

~ Arbeit, Arbeitsorganisation, Destruktivkräfte, Entbettung, Erde, Fabrikgesetzgebung, Fiktion, fiktives Kapital, Frauenarbeit, Geld, Hausarbeit, Markt, Marktwirtschaft, Natur, Ökologie, politische Ökonomie, Produktionsfaktoren, sozialistische Marktwirtschaft, Staat, vorkapitalistische Produktionsweisen, Vulgärökonomie

Film

A: film. – E: film. – F: film. – R: film.

S: filme, pellicula. – C: dianying 电影

Marxistische Definitionen des F haben es mit einem kulturellen Phänomen zu tun, das am Ende des 19. Jh. entstanden und geprägt ist durch die Form seiner technisch-apparativen Basiskonstruktion, seiner kollektiven und kapitalintensiven Produktion »als Ware« und seiner Rezeption durch ein (urbanes) Massenpublikum. Die technische und ästhetische Herkunft des F aus der Fotografie stellt ihn von Anfang an in den Zusammenhang der »realistischen« Wiedergabe einer äußeren Wirklichkeit mit der Fähigkeit, die »sichtbare – oder potenziell sichtbare – physische Realität nicht nur wiederzugeben, sondern auch zu enthüllen« (KRACAUER 1960, 26). Das über die Einzelfotografie hinausgehende projizierte Bewegungsbild und die montageförmige Re-Konstruktion seiner Abbildungen machen den F zu einem potenziell künstlerischen, aber auch ideologisch wirksamen Medium, das Aspekte der Wahrnehmung mit denen des Ausdrucks zugunsten narrativer Konstruktionen von Bewusstsein (und Bewusstseinsinhalten) verbindet. Als synästhetisches Kunstwerk ist der F popularisierender Vermittler älterer Künste (besonders der Literatur, aber auch der Malerei, Architektur, Musik) und dokumentarisches Gedächtnis der politischen, sozialen, kulturellen Geschichte. Der (Kino-)F ist (neben dem Radio) zum einflussreichsten Massenmedium der ersten Hälfte des 20. Jh. geworden, bis er vom Fernsehen und schließlich vom Videogerät aus dem Kino in die Wohnung geholt wird.

»Die F-Kunst entstand im Zeitalter des Imperialismus. Der F ist mit allen Merkmalen dieser Epoche belastet. In seinen Inhalten und in seinen Formen zeigen sich wie in einem Spiegel die Zeiten, in denen er entsteht und sich entwickelt. Die Abnehmer des F sind die Volksmassen, die das Kapital für sich zu erobern und gefügig zu machen versucht. Das Volk sieht im F seine Volkskunst.« (TOEPLITZ 1972, 15) Das Kaismal der kapitalistischen Geburt hat dem F von seinen Anfängen an (Edison, USA, 1894; Brüder Lumière, Frankreich, 1895; Brüder Skladanowsky, Deutschland, 1895; R.W. Paul, England, 1896 etc.)

eine widersprüchliche Position innerhalb marxistischer Kulturtheorie und -praxis zugewiesen, die auch in der Historiographie des F zum Ausdruck kommt (vgl. sozioökonomisch argumentierende historische Darstellungen des F u.a. von SADOUL 1946f, BÄCHLIN 1945, TOEPLITZ 1972f, PROKOP 1974, 9-16; zur Frühgeschichte des amerikanischen F Janet STAIGER 1980).

Nachdem der F anfangs als technische Neuheit bewundert wurde und als Jahrmakelvergnügen kulturpolitisch unbeachtet geblieben ist, wurde seit etwa 1910 die Massenwirksamkeit des Kinos offensichtlich. Die deutsche Sozialdemokratie stimmte in die »damals in bildungsbürgerlichen Kreisen übliche kulturpessimistische Ablehnung des neuen Mediums« (FÜLBERTH 1972, 120) ein. Die militärische Gründung der deutschen F-Industrie, »Ufa« (1917), deren erfolgreiche Entwicklung nach dem Ersten Weltkrieg (Monumental-Fie von Ernst LUBITSCH, z.B. *Madame Dubarry* 1919, der F-Expressionismus, z.B. Robert WIENES *Das Cabinet des Dr. Caligari* 1919, aber auch spekulative »Sitten-F.e.«) und die zunehmende Attraktivität gerade auch für die proletarische Bevölkerung sind für die junge KP Grund genug, gegen das »Kinounwesen« anzukämpfen, das »wertvollste Kräfte, die dem Befreiungskampf des Proletariats gehören müssten«, vernichtet (Clara ZETKIN 1919, 6). Das sowjetische Vorbild und Erfolge der Sozialdemokratie mit Fien aus dem Arbeitermilieu bewirken, dass sich auch innerhalb der KPD die kritische Aneignung des F kulturpolitisch durchsetzt: »Dagegen gibt es nur eine Wehr: die ungeheure agitative Kraft des F für unsere Zwecke auch in Anspruch zu nehmen [...]. Wir müssen unsere eigenen F-Unternehmungen schaffen.« (BALÁZS 1922, 36) Unter der Parole »Erobert den Film!« hat Willi MÜNZENBERG 1926 die Gründung der »Prometheus Film GmbH« (u.a. die Produktion *Kuhle Wampe* von BRECHT/DUDOW 1931) betrieben und einen weltweiten F-Vertrieb der »Internationalen Arbeiter Hilfe« aufgebaut, der u.a. auch Sergej EISENSTEINS *Panzerkreuzer Potemkin* 1926 nach Deutschland eingeführt hat. Die Organisation des F-Besuchs im »Arbeiter Theater Bund Deutschlands« (ATBD) und die »Agitpropisierung« des F-Einsatzes waren weitere Schritte, den F als kulturelles und propagandistisches Medium im Klassenkampf bis 1933 zu »erobern« (LÜDECKE 1973, STOOS 1977).

In der UdSSR wird seit 1919 auch der Film, für LENIN »von allen Künsten [...] die wichtigste«, im Zuge der Verstaatlichung der kulturellen Institutionen erfasst (vgl. LW Erg.Bd. 1917-1923, 405f u. 632, Anm. 433; vgl. Taylor/Christie 1988). Die aufklärend-propagandistische Funktion des F steht hier

im Vordergrund, behindert zunächst jedoch nicht futuristische (FEKS, LEF) und konstruktivistische (EISENSTEIN, WERTOW) F-Experimente, die die sowjetische F-Kunst zur (west-)europäischen Avantgarde in schöpferische Beziehung bringen und noch heute einzigartig dastehende F-Kunstwerke hervorgebracht haben. Diesem Umfeld verdanken sich die ersten marxistischen F-Theorien vor allem Sergej EISENSTEINS, Dsiga WERTOWS und Wsewolod PUDOWKINS. Aus der Schule des konstruktivistischen Theaters MEYERHOLDS kommend, vertritt EISENSTEIN einen wissenschaftlich begründeten (auf psychologische Wahrnehmungstheorien Pawlows und Wygotskis zurückgehenden) filmischen expressiven Konstruktivismus; seine Montagetheorie (1923) als Ausdruckstheorie zielt auf die optimale emotionale und intellektuelle Beeinflussung des Zuschauers. Das nicht realisierte Projekt, das *Kapital* von Marx zu verfilmen (1927/8), ist Eisensteins Versuch der filmischen Annäherung an die dialektische Methode des Marxismus. WERTOW ist der Begründer der sowjetischen F-Wochenschau (*Kinopravda*). Der F-Apparat als Erweiterung der menschlichen Wahrnehmung und das Kino als »Fabrik der Fakten« (vgl. die »Faktographie« Sergej TRETJAKOWS 1928) weisen dem F eine wesentliche Funktion in der vom Konstruktivismus propagierten »Organisation des Alltagslebens« (ARVATOV 1926) zu. Seine »Intervalltheorie« der Montage definiert einen filmischen Zusammenhang aus der Typologie von Korrelationen zwischen unterschiedlichen Einstellungen (WERTOW, *Schriften*, 79). Im Gegensatz dazu hat Wsewolod PUDOWKINS F-Theorie und Praxis (vgl. 1926, 1955, 1983), geschult an den schon vor 1917 einsetzenden F-Experimenten Lev KULESCHOWS und der Theaterarbeit Konstantin STANISLAWSKIS, zu einer Ästhetik des »klassisch-narrativen«, d.h. kontinuierlich erzählenden F tendiert und wurde Vorbildlich für die Ästhetik des sozialistischen Realismus im F (seit 1934).

Annäherungen an eine marxistische Theorie des F in Deutschland vor 1933 haben sich mit den Problemen der politischen F-Praxis auseinander- und gegen kulturkonservative Tendenzen innerhalb der KPD durchsetzen müssen. Lu MÄRTEN (*Filmkategorisches*, 1928) hat in ihren kunsttheoretischen Beiträgen immer wieder die F-Technik als wichtigstes Beispiel dafür genannt, dass »Kunst« als eine die »Organisation der Formen« ermöglichende Praxis in den Arbeitsprozess und die materielle Kultur zu integrieren sei (vgl. Vaßen 1973, 88). Ihre Forderung, auch den künstlerischen Prozess künftig aus der »Logik der Maschinen« (1925, 56) zu begründen, hat ihr von Karl August WITTFOGEL den Vorwurf

»formalistischer Barbarei« (1930, 8) eingebracht. Indem sie den veränderten Darstellungsprozess des Schauspielers vor dem Filmapparat als »Kräfte summierung und zugleich Formdifferenzierung der Darstellung« in einer »einmaligen höchsten Anstrengung« hervorhebt (MÄRTEN 1924, 160), wird die Nähe ihrer materialistischen Kunsttheorie zu Walter BENJAMINS späterer Medientheorie deutlich. Auch für Benjamin ist angesichts des »Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« wesentlich, »dass für eine Apparatur oder vielmehr – im Fall des Ton-F – für zwei gespielt wird.« (GS I,2, 451) Das *Montageförmige* des kinematographischen Produktionsprozesses steht im Zusammenhang mit Alltagserfahrungen der urbanen und der Arbeitswelt, wo »Teile [...] nicht mehr zueinander« stimmen, »lösbar geworden [sind], neu montierbar. Fasslich für viele war zunächst nur das geschnittene, neu geklebte Lichtbild »montiert«; im Umgang mit Maschinen ist das Wort freilich älter« (BLOCH 1935, GA 4, 221). Es war die »Erscheinung« des Montageförmigen des filmkünstlerischen Produktionsprozesses als analoger Ausdruck einer sachlich gewordenen Welt, gegen die Georg LUKÁCS wenig später das »Wesen(tliche)«, eine ganzheitliche Welterfahrung setzte, die in der Kunst als Bedürfnis erhalten bleiben müsse (1938).

Bertolt BRECHTS *Dreigroschenprozess* (1931) als »soziologisches Experiment« einer gerichtlichen Auseinandersetzung um die Verfilmung seiner *Dreigroschenoper* (1928) durch Georg Wilhelm PABST (1931) ist ein bedeutendes Beispiel diskursiver Theoriebildung der Massenmedien in der medienvermittelten Öffentlichkeit (Presse) als gesellschaftliche Praxis. BRECHT konfrontiert die Idee der Kunst mit der Wirklichkeit der Apparate: »Der Begriff Kunst enthält zum Beispiel etwas wie Apparatefeindlichkeit. Das rein Menschliche (=Künstlerische) wird ohne Apparate gedacht, also so, wie es überhaupt nicht vorkommt.« (GW 18, 207; GA 21, 511f) Daher wird gerichtlich die Kunst »schützend« vor die Apparate und ihre Produkte gestellt, damit sich hinter ihrem Rücken um so ungehinderter ihr Warencharakter einlösen kann, wozu das Gericht das Seine beiträgt. Tatsächlich ist es »nicht richtig, dass der F die Kunst braucht, es sei denn, man schafft eine neue Vorstellung Kunst.« (162; 469) Diese neue Vorstellung kann weder eine kunstlose apparative Abbildung meinen, da »weniger denn je eine einfache »Wiedergabe der Realität« etwas über die Realität aussagt« (161), noch Imitation von Kunst sein. Brechts Wendung zur marxistischen Ästhetik, die er in Form der Episierung des Theaters vollzieht (auch im Theater ist Montage die »Unterbrechung der

Handlung, derentwegen Brecht sein Theater als das epische bezeichnet hat«, Benjamin, GS II.2, 698), kann er im Anschluss an den *Dreigroschenprozess* gemeinsam mit Slatan DUDOW in dem F *Kuble Wampe oder wem gehört die Welt?* (1931) auf den F anwenden. In diesem F, der das Schicksal von Arbeitslosen in Berlin schildert und Lösungen in der von der KPD angeleiteten kulturellen Selbstorganisation vorschlägt, wird erstmals »eine funktionale dialektische Erzählweise angewandt, die den Marxismus in der F-Kunst realisiert, die die politische Tendenz und die künstlerische Tendenz untrennbar macht« (GERSCH 1975, 132). Als der F von der bürgerlichen Zensur verboten wird, »verhehlten wir nicht unsere Wertschätzung des scharfsinnigen Zensors« (BRECHT, GW 18, 216; GA 21, 550).

Die Verbindungen der Medienorganisation der »Internationalen Arbeiter Hilfe« (IAH) Willi MÜNZENBERGS reichen bis in die USA, wo vor dem Hintergrund der *Great Depression* und der New-Deal-Politik der Roosevelt-Administration eine Reihe von Gruppen entstehen, die innerhalb der KP oder ihr nahestehend mit Fotografie und F sozialdokumentarisch für die verelendeten Massen amerikanischer Arbeiter und Bauern eintreten (und sich zugleich als praktische Kritik an der F-Industrie Hollywoods verstehen, deren »Traumfabrik« zur selben Zeit ihre größten wirtschaftlichen Erfolge hat). Die Arbeit mit sogenannten »newsreels« der *Film and Foto League* wird in der Gruppe *NYKino* zu einer komplexeren Erzählweise weiterentwickelt, die über das »nur Dokumentarische« der F.e hinausgeht: Beabsichtigt ist, wie Leo HURWITZ erklärt, »der synthetische dokumentarische F, der Material in sich aufzunehmen vermag, welches die in dem Dokument wiedergegebene Faktizität von neuem schafft und intensiviert, sie eindeutiger und dynamischer macht. [...] Ziel ist: zu lernen, wie man die Kamera »zum Sprechen bringt.« (1979, 60f). Als sogenannte »Frontier-Films« von 1937 bis 1941 fortgesetzt, entwickeln Leo HURWITZ, Paul LORENTZ, Joris IVENS u.v.a. eine am sowjetischen Beispiel orientierte Ästhetik des politischen F, die dem (manipulierten) Schein des Wirklichen in *newsreels* wie *March of Time* die argumentative Kraft des Erzählens mit Bildern des Faktischen entgegenhält. Das Hauptbetätigungsfeld der *Frontier-Films* sind Ende der 1930er Jahre die Kriege in China (*China Strikes Back* 1937) und Spanien (*Heart of Spain* 1937). *Spanish Earth* (Joris IVENS 1937) ist eines der hervorragendsten Beispiele für den »synthetischen« dokumentierenden F aus der Tradition des amerikanischen *Frontier-Films*, der seine emotionalen Wirkungselemente mit faktischen Informationen zur Propaganda für den

antifaschistischen Kampf verdichtet (Ivens 1974; Kreimeier 1976; Campbell 1978; Alexander 1981). Abgebrochen wird diese Tradition mit dem Kalten Krieg und der Verfolgung von Kommunisten vor allem auch in der F-Industrie (nicht nur Hollywoods) durch das HUAC McCarthys zwischen 1947 und 1955, der auch BRECHT und CHAPLIN zum Opfer gefallen sind (Muscio 1982).

Faschismus, Zweiter Weltkrieg und die Vertreibung bedeutender Theoretiker des F (darunter Rudolf ARNHEIM, Siegfried KRACAUFER und Walter BENJAMIN) ins Exil haben nicht nur marxistischen F-Theorien in Deutschland den Boden entzogen. Béla BALÁZS, der 1919 vor der faschistischen Beendigung der ungarischen Räterepublik zuerst nach Wien geflohen und dann 1926 nach Berlin gegangen ist, folgt 1931 einem Auftrag der sowjetrussischen Filiale der IAH »Meshrabpom« nach Moskau, wo er auch im Exil bleibt. Seine erste, noch ganz aus dem Geist der SIMMELSchen Kulturphilosophie geschriebene F-Theorie *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des F* (1924) stellt bereits alle formalen Beobachtungen am F bereit, die BALÁZS zu einer konsequenten Mimesis-Theorie des F ausbaut. Indem der F sich von der raumzeitlichen Darstellungsstruktur des Theaters ablöst, wird die Kamera in ihrer grundsätzlichen Bewegtheit zur Nachahmung/Identifikation des Zuschauerblicks mit dem Kamerablick auf eine Wirklichkeit, die so nur vom F repräsentiert werden kann. 1939 betont Balázs in Anlehnung an eine Formulierung von MARX, dass mit dem F nicht nur ein neuer (Kunst-)Gegenstand »für das Subjekt, sondern auch ein Subjekt für den Gegenstand« (1973, 156) entstanden sei. Es hat sich eine optische Kultur entwickelt, die unsere Wahrnehmungsweise der F.e, ihrer Formen und der Wirklichkeit, die sie darstellen, verändert hat. Weil die »F-Kunst die einzige [ist], die im kapitalistischen Zeitalter entstanden ist« (154), muss sie mit der gesellschaftlichen Veränderung ebenfalls eine andere werden. Diese Konsequenz widerspricht der ontologischen *Eigenart des Ästhetischen* im Sinne von Georg LUKÁCS (1963; W 11), der ebenfalls im Rahmen einer Mimesis-Theorie auf Struktur und Funktion einer klassisch-narrativen geschlossenen Eigenwirklichkeit auch des F-Kunstwerks (das nur am Rande in seinen Blick kommt) bestanden hat. Der italienische Marxist Guido ARISTARCO hat seine an LUKÁCS anknüpfende marxistische Auseinandersetzung mit dem F noch 1965 mit einem Vorwort von Lukács versehen: Der »allgemeinen Herrschaft der Manipulation«, an der die kinematographische Produktion in der Hand des Großkapitals besonderen Anteil hat, sei die Pflicht des Widerstands entgegengesetzt, was auf der Seite

der Ästhetik die »Überwindung des Technizismus in der Theorie und Praxis des Kinos« (10) erfordere. Mit Lukács beschwört ARISTARCO noch einmal den »Geist des Neorealismus im zavattinischen Sinn«, der ohne die »Montage von kurzen Stücken, von Bildern, die schnell vorüberziehen« (1981, 55) angekommen sei – und weiß sich hier mit der bürgerlichen F-Ontologie André BAZINS in Übereinstimmung, der am Neorealismus die zeitliche und räumliche Kontinuität der Bilder vorgefunden hatte, um sie zum Gesetz des *Mythos vom totalen Kino* (1946) zu verallgemeinern. Die Kritik ARISTARCOs gilt der »Modernität in technisch-darstellerischer Hinsicht« (1981, 42) wie sie in den Fen ANTONIONIS (*L'Avventura*), der *Nouvelle Vague* oder der literarischen und filmischen »*École du Regard*« (ROBBE-GRILLET, BUTOR u.a.) zum Prinzip wird.

Noch einmal wird marxistisch ein »neuer Humanismus« gegen die Mimesis einer zerfallenen Welt in ihrer technisch-montageförmigen Repräsentation gestellt, es geht um »die Wiederaufnahme [der] realistischen Tradition« (ARISTARCO 1981, 82) jener abbildtheoretischen Provenienz, die ADORNO 1958 bei LUKÁCS kritisiert hatte. Später spricht ADORNO gar vom »reaktionären Wesen eines jeglichen ästhetischen Realismus heute« (1966, 357). Allerdings haben auch HORKHEIMER und ADORNO die pessimistische Sicht einer manipulierten Medienwirklichkeit geteilt. Sie hatten im amerikanischen Exil eine Entwicklung moderner Kulturindustrie insbesondere am Beispiel der Werbung und des Fernsehens erlebt, die Information und Kommunikation, kurz »Aufklärung als Massenbetrug« verbreitet. Wenn aber die »ganze Welt durch das Filter der Kulturindustrie geleitet« wird, damit schließlich das »Leben [...] der Tendenz nach vom Ton-F sich nicht mehr unterscheiden« lässt (1947, 147), und die »Tendenz, das Bewusstsein des Publikums von allen Seiten zu umstellen und einzufangen, als Verbindung von F und Radio« (Adorno 1953, 507) im Fernsehen sich zu verwirklichen scheint, dann kann man in der Tat nur noch über die technischen Parameter einer totalen Medienwirklichkeit verhandeln.

Eine marxistische Aufklärung kann sich gegen den Schein der Totalität der Medien nicht mehr auf eine Dialektik von Abbild und Wirklichkeit zurückziehen. Der Schein muss an den Gegenständen selbst, den medientechnischen Apparaten und ihren »ideologischen Produkten«, den Bildern und Tönen, Nachrichten und »Programmen« festgemacht werden. Die (west-)deutsche Diskussion stellt noch unter dem Eindruck der Kritischen Theorie HORKHEIMERS und ADORNOs die Warenform der materiellen und ideologischen Produkte der Massenkommunikation in

den Mittelpunkt; die Kritik der manipulierten »Kommunikation der Waren« erfolgt mit Begriffen wie Tauschabstraktion (SOHN-RETHEL 1970), Warenästhetik (HAUG 1971), Fetischcharakter (HOLZER 1975) und lässt sie in der Abwandlung der marxischen Feuerbachthese gipfeln: »Nicht die Wahrnehmung muss verändert werden, sondern das Wahrgenommene« (DAHLMÜLLER u.a. 1974, 136), also die Machtverhältnisse innerhalb eines so verstandenen »staatsmonopolistischen Kapitalismus«. Dagegen liegt der englischen und französischen Diskussion (KLEINHANS 1998) die Einsicht zugrunde, dass sich mit der medienvermittelten Wahrnehmung bereits ihr Gegenstand und ihr Subjekt verändern: Das Konzept der »Cultural Analysis« und »Cultural Studies« der britischen New Left fragt, insbesondere ausgehend von den seit Mitte der 1960er Jahre vorgelegten Arbeiten von Raymond WILLIAMS (vgl. 1977 u. 1981), von vornherein nach dem (widersprüchlichen) gesellschaftlichen Gebrauch, der von den Medien gemacht wird, der von den konkreten gesellschaftlichen Bedürfnissen bestimmt ist und daher den Intentionen der Macher tendenziell widerspricht. Der Antagonismus selbst ist wesentlicher Bestandteil der kulturellen Form apparativer Technik. Das bedeutet, dass sich die marxistische Kritik der Medien von den symbolisch vermittelten Inhalten (der F.c, Programme etc., für die sich die F-Semiotik von METZ und auch PASOLINI interessierten) auf die materielle Substanz der apparativen Technik verlagert, die nun ihrerseits als »ideologische Form« aufgefasst wird. Die »Ideologischen Staatsapparate« (ISA) in der strukturalistischen Wende des Marxismus bei Louis ALTHUSSER (1977) oder der Gruppe *Tel Quel* (BAUDRY u.a. 1971) in Frankreich sind »Ideologie als materielle Gewalt«; die ideologischen Wirkungen, insbesondere der Schein der unmittelbaren Teilnahme an Ereignissen der Wirklichkeit, gehen direkt von den grundlegenden Apparaten der Medien aus (Baudry 1978). Eine sich hieran anschließende »Apparatus-Debatte« des F (ROSEN 1986) sucht den ideologischen Realitäts-Effekt (*effet de réalité*) in der apparativen Konstruktion des F und dessen Fähigkeit, seine vorausgesetzte Produktion und konstitutive Differenz im Schein raumzeitlicher Kontinuität seiner Bilderströme zu verschleiern. Diese Tendenz wird durch die (dispositive) Anordnung des Zuschauers (BAUDRY 1994; PAECH 1997) zum kinematographischen Bewegungsbild im Kino verstärkt, die derjenigen der zentralperspektivischen Konstruktion der Malerei seit der Renaissance entsprechen würde (COMOLLI 1971 u. 1980). Diese, auf eine historisch-materialistische Kritik der Konstruktion von Subjekten und ihrer Position in einer

manipulativen Medienwelt zielende Debatte, die mit FREUDS apparativer Vorstellung psychischer Prozesse auch psychoanalytisch argumentiert (BAUDRY 1994), hat seit den 1970er Jahren vornehmlich in französischen (*Cahiers du Cinéma*, *Cinétique* [Schumacher 1973], *Positif*), englischen (*Screen* [Paech 1985]) und amerikanischen (*Afterimage*, *Jump Cut*) F-Zeitschriften stattgefunden.

Forderungen Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre nach einem »militanten Kino«, das seine unmittelbare politische (dokumentarisch-agitatorische) Funktion in den Arbeitskämpfen in westeuropäischen Ballungszentren erfüllt, haben den (nach wie vor eurozentrischen; SHOHAI/STAM 1994) Blick für vergleichbare Forderungen an die nationalen Kinematographien in den antiimperialistischen bzw. antikolonialen Kämpfen Afrikas, Lateinamerikas und Asiens geöffnet. Diese Kinematographien waren unter sozialistischen Regierungen von der sowjetischen F-Theorie und -praxis des sozialistischen Realismus ebenso beeinflusst wie die osteuropäischen sozialistischen Länder. Hier stand die marxistische Theorie des F nach dem Zweiten Weltkrieg vollkommen im Zeichen des sozialistischen Realismus, wie das für die DDR 1952 von Hermann AXEN unter Hinweis auf SCHDANOW und LENIN formuliert wurde: »Eine Kunst [...], die das Leben wahrheitsgetreu, die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung, [1934, 9] darstellen soll, muss mit der Weltanschauung der revolutionären Klasse verbunden sein, mit dem Marxismus, der »allmächtig ist, weil er wahr ist.« [LW 19, 3]. Die Kunst des sozialistischen Realismus zu meistern, heißt den Marxismus-Leninismus zu studieren und künstlerisch anzuwenden.« (18) Die Diskussionen sind bis Ende der 1960er Jahre nicht über derartige Formulierungen, sondern über die politischen und künstlerischen Auseinandersetzungen mit der DEFA-F-Produktion selbst geführt worden. Das Programm des sozialistischen Realismus hat mit wenigen Ausbruchversuchen – z.B. als in den 1960er Jahren eine Kybernetikbegeisterung des ZK Überlegungen zu materialistischen Theorien einer (F-)Semiotik möglich machten, die u.a. Anregungen der Tartuer Schule Jurij LOTMANS (1977) aufnahmen (vgl. KLAUS 1966, WUSS 1967) – die DDR bis zu ihrem Ende begleitet. In China hat ein sozialistischer Realismus nationaler Prägung zur »Herstellung von sozialistischen Fen, die für die chinesische Nation charakteristisch sind« (SEMSEL 1990, 125, KRAMER 1997), geführt. Eine vorsichtige Öffnung gegenüber westlichen F-Theorien Ende der 1970er Jahre, eine Konferenz in Peking und ein Austausch mit der UCLA 1984 haben den »klassischen westlichen F-Theorien« (strukturalistische Theorie der Narration

und Semiotik) in China Zugang verschafft. Der in den 1960er und 70er Jahren lebendige revolutionäre Kampf in Mittel- und Südamerika hat dagegen die nationale F-Produktion in einem Zweifrontenkampf der »Destruktion und Konstruktion« gegen den kulturimperialistischen Einfluss Hollywoods einerseits und zur Unterstützung revolutionärer Kämpfe andererseits situiert. Eine marxistische F-Theorie ist unter diesem Vorzeichen eine Theorie der politischen Praxis dieses Kinos. Die Kubaner Fernando SOLANAS und Octavio GETINO (1976, 9-19) haben in ihrer Einteilung der Kinematographie der Welt (analog zur geopolitischen Definition) von einem »ersten Kino« gesprochen, das von den USA aus kulturell, ideologisch und kommerziell alle anderen nationalen Kinematographien beherrscht, einem »zweiten« (nationalen) Kino, das sich reformistisch auf dem Markt zu behaupten versucht, und von einem »dritten Kino«, das zum Beispiel als »Kino-Guerilla« unmittelbar an der Befreiungsbewegung beteiligt ist. Eine wesentliche Voraussetzung ist die »Entmystifizierung der Technik«, die als Mittel zum politischen Zweck der filmischen Kommunikation zu dienen hat, die Ästhetik eines bewusst »nicht-perfekten Kinos« Hollywood entgegenstellt (ESPINOSA 1976, 13 u. 20-38). Rückwirkungen einer derartigen Theorie und Praxis des revolutionären Kinos in Lateinamerika sind etwa in Fen der *Groupe Dziga Vertov* GODARDS und GORINS (GLAUBER ROCHAS Kino wird in *Vent D'Est* 1969/70 im Text COHN-BENDEIS und durch ihn selbst zitiert) zu spüren oder in einer großen Zahl von Versuchen, Amateurkameras und Videoequipment für die F-Arbeit »an der Basis« (in Jugendgruppen, Gewerkschaftsgruppen, Frauengruppen etc.) einzusetzen. Marxistische F-Theorie äußert sich am Ende des 20. Jh. in den Spuren, die sie in Debatten um die materiale Geschichte, kulturelle Bedeutung und politische Wirkungen der Bilder und Töne ihrer technisch-apparativen Medien F, Fernsehen, Video, Computer sowie im Insistieren auf der materialen Grundlage ihrer symbolischen Formen hinterlassen hat.

BIBLIOGRAPHIE: Th.W.ADORNO, »Prolog zum Fernsehen« (1953), GS 10.2, 507-17; ders., »Erpresste Versöhnung. Zu Georg Lukács: »Wider den missverstandenen Realismus«« (1958), GS 11, 251-80; ders., »Filmtransparente« (1966), GS 10.1, 353-61; W.ALEXANDER, *Film on the Left. American Documentary Film from 1931 to 1942*, Princeton 1981; R.ARNHEIM, *Film als Kunst* (1932), München 1974; G.ARISTARCO, *Marx, das Kino und die Kritik des Films*, München 1981; B.ARATOV, »Kunst und Organisation der Umwelt« (1926), in: ders., *Kunst und Produktion. Entwurf einer proletarisch-avantgardistischen Ästhetik (1921-1930)*, München 1972, 52-64; H.AXEN, *Über die Fragen der fortschrittlichen deutschen Filmkunst. Rede auf*

der Konferenz des ZK der SED am 17. und 18. September 1952 in Berlin, Berlin/DDR 1952; P. BÄCHLIN, *Der Film als Ware* (1945), Frankfurt/M 1975; B. BALÁZS, »Der revolutionäre Film« (1922), in: G. Kühn, K. Tümmler, W. Wimmer (Hg.), *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918-1932*, Berlin/DDR 1975, 35-38; ders., »Zur Kunstphilosophie des Films« (1939), in: ders., *Essay, Kritik 1922-1932*, Berlin/DDR 1973, 148-77; ders., *Schriften zum Film. Erster Band: Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-1926*, München-Berlin/DDR-Budapest 1982; J.-L. BAUDRY, »Effets idéologiques produits par l'appareil de base« (1970), in: ders., *L'Effet cinéma*, Paris 1978, 13-26; ders., »Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks« (1975), in: *Psyche*, 48. Jg., 1994, H. 11, 1047-74; ders. u.a., *Die Demaskierung der bürgerlichen Kulturideologie. Marxismus, Psychoanalyse, Strukturalismus*, München 1971; A. BAZIN, »Le mythe du cinéma total« (1946), in: ders., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris 1981, 19-24; W. BENJAMIN, »Der Autor als Produzent«, GS II.2, 683-701; E. BLOCH, *Erbschaft dieser Zeit* (1935), GA 4; B. BRECHT, »Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment« (1931), GA 21, 448-514; R. CAMPBELL, *Cinema Strikes Back. Radical Filmmaking in the United States 1930-1942*, Ann Arbor 1978; J.-L. COMOLLI, »Technique et idéologie. Caméra, perspective, profondeur de champ«, in: *Cahiers du Cinéma*, 20. Jg., 1971, Nr. 229-35, 21. Jg., 1972, Nr. 241; ders., »Machines of the Visible«, in: T. de Lauretis, S. Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, London 1980, 121-42; G. DAHMÜLLER, W.D. HUND, H. KOMMER, *Politische Fernsehfiabel. Materialien zur Klassenkommunikation. Strategien für Zuschauer*, Reinbek 1974; S. EISENSTEIN, »Montage der Attraktionen« (russ. 1923), in: *Ästhetik und Kommunikation*, 4. Jg., 1973, Nr. 13, 76-7; ders., »Notate zur Verfilmung des Marx'schen »Kapital« (1927/28), in: ders., *Schriften 3*, hgg. v. H.-J. Schlegel, München 1975, 289-311; J.G. ESPINOSA, »Für ein nicht-perfektes Kino«, in: P.B. Schumann (Hg.), *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, München 1976, 20-38; G. FÜLBERTH, *Proletarische Partei und bürgerliche Literatur*, Neuwied-Berlin/W 1972; W. GERSCH, *Film bei Brecht*, München 1975; W.F. HAUG, *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt/M 1971; H. HOLZER, *Theorie des Fernsehens. Fernsehkommunikation in der BRD*, Hamburg 1975; M. HORKHEIMER, Th. W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung* (1947), Adorno, GS 3; J. IVENS, *Die Kamera und ich. Autobiographie eines Filmers*, Reinbek 1974; E. JAMELSON, *Signatures of the Visible*, New York-London 1990; G. KLAUS, *Kybernetik und Erkenntnistheorie*, Berlin/DDR 1966; C. KLEINHANS, »Marxism and Film«, in: J. Hill, P. Church Gibson (Hg.), *The Oxford Guide to Film Studies*, New York 1998, 106-13; S. KRACAUER, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (1960), Frankfurt/M 1973; S. KRAMER, *Geschichte des chinesischen Films*, Stuttgart-Weimar 1997; K. KREIMEIER, *Joris Ivens. Ein Filmier an den Fronten der Weltrevolution*, Berlin/W 1976; J.M. LOTMAN, *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*, Frankfurt/M 1977; W. LÜDECKE, *Der Film in Agitation und Propaganda der revolutionären deutschen Arbeiterbewegung (1919-1933)*, Berlin/W 1973; G. LUKÁCS, »Es geht um den Realismus« (1938), W 4, 313-43; ders., »Vorwort« (1965), in: *Aristarco* 1981, 7-10; L. MÄRTEN, »Aus: Wesen und Veränderung der Formen/Künste« (1924),

in: H.C. Buch (Hg.), *Parteilichkeit der Literatur oder Parteiliteratur. Materialien zu einer undogmatischen marxistischen Ästhetik*, Reinbek 1972, 151-60; dies., »Kunst und Proletariat« (1925), in: *Alternative*, 16. Jg., 1973, Nr. 89, 54-59; dies., »Filmkategorisches«, in: *Die neue Bücherschau*, 6. Jg., 1928, H. 5, 231-35; dies., »Zur Frage einer marxistischen Ästhetik« (1931), in: *Ästhetik und Kommunikation*, 2. Jg., 1971, Nr. 3, 56-58; G. MUSCIO, *Hexenjagd in Hollywood. Die Zeit der schwarzen Listen*, Frankfurt/M 1982; J. PAECH u.a. (Hg.), *Screen-Theory. Zehn Jahre Filmtheorie in England von 1971 bis 1981*, Osnabrück 1985; ders., »Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik«, in: *Medienwissenschaft-Rezensionen*, 1997, H. 4., 400-20; D. PROKOP, *Soziologie des Films*, Darmstadt-Neuwied 1974; W. PUDOWKIN, *Filmregie und Filmmanuskript* (russ. 1926), Berlin 1928; ders., »Über die Montage« (russ. 1955), in: *Der sowjetische Film*, Bd. 1: 1930-1939, Frankfurt/M 1966, 91-107; ders., *Die Zeit in Großaufnahme. Erinnerungen, Aufsätze, Werkstattnotizen*, Berlin/DDR 1983; P. ROSEN (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Reader*, New York 1986; G. SADOUL, *Histoire Générale du Cinéma*, Paris 1946f; A. SCHIDANOW, »Rede auf dem I. Unionskongress der Sowjetschriftsteller« (1934), in: *Über Kunst und Wissenschaft*, Berlin/DDR 1951; 3-12; H. SCHEUGL, E. SCHMIDT jr., *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, 2 Bde., Frankfurt/M 1974; B. SCHUMACHER u.a. (Hg.), *Filmische Avantgarde und politische Praxis. Gruppe Cinémathèque*, Reinbek 1973; G.S. SEMSEL (Hg.), *Chinese Film Theory. A Guide to the New Era*, New York 1990; E. SHOJIAT, R. STAM, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, London 1994; A. SOHN-RETHEL, *Geistige und körperliche Arbeit*, Frankfurt/M 1970; F.E. SOLANAS, O. GETINO, »Für ein drittes Kino«, in: P.B. Schumann (Hg.), *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, München 1976, 9-19; J. STAIGER, »Mass Produced Photoplays. Economic and Signifying Practices in the First Years of Hollywood«, in: *Wide Angle*, 4. Jg., 1980, H. 3, 12-27; T. STOOSS, »Erobert den Film! oder »Prometheus« gegen »Ufa« und Co.«, in: NGBK (Hg.), *Katalog, Materialien zur Retrospektive Proletarischer Film. Proletariat im Film*, Berlin/W 1977, 4-47; R. TAYLOR, L. CHRISTIE (Hg.), *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, London 1988; J. TOEPLITZ, *Geschichte des Films*, Bd. 1: 1895-1928, Berlin/DDR 1972; S. TRETJAKOW, »Unser Kino« (1928), in: ders., *Die Arbeit des Schriftstellers*, hgg. von H. Boehnecke, Reinbek 1972, 57-73; ders., »Fortsetzung folgt (1928)«, in: ebd., 74-79; E. VASSEN, »Lu Märten's ästhetische Theorie«, in: *alternative*, 16. Jg., 1973, Nr. 89, 87-94; D. WERTOW, *Schriften zum Film*, hgg. von W. Beilenhoff, München 1973; R. WILLIAMS, *Innovationen. Über den Prozesscharakter von Literatur und Kunst*, Frankfurt/M 1977; ders., *Culture*, Glasgow 1981; K.A. WITFOGEL, »Noch einmal zur Frage einer marxistischen Ästhetik«, in: *Die Linkskurve*, 2. Jg., 1930, H. 11, 8-12; ders., »Antwort an die Genossin Lu Märten«, in: *Die Linkskurve*, 3. Jg., 1931, H. 6, 23-26 (wieder in: *Ästhetik und Kommunikation*, 2. Jg., 1971, H. 3, 58-61); P. WUSS, »Kybernetik und Filmwissenschaft«, in: *Filmwissenschaftliche Mitteilungen*, 8. Jg., 1967, H. 4; 1187-1217; C. ZETKIN, »Gegen das Kinounwesen«, in: *Der Sozialdemokrat*, 11.12.1919.

JOACHIM PAECH