

Warren Buckland: *Film Theory. Rational Reconstructions*

London, New York: Routledge 2012, 193 S.,
ISBN 978-0-415-59097-6, 75,- GBP

Vier lakonische Worte stehen auf dem Einband von Warren Bucklands neuem Buch – *Film Theory. Rational Reconstructions*. Während der Titel selbst kaum allgemeiner sein könnte (und eine Reichweite vorgibt, auf die noch zurückzukommen sein wird), hat es der Untertitel in sich. Denn in ihm steckt das Versprechen einer unterhaltsamen Polemik, setzt doch eine *rationale* Rekonstruktion ein gewisses Maß an Irrationalität voraus. In der Tat unterstellt Buckland Teilen der Filmtheorie gleich am Anfang verborgene Hintergrundannahmen, ungenaue Formulierungen, eine hermetische und klischeehafte Sprache sowie mantrahaft wiederholte Schlagworte: „I was motivated by the sense of frustration of not quite grasping the meaning, significance, and agenda behind key essays and books that constitute the core of film theory“ (S.ix). Die Filmtheorie spricht nicht für sich selbst, sondern bedarf des Kommentars und der Übersetzung. Schon in seinem mit Thomas Elsaesser verfassten

Buch *Studying Contemporary American Film* (London 2002) hat Buckland seine Fähigkeit bewiesen, graue Theorie durch Filmanalysen anschaulich zu machen. Im Herbst 2013 kommt die *Routledge Encyclopedia of Film Theory* heraus, für die Buckland gemeinsam mit Edward Branigan verantwortlich ist. Es scheint also kaum einer besser geeignet, Ordnung ins Chaos und Licht ins Dunkel zu bringen, als der Filmwissenschaftler der Oxford Brookes University.

Auf welche Texte bezieht er sich in *Film Theory. Rational Reconstructions*? Der Großteil der neun diskutierten Theorien stammt aus den späten sechziger und siebziger Jahren: Peter Wollens strukturalistische Autorentheorie (1969), Thomas Elsaessers Melodramen-Aufsatz „Tales of Sound and Fury“ (1972), Barry Salts statistische Stilanalysen (1974), die linguistische Frage nach dem Film als Sprache bei Christian Metz (1974),

Laura Mulveys „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (1975) und die ideologiekritische Auseinandersetzung mit dem Kino bei Stephen Heath (1976). Die einzigen Ausreißer nach oben sind Tom Gunnings Aufsatz „The Cinema of Attractions“ (1986), Slavoj Žižek Neuinterpertation der Suture-Theorie (2001) und das Kamera-Kapitel aus Edward Branigans *Projecting a Camera. Language Games in Film Theory* (2006).

Damit wären wir aber auch schon beim Hauptproblem des Buches angelangt: die Textauswahl. Geschmäckerlich herumkritisieren kann man zwar an jeder Kanonisierung (und um eine solche handelt es sich bei Bucklands Buch zweifelsohne). Doch in diesem Fall geht das Problem tiefer. Zum einen gibt Bucklands Titel eine Breite vor, die das Buch nicht einhält. Zum anderen zeugt seine Auswahl von einem Filmtheorie-Verständnis, das in weiten Teilen deckungsgleich mit dem ist, was einst polemisch als *grand theory* bezeichnet wurde. Durch die psychoanalytische und semiotische Schlagseite gehen zeitgenössische Theorieentwicklungen völlig unter. Es mag schon stimmen, dass die Zeiten theoretischer Großdebatten vorbei sind. Bucklands Auswahl legt aber den irrigen Eindruck nahe, wir lebten in theoriefreien Zeiten. Unwillkürlich fragt man sich: Wo sind die kognitivistischen Theorien von David Bordwell, die phänomenologischen Arbeiten von Vivian Sobchack, die philosophisch-ästhetischen Interventionen von Noël Carroll? Wo sind Laura Marks, Lev Manovich, Sean Cubitt und Roger Odin? Wo ist Jacques Rancière? Und wo Gilles Deleuze? Zu letzterem immerhin

gibt Buckland zu bedenken, es bedürfe eines eigenen Buches, um Deleuze rational zu rekonstruieren. Buckland führt für seine beschränkte Auswahl ein denkbar schwaches Argument ins Feld: den Mangel an Zeit und ihm zur Verfügung stehendem Platz. Aber wäre in einem 193-Seiten-Buch nicht doch Raum für zwei oder drei andere Autoren gewesen?

Dabei beginnt Bucklands Buch mit einem vielversprechenden Paukenschlag. Die fulminante Einleitung, in der Buckland seine Ziele vorgibt und die Methode erläutert, gleicht beinahe einer Kurzeinführung in die Wissenschaftstheorie. Buckland geht es ausdrücklich nicht darum, die Texte zusammenzufassen und zu paraphrasieren. Diese Aufgabe überlässt er den zahlreichen Überblickswerken. Er selbst will die neun ausgewählten Theorien mit der mikroanalytischen Methode der rationalen Rekonstruktion Stück für Stück hinterfragen. Dem Linguisten Rudolf Botha folgend geht er jeweils in vier Schritten vor. Er fragt erstens: Mit welcher Problemstellung sahen sich die Theoretiker seinerzeit konfrontiert und welche Hintergrundannahmen leiteten sie? Zweitens: Wie wurden die zugrundeliegenden Daten gesammelt, systematisiert und aufbereitet? Drittens: Welche phänomenologischen, filmischen, kinematographischen und meta-theoretischen Konzepte spielten dabei eine Rolle? Und schließlich der vierte Schritt: die Beurteilung der Daten und der Problemstellung. Sind die Daten in der Theoriebildung auf richtig, umfassend und sachgemäß behandelt worden? Und: Wie sinnvoll

und weitreichend ist überhaupt die Problemstellung? Mit dieser Strategie, gleiche Fragen an unterschiedliche filmtheoretische Texte zu stellen, folgt Buckland dem Vorbild von Dudley Andrews *The Major Film Theories* (New York 1976). Als weiteren Einfluss nennt er Francesco Casettis *Theories of Cinema* (Austin 1999). Zudem teilt er mit Noël Carrolls *Philosophical Problems of Classical Film Theory* (Princeton 1988) und Malcolm Turveys *Doubting Vision* (New York 2008) den Rückgriff auf die Analytische Philosophie als Denkansatz, mit dem er die Theorien untersucht.

Doch wer dabei einen Furor im Stile Noël Carrolls oder David Bordwells erwartet, wird enttäuscht sein (oder auch erleichtert). Von den polemischen Anklängen im Titel und in der Einleitung bleibt im Rest des Buches jedenfalls wenig übrig. Stattdessen klingt Bucklands Ton meist wohlthuend neugierig. Wo Bordwell und Carroll oft verbrannte Erde hinterlassen, versucht Buckland Brücken über die Paradigmen-Abgründe zu bauen. Doch diese Nachsicht hat ihren Preis: „because I choose canonical essays and books to analyse – those that have been successful with film scholars over the years – the theories come out with positive evaluations“ (S.180). In diesem Argument steckt eine merkwürdig zirkuläre Logik: Warum folgt aus der Auswahl kanonischer Texte, die sich bei Filmwissenschaftlern bewährt haben, dass diese automatisch gut wegkommen müssen? Buckland könnte darauf verweisen, es gehe ihm darum, dem Problem der Gegenwartsversessenheit

(„present-mindedness“) zu entkommen, indem er strikt auf dem geschichtlichen Entstehungszusammenhang seiner Auswahltexte beharrt: „I aim to understand the essay on its own terms, not in terms of the value held today“ (S.14). Doch zum einen stimmt das nicht immer: In einigen Fällen zieht er durchaus spätere Positionen zur Bewertung heran. Zum anderen hätte sein Buch unter dieser Prämisse besonderen Wert vorwiegend für die *Geschichte* der Filmtheorie. Aus den Augen verliert er, was wir Zeitgenossen mit diesen Theorien heute anfangen können. Erstaunlich an der Auswahl der Texte ist zudem: Nicht alle Texte sind irrationale Klischee-Ruinen, die es rational aufzubauen gälte. Man mag von Barry Salts statistischer Stilanalyse halten, was man will: Der Text ist völlig klar und verständlich, bedarf also gar keiner rationalen Übersetzung.

Mit all dem sei keineswegs gesagt, Buckland habe ein schlechtes Buch geschrieben. Zu welchen Ergebnissen seine rationalen Rekonstruktionen führen können, zeigen die Kapitel zu Peter Wollen, Stephen Heath und Slavoj Žižek. Hier läuft Buckland zu großartiger Form auf. Und als Einführung für Studierende dürften auch die anderen, stets klar geschriebenen und gut strukturierten Kapitel außerordentlich hilfreich sein. Die kritischen Anmerkungen sollen lediglich deutlich machen: Dieses lesenswerte Buch hätte noch viel besser sein können.

Julian Hanich (Groningen)