F 1975, R: François Truffaut]
Forrest Gump [USA 1994, R: Robert Zemeckis]
Grand Hotel [USA 1932, R: Edmund Goulding]
Goodfellas [USA 1990, R: Martin Scorsese]
Herzflimmern [BRD/F/I 1970, R: Louis Malles]
Hiroshima mon Amour [F 1959, R: Alain Resnais]
Holy Motors [F 2012, Leos Carax]
Hugo Cabret [USA 2011, Regie: Martin Scorsese]
Jules et Jim [F 1961, François Truffaut]
L‘Arrivée d‘un Train à la Ciotat [Frankreich 1895, R: Gebrüder Lumiere]
La Antena [Argentinien 2007, R: Esteban Sapir]
Le fabuleux destin d‘Amélie [F, D 2001, R: Jean-Pierre Jeunet]
Le Voyage dans la Lune [F 1902, R: Georges Méliès]
Les Quatre Cents Coups [F 1959, R: François Truffaut]
Love Story [USA 1969, R: Erich Segal]
Lumière and company [F 1995, R: Gebrüder Lumière]
Midnight in Paris [USA/Spanien 2011, R: Woody Allen]
Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran [F 2003, R: François Dupeyron]
My week with Marilyn [GB 2011, R: Simon Curtis]

New York, New York [USA 1977, R: Martin Scorsese]
Nickelodeon [GB/USA 1976, R: Peter Bogdanovich]
Planet Terror [USA 2007, R: Robert Rodriguez]
Raging Bull [USA 1980, R: Martin Scorsese]
7th Heaven [USA 1927, R: Frank Borzage]
Safety Last! [USA 1923, R: Fred C. Newmeyer/Sam Taylor]
Shadow of the Vampire [USA 2000, R: E. Elias Merhige]
Sherlock Junior [USA 1924, R: Buster Keaton]
Singing in the Rain [USA 1952, R: Stanley Donen, Gene Kelly]
Silent Movie [USA 1976, R: Mel Brooks]
Silver Linings Playbook [USA 2012, R: David O. Russell]
Skyfall [GB/USA 2012, R: Sam *Mendes*]
Sunset Boulevard [USA 1950, R: Billy Wilder]
Super 8 [USA 2011, R: J.J. Abrams]
Taxi Driver [USA 1976, R: Martin Scorsese]
The Artist [F 2011, Regie: Michel Hazanavicius]
The big swallow [USA 1901, R: James A. Williamson]
The Great Gatsby [USA 1974, R: Jack Clayton]
The Thin Man [USA 1934, R: W. S. Van Dyke]
Mad Men [USA, seit 2007, Idee: Matthew Reiner]
Vertigo - Aus dem Reich der Toten [USA 1958, R: Alfred Hitchcock]
Week-End [F 1967, R: Jean-Luc Godard]
Wenn die Alpenrosen blühen [D 1955, R: Richard Häussler]
Wetterleuchten um Maria [D 1957, R: Luis Trenker]
Wo der Wildbach rauscht [D 1956, R: Heinz Paul]

9. Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich von Herzen bei meinen Eltern, bei Johannes, Anna, Susanna, Julia, Katharina, Marlene, Klara und Erich sowie bei meinem Betreuer Dr. Manfred Öhner bedanken, die mich beim Verfassen der vorliegenden Arbeit begleitet und mich immer wieder motiviert haben, nicht aufzugeben. Das nachfolgende Zitat von Svetlana Boym drückt wohl am Besten aus, worin die Herausforderung im Studium der Nostalgie liegt:

> „The study of nostalgia inevitably slows us down. There is, after all, something pleasantly outmoded about the very idea of longing. We long to prolong our time, to make it free, to daydream, against all odds resisting external pressures and flickering computer screens. A blazing leaf whirls in the twilight outside my unwashed window. A squirrel freezes in her salto mortale on the telephone pole, believing somehow that when she does not move I cannot see her. A cloud moves slowly above my computer, refusing to take the shape I wish to give it. Nostalgic time is that time-out-of-time of daydreaming and longing that jeopardizes one‘s timetables and work ethic, even when one is working on nostaglia.“[374]

[374] Boym, *Future of* Nostalgia, wie Anm. 6, S. XIX.

10. Abstract (deutsch)

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Phänomen der Nostalgie im zeitgenössischen Film. Obwohl Nostalgie keine neue Gefühlslage für das Kino ist, stellt sich die Frage, worin sich die Sehnsucht nach Kino, „das sich noch einmal selbst träumt“, begründet. Lässt sich von einem „Kino der Nostalgie“ im 21. Jahrhundert sprechen? Inwiefern ist die Ästhetik des nostalgischen Staunens in Zusammenhang mit dem *Kino der Attraktionen* zu Beginn der Kinematographie zu denken? Lässt sich von einer spezifischen Filmästhetik der Nostalgie im postklassischen Film ausgehen? Was wäre das Charakteristische einer solchen Ästhetik und inwiefern könnte diese Filmästhetik als Spiegel für die retro-orientierte Kulturstimmung von heute fungieren? Diesen und anderen Überlegungen versucht die Verfasserin am Beispiel der Analysen zur Ästhetik des Nostalgischen in *The Artist* (F 2011, R: Michel Hazanavicius) und *Hugo* (USA 2011, R: Martin Scorsese) näher zu kommen. Das Kapitel „Nostalgie. Eine Einführung“ umfasst den Wandel der Bedeutung des Begriffs Nostalgie im Laufe der Zeit bis zum zeitgenössischen Verständnis, das in eine reflexive Richtung tendiert. Im Kapitel „Nostalgie und Kino“, das einen Exkurs zur filmischen Selbstreferenz und des *reflexiven Kinos* in der Geschichte des Films enthält, wird von vier Thesen zur Erklärung von Nostalgie im zeitgenössischen Film ausgegangen. Darauf aufbauend versucht die Verfasserin eine *Filmästhetik der reflexiven Nostalgie* zu definieren, die weniger rückschrittlich als fortschrittlich zu verstehen ist. Diese spezifische Ästhetik soll anhand der Filmanalysen im Kapitel „Filmanalysen zur Ästhetik des „Nostalgischen“ am Beispiel von *The Artist* und *Hugo*“, deren Fokus auf dem Motiv der Wiederentdeckung als Attraktion liegt, sichtbar gemacht werden. Es ist das Imaginäre, dass die Nostalgie befruchtet und eine Verbindung zwischen einem „Kino der Nostalgie“ und einem „Kino der Attraktionen“ schaffen kann. Des Weiteren lässt sich die Betonung des Ausdrucks und der Körperlichkeit in den Filmen als Symbol für die visuelle Aussagekraft und die sinnliche Wiederbelebung der Vergangenheit verstehen. Das Fluidum der Nostalgie wird in den Annahmen der Verfasserin in Zusammenhang mit dem Medienumbruch von der analogen zur digitalen Filmtechnik, dem Utopieverlust der Gesellschaft, der subjektiven Aneignung von Geschichte sowie neuen filmischen

Produktionsstrategien beleuchtet. Schlussfolgernd kann die Verfasserin auf eine Filmästhetik verweisen, die als Kommentar sowohl auf Vergangenheit und Gegenwart sowie als Protest und Potential, was den filmtechnologischen Fortschritt betrifft, zu begreifen ist. Aus philosophischer Sicht lässt sich diese Ästhetik darüber hinaus als Metapher für „kollektive Sehnsüchte“ der Gesellschaft im virtuellen Zeitalter des frühen 21. Jahrhunderts verstehen.

11. Abstract (englisch)

This thesis focuses on the phenomenology of nostalgia in contemporary film. Although nostalgia cannot be considered as a new state of mind regarding the history of cinema, it is essential to explore how this longing for a cinema, „that is dreaming itself once again" is established. Could one talk about a „cinema of nostalgia" in the 21st century? How does this aesthetic of „nostalgic amazement" relate to the early *Cinema of Attractions*? Is it even possible to assume that there is a specific *aesthetic of nostalgia* in the movies of post-classicism? Which characteristics would this aesthetic offer and could it function as a mirror of the current „retro-orientated" state of culture? These are just a few thoughts that this thesis is approaching through qualitatively analyzing the *aesthetic of nostalgia* in two movies: *The Artist* (F 2011, Director: Michel Hazanavicius) and *Hugo Cabret* (USA 2011, Director: Martin Scorsese). While the chapter „Nostalgie. Eine Einführung" is dealing with the changing significance of nostalgia through the course of history – focusing on a reflexive tendency of nostalgia – the chapter „Nostalgie und Kino" introduces four theses of defining nostalgia in contemporary film including a paragraph on cinematic self-reference and reflexiveness. The author then tries to establish a progressive definition of a cinematic aesthetic of reflexive nostalgia rather than a regressive one. This specific aesthetic should be made clear by analyzing the examples given in the chapter „Filmanalysen zur Ästhetik des „Nostalgischen" am Beispiel von *The Artist* und *Hugo*", which focus on a *motive of recognition* as their attraction. It is the imaginary that fuels the nostalgia and establishes a bond between a „Cinema of Nostalgia" and the „Cinema of Attractions". Furthermore, the emphasis on expression and the „corporeality" in these two films can be seen as symbolic for a visual expressiveness and a sensual resuscitation of past times. The author states that the atmosphere of nostalgia can be related to the technical change from analogue to digital film making, the loss of utopia in society, the subjective acquisition of historic events and new strategies of cinematic production. In conclusion, this thesis refers to a cinematic aesthetic that functions as commentary on past and present times, also dealing with protest and potential of the technological progress in film making. From

a philosophical point of view this aesthetic could also be seen as a metaphor of „collective longing” in the „virtual age” of the early 21st century.

11. Curriculum vitae

Persönliche Daten:

Daniela Schatz
geboren am 08.10.1982, in Waidhofen/Ybbs
österreichische Staatsbürgerin

Schulbildung:

Seit Herbst 2008 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

HBLA Weyer	1997 – 2002
Hauptschule Waidhofen/Ybbs	1993 – 1997
Volksschule Zell/Ybbs	1989 – 1993

Berufliche Tätigkeiten:

Festival-Mitarbeiterin bei *Wellenklänge* in Lunz/See, 2014
Ordinationsgehilfin und Empfangsdame bei Dr. Andreas Goldammer, Arzt für Allgemeinmedizin, 2013-2014
Mitarbeiterin für Büro- und Öffentlichkeitsarbeit im Jusy – Jugendservice Ybbstal, 2004-2012
Redaktionsmitarbeiterin bei NÖN-Bote v. d. Ybbs, 2004-2008
Praktikantin im Landesstudio NÖ / Radio NÖ, 2004
Rezeptionistin im Schloss/Eisenstraße, 2003

Theater-Hospitanzen:

Herbst 2011 - Sommer 2012: Produktionshospitanz im Rabenhoftheater bei *Iba de gaunz oamen Leit*
Sommer 2011 – Herbst 2011: Regiehospitanz im Volkstheater bei *Du bleibst bei mir*
Herbst 2010 - Sommer 2011: Produktionshospitanz im Rabenhoftheater bei *Unschuldsvermutung. Österreichs reinste Unschuldslamperl*

Besondere Fähigkeiten und Kenntnisse:

Englisch in Wort und Schrift
Grundkenntnisse in Französisch
EDV (Mac OS X, Microsoft Office, Adobe Photoshop, Corel Draw, Social Media)
Fotografische Grundlagen (Lehrabschluss-Seminar bei Fotografen-Meister Christian Hinterndorfer)
Radiowerkstatt Gutenstein

Hobbys:

Kino-, Theater- und Konzertbesuche, Radfahren, Tischtennis, Schwimmen, Spazieren, Philosophieren, Fotografieren, Reisen, Musizieren, Singen und Kochen