Dinge – Zeichen – Gesten

Das Motiv des American Way of Life

Dinge, Zeichen und Gesten sind allgegenwärtig – im täglichen Umgang, im Handeln, in der Kommunikation. Sie sind alltäglich, begleiten und bezeugen das menschliche Tun, indem sie Produktionstechniken, Handhabungen, Handlungen und Interaktionen darstellen und auf diese Weise Kulturen spezifizieren, differenzieren, motivieren. Letzteres in zweifacher Hinsicht – so fungieren Dinge, Zeichen und Gesten zum einen als bezeichnende Motive, zum anderen als Motivatoren, die zum Handeln veranlassen. Diesem Changieren zwischen formulierten Motiven und motivierenden Formen soll anhand und ausgehend von filmischen Visualisierungen des American Way of Life exemplarisch nachgegangen werden. Im Fokus steht dabei der American Way of Life als Phänomen der Konsumkultur, das – wie Dinge, Zeichen und Gesten – unseren Alltag prägt. Obwohl man der Bezeichnung in der Kultur-, Design- und Medienwissenschaft immer wieder begegnet, steht eine Reflexion im Sinne einer tiefergehenden ästhetischen Profilierung des American Way of Life in der wissenschaftlichen Literatur bislang noch aus. Diese Lücke über die intermediale und transdisziplinäre Betrachtung von Dingen, Zeichen und Gesten zu füllen, ist ein wesentliches Anliegen dieser Publikation.

Die Bezeichnung »American Way of Life« führt bereits auf das 17. Jahrhun-

dert zurück, als man damit in der Literatur zur Neuen Welt den Lebensstil in den britischen Kolonien auf dem nordamerikanischen Kontinent von dem auf der britischen Insel der Alten Welt unterschied. In diesem Kontext konnte sich die Bezeichnung in den folgenden Jahrhunderten etablieren, bis sie sich Mitte des 20. Jahrhunderts als Label der heranwachsenden amerikanischen Konsumkultur manifestierte. Über die Grenzen der USA hinaus wurde der American Way of Life zum Paradigma der westlichen Konsumkultur und prägt als solches nicht nur das Verhältnis des Menschen zu den Dingen, sondern beeinflusst auch maßgeblich deren Ästhetik und Zeichenhaftigkeit. Vor diesem Hintergrund liegt es nahe, dem American Way of Life anhand des Wandels von Dingen, Zeichen und Gesten im Zuge der konsumkulturellen Höhen und Tiefen des 20. Jahrhunderts ebenso soziokulturell wie auch formal-ästhetisch nachzuspüren. Verfolgt wird dabei die These, dass die – sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts abzeichnende – gesellschaftliche Krise des American Way of Life untrennbar mit der soziokulturellen, vor allem aber auch ästhetischen Abwendung von symbolischen Dingen und Zeichen zugunsten performativer Zeichen und Gesten verbunden ist. Das heißt, die Krise des American Way of Life markiert einen Neubeginn sowohl in kultureller als auch medienästhetischer und selbstrefle-

xiver Hinsicht. Dieser Wandel soll anhand der veränderten Sprachlichkeit¹ des amerikanischen Films zur Jahrtausendwende im Vergleich zum spätklassischen Hollywoodfilm Anfang der 1960er Jahre exemplarisch nachgezeichnet werden.

Wie in keinem anderen Medium werden im Film Dinge, Zeichen und Gesten zusammgeführt, um über das Verhältnis zwischen Menschen und Dingen kulturelle Phänomene und zeitgeistliche Tendenzen zu thematisieren und zu ästhetisieren. Bezug nehmend auf Kracauers Beobachtung, »daß das Kino nachdrücklicher als andere Massenmedien die Kurzlebigkeit des Alltags berührt und ihn mit einer neuen Art von Energie und Vitalität erfüllt«², arbeitet Thomas Elsaesser anhand der Weimarer Autorenfilme die Nähe des Kinos zur Massenkultur, insbesondere der Werbung, heraus. Er schreibt:

»Als profitorientierte Unterhaltung war das Weimarer Kino [...] interessiert an den Wünschen und Lüsten, aber auch an den Befürchtungen und geheimen Ängsten seines Publikums: Diese jeder Untersuchung der Massenkultur und jeder Analyse des Warenkonsums fundamental zugrundeliegende Prämisse [...] ist [...] einer der Grundpfeiler unseres Verständnisses des Films als gesellschaftlich signifikanten Phänomens.«³

Im Weimarer Kino sieht Elsaesser die Bewegung vom Stil zum Design vollzogen.⁴ Einen wesentlichen Beitrag hierzu leistet der Weimarer Lichtgebungsstil, der das internationale und so auch amerikanische Kino stark beeinflusste. Diese »Methode, Objekte[n], Teilobjekte[n] und Details [...] auf der Leinwand den gewissen ›Glamour‹ [zu] verleihe[n]«, beschreibt Elsaesser als »Erotisierung des Alltags [...], eine neue Art, die Welt dem Auge darzubieten, um sie zu beherrschen.«⁵ Mit der Synthese aus traditioneller Kunst und kommerziellem Kommunikationsdesign gelingt es dem Weimarer Kino über die Popularisierung künstlerischer Ästhetik, den Film als Kunst und somit ein »neue[s] Selbstvertrauen des Kinos« zu etablieren, denn: »Wenn es in der Lage ist, sich selbst zu ›verkaufen‹, ist es in der Lage, alles mögliche andere zu ›verkaufen!‹«⁶ Mit dieser Erkenntnis avanciert der Film zum milieu- und generationsübergreifenden Medium, das »die neue Durchschnittskultur der aufstrebenden Konsumenten« ebenso anspricht, wie es »der kritischen Musterung durch die Geschmackselite standhielt.«⁷ Eine Erkenntnis, die sich das Hollywoodkino von Anfang an zunutze macht, um den American Way of Life zu inszenieren und weltweit zu kommunizieren.

Der American Way of Life entwickelt sich zu einem Schlüsselmotiv des amerikanischen Films, in dem die historischen und kulturellen Wurzeln amerikanischer Identität aufgegriffen, ästhetisiert und emotionalisiert werden. Der Motivbegriff ist in diesem Zusammenhang etwas un-

1 Die Bezeichnung »Filmsprache« ist hier und im Folgenden nicht im Sinne einer Linguistik des Films zu verstehen, sondern in Bezug auf eine Sprachlichkeit, die sich insbesondere an formal-ästhetischen Aspekten der Visualisierungen orientiert.

2 Elsaesser, Thomas: *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin 1999, S. 35.

3 Ebd.

4 Vgl. ebd., S. 41ff.

5 Ebd., S. 50.

6 Ebd., S. 52.

7 Ebd., S. 66.

konturiert und bedarf einer einleitenden Klärung.

»Von Motiven zu sprechen heißt« – wie Hans Jürgen Wulff schreibt – »sich zwischen Terminologien und Wissenschaften zu bewegen [...] Die Realität der Motive ist eine kasuistische. Man braucht das Beispiel, um das Motiv zu erfassen, und es tritt selbst erst hervor aus einer Überlagerung von Beispielen, in denen es realisiert ist.«⁸

Diese Aussagen sind besonders hinsichtlich des Motivs des American Way of Life zutreffend, da es sich hierbei nicht nur um ein transmediales und interdisziplinäres Phänomen handelt, sondern auch um ein aus verschiedenen Einzelmotiven bestehendes Motivgefüge, eine »konzeptuelle Einheit«⁹, die jedoch mehr oder weniger offen und variabel ist. Ein Motivgefüge, das sich – so die zweite These dieser Untersuchung – über amerikanische Ideologien und Werte, insbesondere die drei Grundrechte der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung, Leben, Freiheit und das Streben nach Glück, konstituiert. Wie diese Intentionen im Wandel der Zeit kinematografisiert werden, soll die Betrachtung exemplarischer Filme zeigen. Anhand und ausgehend vom kinematografischen Motiv oder vielmehr Motivgefüge wird der American Way of Life nicht nur inner- und interfilmisch, sondern auch über den Film hinaus erfasst und reflektiert.

Als die vier Grundzüge der »kinematografische[n] Motivforschung« arbeiten Lorenz Engell und André Wendler 1. die

8 Wulff, Hans Jürgen: *Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft*. In: Brinckmann/Hartmann/Kaczmarek (Hg.): *Motive des Films. Ein kasuistischer Fischzug*. Marburg 2012, S. 13 und 15.

9 Ebd., S. 29.

»Dinghaftigkeit und Dinggebundenheit«, 2. die »Historizität« (Veränderung des Motivs im Lauf der Zeit), 3. die »außerdiegetische[] Dimension« (das »Nachleben«¹⁰, Bezüge zu anderen Bildern) und 4. die Fähigkeit der Motive heraus, »den reinen Bildraum [zu verlassen] und [...] die soziale und kulturelle Welt [zu durchqueren], die [...] in medienwissenschaftlicher Sicht immer [...] medial konstituiert[]« sei.¹¹ Motive – und nicht nur die kinematografischen – darin sind sich die verschiedenen Ansätze der Motivforschung einig¹²,

»stehen zwischen Realität und kulturellem Wissen [...], sie] verwandeln Vorgefundenes in kulturell Verfügbares«, sind somit handhabbar als »Einheiten oder Komplexe des Wissens« und »strahlen zurück in die Realität«¹³

Dieses – auch das Motivgefüge des American Way of Life konstituierende – Wechsel-

10 Die Autoren beziehen sich damit auf Aby Warburg, der mit »Nachleben« »das spontane und diskontinuierliche Auftauchen bestimmter Gesten und Formeln in Kunstwerken quer zu jeder Chronologie und Geografie« bezeichnet. Engell, Lorenz / Wendler, André: *Medienwissenschaft der Motive*. In: *zfm - Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Berlin I/2009, S. 44.

11 Ebd., S. 45.

12 Neben Wulff und Engell/Wendler ist in diesem Zusammenhang auch Simon Frisch motivorientierte Analyse von filmischen Schauplätzen zu nennen. Vgl. Frisch, Simon: *Bild-Motiv-Geschichten. Überlegungen zu einer motivorientierten Film-analyse*. In: *Rabbit Eye - Zeitschrift für Filmforschung*, 1/2010. www.rabbiteye.de/2010/1/frisch_bildmotiv_geschichten.pdf [04.05.2010].

13 Vonderau, Patrick: *Dinge, die jeder weiß: Was Immobilienmakler tun*. In: Brinckmann/Hartmann/Kaczmarek (Hg.) 2012, a.a.O., S. 259. Vonderau bezieht sich hier auf die Manuskriptfassung des im selben Band veröffentlichten Textes *Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft* von H. J. Wulff.

spiel zwischen realen und medialen Bezügen wird im Rahmen der Filmanalysen im Kontext zeitgenössischer kultureller und ästhetischer Tendenzen, zum Beispiel in Produkt- und Kommunikationsdesign, diskutiert, um am Ende die wechselseitigen Einflüsse in Bezug auf die Sprachlichkeit des Films herauszuarbeiten.

Die gesamte Untersuchung gliedert sich in zwei Teile. Im ersten Teil soll es zunächst darum gehen, den Mythos American Way of Life nachzuzeichnen, das heißt, ihn auf seine historischen Wurzeln zurückzuführen und davon ausgehend ein phänomenologisches und ästhetisches Profil zu erstellen. Ausgangspunkt dieser Betrachtung ist die dritte These, dass der Mythos American Way of Life im amerikanischen Film zum einen über die klassische Erzählform, das filmische Aktionsbild, und zum anderen – vor allem in Zeiten der heranwachsenden und blühenden Konsumkultur der 1930er bis Anfang 1960er Jahre – über symbolische Dinge und Zeichen generiert wird. Anschaulich werden diese Beobachtungen in der spätklassischen Hollywood-Verfilmung *THE THRILL OF IT ALL* (USA 1963, R: Norman Jewison). Im Rahmen einer näheren Betrachtung des Films lassen sich die das Motivgefüge konstituierenden Dinge nicht nur zusammentragen, sondern auch mit Beobachtungen gesellschaftlicher Entwicklungen sowie weiteren medialen Beispielen aus Kunst, Werbung und Design jener Zeit kontextualisieren. Dabei wird deutlich, dass sich analog zu den drei Grundrechten der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung – Streben nach Glück, Freiheit, Leben – das Vorstadtheim, das Automobil und das Baby¹⁴ respektive

die Familie als die drei Säulen des American Way of Life abzeichnen, die – über weitere Dinge und Bedeutungskonstruktionen eindeutig konnotiert – den Mythos desselben versinnbildlichen. In einem anschließenden Exkurs zum amerikanischen Design der 1930er bis 60er Jahre werden vor allem außerfilmische Formulierungen und Mythifizierungen des American Way of Life fokussiert, zum Beispiel Arbeiten der zeitgenössischen Designer Raymond Loewy sowie Charles und Ray Eames, und transmediale Gemeinsamkeiten bzw. Wiederholungen in Film, Produkt- und Kommunikationsdesign herausgearbeitet. Am Ende der ›Bestandsaufnahme‹ steht eine theoretische Reflexion der vorangegangenen Beobachtungen im Kontext der strukturalistischen Diskurse von Jean Baudrillard: *Das System der Dinge* und Roland Barthes: *Mythen des Alltags*.

Ausgehend von den Erkenntnissen des ersten rückt in den Fokus des zweiten Teils des Buches die filmische Entmythifizierung des in die Krise geratenen American Way of Life. Diese Entmythifizierung zeichnet sich zum einen im Wandel der Beschaffenheit der dargestellten Dinge (›kinematografischen Objekte‹) und Zeichen von rein abstrakten Beziehungen zu stofflichen, sinnlich erfahrbaren ›Körpern‹ und zum anderen in der Abwendung von der klassischen Erzählform des ›mythischen‹ Aktionsbildes ab. Die sowohl das klassische Hollywoodkino als auch den Mythos kennzeichnende Geschlossenheit

nischen Soziologen Vance Packard, dass Babys als konsumfördernder Nachwuchs galten und dementsprechend ›verdinglicht‹ inszeniert wurden. Vgl. Packard, Vance: *The Waste Makers*. New York 1963, S. 148ff sowie die Badeszene in *THE THRILL OF IT ALL*, in der zwei in die Mise-en-scene als Requisiten integrierte Puppen auf die ›Verdinglichung‹ der beiden Kinder anspielen.

14 Auch wenn es sich bei einem Baby nicht um ein Ding im eigentlichen Sinne handelt, zeigt die Filmanalyse im Kontext der Diskurse des amerika-

wird im Zuge verschiedener Modernisierungen aufgebrochen. Den filmischen Aufbruch beschreibt Gilles Deleuze in seinen filmphilosophischen Kinobüchern mit dem Übergang vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild.¹⁵ Den wesentlichen Unterschied zwischen beiden bringt Raymond Bellour in einem Abschnitt seines Textes *Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze* auf den Punkt, indem er resümiert:

»[Das Bewegungs-Bild] beschreibt das Kino als eine einheitliche Welt, die aus ›rationalen Schnitten‹ zwischen den Einstellungen hergestellt wird, die nach den jeweiligen Montagearten ein indirektes Bild der Zeit ergeben, das sich auf sensomotorische Schemata stützt und dank einer Kontinuität zwischen Aktion und Reaktion eine organische Beziehung zwischen den einzelnen Teilen und dem ›Ganzen‹ stiftet – einem Ganzen, das zugleich das Ganze des Bildes wie auch das mögliche Ganze der Welt ist. Das moderne Kino [das Zeit-Bild] hingegen basiert auf Brüchen, auf ›irrationalen Schnitten‹, die einen neuen, nicht faßbaren Zwischenraum zwischen den Einstellungen deutlich machen. Die Handlungen sind nicht mehr von einem Reiz-Reaktions-System bestimmt, sondern unterliegen einem allgemeinen Phänomen der Unbeweglichkeit und des Sehens, das einen direkten Zugang zur Zeit erlaubt, mit hin ein direktes Bild der Zeit ermöglicht. Es gibt also durchaus so etwas wie eine Geschichte, eine Entwicklung oder einen Verlauf, obgleich es auch immer Momente des Vorgriffs und des Rückgriffs gibt.«¹⁶

15 Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1 / Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main 2008a/b.
16 Bellour, Raymond: *Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze*. In: Engell/Fahle (Hg.): *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*. Weimar, Paris 1996, S. 43.

Die Kategorisierung in Bewegungs- und Zeit-Bild wird von Oliver Fahle fortgeführt, indem er dem klassischen und modernen Film den postmodernen Film (um 1980 bis 1990er Jahre) und den Film der Zweiten Moderne (ab 1990er Jahre) hinzufügt.¹⁷ Letztere – der Film an der Grenze zwischen Post- und Zweiter Moderne sowie der Film der Zweiten Moderne – stehen im Fokus des zweiten Teils der Untersuchung, in dem der Wandel des American Way of Life anhand des neueren amerikanischen Films um die Jahrtausendwende in Relation zum mythifizierten American Way of Life im spätklassischen Hollywoodfilm Anfang der 1960er Jahre herausgearbeitet werden soll. Die Modernisierung des Films – schreibt Fahle – ist die »Evolution der Ausdrucksmaterie«¹⁸, so auch der Dinge, Zeichen und Gesten des American Way of Life. Diese Evolution der filmischen Sprache im Kontext des Wertewandels im ausgehenden 20. Jahrhundert wird sowohl narrativ als auch bildästhetisch anhand von drei exemplarischen Filmen: *FIGHT CLUB* (USA 1999, R: David Fincher), *AMERICAN BEAUTY* (USA 1999, R: Sam Mendes) und *LOST IN TRANSLATION* (USA 2003, R: Sofia Coppola) nachgezeichnet. Der Bezug nehmenden Betrachtung entsprechend ist der zweite Teil in gleicher Weise gegliedert wie der erste. Das heißt, nach einem soziokulturellen Einstieg erfolgt die Hinleitung zu

17 Vgl. Fahle, Oliver: *Bilder der Zweiten Moderne*. Serie moderner Film. Weimar 2005a, S. 10ff.

18 Fahle, Oliver: *Der Film der Zweiten Moderne*. Vorlesung an der Friedrich-Schiller-Universität Jena 2005b. www.uni-weimar.de/medien/bildmedien/lehre/ss2005/Skript.Vorl.ZweiteModerne.pdf [16.01.2012], S. 9. Darin konstatiert Fahle, dass die Rhetorik des neueren amerikanischen Films auf die Wurzeln des klassischen Films zurückführt, sich aber über »Selektion, Variation, Restabilisierung« im Luhmann'schen Sinne evolutionsär weiterentwickelt/komplexiviert (hat). Ebd.

den exemplarischen Filmanalysen, in denen die vorangegangenen Beobachtungen ästhetisch reflektiert werden.

Als Basis der Analysen fungieren auch hier die drei Säulen des American Way of Life – das Vorstadtheim (Streben nach Glück), das Automobil (Freiheit) und der in *THE THRILL OF IT ALL* über das Baby symbolisierte Daseins-Sinn (Leben), deren motivische Veränderung bis hin zu einer Neuverhandlung der drei amerikanischen Grundrechte in den Filmen und im Vergleich zu *THE THRILL OF IT ALL* verfolgt wird. Dabei lässt sich feststellen, dass die Reduktion der Dinge auf ihre Bedeutung als Konsumgüter aufgebrochen wird und das Auratische, Nicht-Käufliche auf verschiedenste Weise in den Vordergrund rückt. In *FIGHT CLUB* etwa erfolgt die Loslösung von käuflichen »schönen« Dingen über die Destruktion – des Heims, des Automobils, des (menschlichen) Körpers – und über die Dekonstruktion der nicht erst in *THE THRILL OF IT ALL* als »Eichmaß der Zivilisation«¹⁹ etablierten Seife. Das zentrale Paradigma ist hier das Explosive, das die Materialität der Dinge und Zeichen offenlegt. Demgegenüber verlieren in *AMERICAN BEAUTY* die Dinge des American Way of Life an Bedeutung, indem sie nicht mehr einseitig, sondern aus verschiedenen Blickwinkeln und anderen, neuen Perspektiven betrachtet, als reine, sinnentleerte Formen erkannt werden. Den Formulierungen der Dinge und ihrer Bedeutungen im industriellen Zeitalter wird die Mobilisierung menschlicher und nichtmenschlicher Akteure im medialen Zeitalter entgegengesetzt.²⁰ Die

Dinge und Zeichen bedeuten nicht mehr, sie wirken – als Eindrücke, die etwas auslösen. Auf diese Weise wird in *AMERICAN BEAUTY* das System des konsumkulturellen American Way of Life, von innen implosiv unterwandert. Während sich in *FIGHT CLUB* und *AMERICAN BEAUTY* die Dinge und Zeichen des amerikanischen Lebensstils verändern bzw. entmythifiziert werden, verlieren und konstituieren sie sich in *LOST IN TRANSLATION* von Anfang an im stetigen Wechselspiel und somit den Zwischenräumen, zum Beispiel zwischen Annäherung und Distanzierung, Nähe und Differenz. Streben nach Glück, Freiheit und Leben treten – selbst zu Beginn – nicht mehr in symbolischen Dingen und Zeichen in Erscheinung, sondern sind und bleiben allein über diffuse Gesten erfahrbar.

Gesten verbinden – Menschen, Menschen mit Dingen und Dinge, zum Beispiel zu einem Motivgefüge. So sind Art und Weise der Geste – neben den veränderten Dingen und Zeichen – ein wesentlicher Gegenstand dieser Betrachtung. Während Baudrillard in seinen Überlegungen zu den Dingen die Handlichkeit im Sinne der Handhabung fokussiert und damit in ein handelndes Subjekt und ein – zwar zum Handeln motivierendes, aber dennoch – behandeltes (symbolisches) Objekt kategorisiert²¹, wird in den Diskursen von Flusser (Gesten) und Latour (Das Parlament der Dinge) die Autonomie des Objektes und das Performative, das Gestische im Sinne eines Verhaltens an sich postuliert. Im Zuge der Untersuchung des American Way of Life im Film kommen beide Ansätze zum Tragen. Die darin vertretenen Weisen der Gesten las-

19 Zitat von Tyler Durden in *FIGHT CLUB*. Original: »The yardstick of civilisation«. [0:22:31].

20 Analog zum Übergang vom Bewegungs- zum Zeit-Bild postulieren Lorenz Engell und Oliver Fahle den Wandel von der industriellen (formgebenden) zur medialen Moderne. Vgl. Engell,

Lorenz / Fahle, Oliver: *Deleuze in Weimar*. In: dies. (Hg.) 1996, a.a.O., S. 10.

21 Vgl. Baudrillard, Jean: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Frankfurt am Main 2007.

sen sich gemäß Saussures Unterteilung in Sprache und Sprechen in die zielführende (Ab-)Handlung und das prozessuale Handeln unterscheiden. Eine Differenzierung, die sich in gleicher Weise im Vergleich des klassischen Aktionsbildes mit den Entwicklungen im amerikanischen Film zur Jahrtausendwende abzeichnet.

Die Abwendung vom Immobilienen, wie Symbolen oder der Sprache, zugunsten des Performativen, das zum Beispiel dem Gestischen oder dem Sprechen zugrunde liegt, spiegelt sich auch im Paradigma der Reise wider, welches in den drei exemplarischen Filmen der Jahrtausendwende in verschiedenster Weise aufgegriffen wird. So begeben sich die wohlhabenden, aber dennoch von einem Gefühl des Mangels und der Melancholie geplagten Protagonisten der Filme auf eine selbstreflexive Reise in eine Welt fernab des konventionellen American Way of Life. Die Reise gilt bereits seit der Romantik als Topos der Melancholie, die Katja Hettich als paradigmatisch für bestimmte, von ihr als »Melancholische Komödie[n]« kategorisierte, amerikanische Filme der Jahrtausendwende herausarbeitet.²² Darin stellt Hettich fest:

22 Hettich, Katja: *Die Melancholische Komödie. Hollywood außerhalb des Mainstreams*. Marburg 2008, S. 20ff. Als Melancholische Komödien bezeichnet Hettich Filme zur Jahrtausendwende, deren Verwandtschaft sich »über ihre gemeinsame [, zwischen Tragik und Komik oszillierende] Stimmung [...] definieren« lässt. Ebd., S. 15. Bei allen von ihr angeführten »Beispielen handelt es sich um Filme, die im Zeichen der in den letzten Jahrzehnten stattfindenden Aufweichung der Grenzen zwischen Independent- und Mainstreamproduktionen stehen«. Ebd., S. 9. Die Regisseure dieser Filme, u.a. Wes Anderson, Spike Jonze, Sofia Coppola, Alexander Payne, nennt Letzterer »the Class of 99« nach »dem Jahr, das für die meisten [...] von ihnen] den Durchbruch bedeutete«. Ebd., S. 11, Fußnote 6, Bezugnehmend auf Gritten, Da-

»Da das melancholische Unglück aus der eigenen Innerlichkeit entspringt, gleichen jene melancholischen Reisen auf der Suche nach dem Glück einer vergeblichen Flucht vor sich selbst, auf der man selbst doch sein ständiger Begleiter ist.«²³

In Anlehnung an den anglo-amerikanischen Roman sehen auch Gilles Deleuze und Félix Guattari das Reisen zu anderen Orten, ebenso wie das »an Ort und Stelle«, etwa mittels Drogen, als Möglichkeit der Flucht und Methode der Grenzüberschreitung:

»»Aufbrechen, aufbrechen, ausbrechen... den Horizont überschreiten...« Von Thomas Hardy bis Lawrence, von Melville bis Miller taucht immer wieder die gleiche Frage auf: wie die Linie überschreiten, durchbrechen und verlassen, wie eine Linie ziehen und keinen Punkt machen. Die Trennungslinie finden, ihr folgen oder sie schaffen, bis hin zum Verrat.«²⁴

In den drei exemplarischen Filmen ver-sinnbildlicht die Abkehr von der symbolischen, eingrenzenden Linie die Abkehr von der Fixierung auf Konsum und käufliche Dinge zugunsten einer allseits offenen Wahrnehmung und der (Selbst-)Erkenntnis. Dazu gibt sich der Protagonist in FIGHT

vid: *Watch out - it's the class of '99*. www.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml?xml=/arts/2005/01/21/bf-class21.xml. Die Karriere der jungen Regisseure steht »in Verbindung mit Robert Redfords *Sundance Institute* und dem gleichnamigen Festival für Independent-Filme«, weshalb sie vom britischen Filmjournalisten James Mottram auch als »Sundance Kids« bezeichnet werden. Ebd., S. 9, Bezugnehmend auf Mottram, James: *The Sundance Kids. How the Mavericks Took back Hollywood*. London 2006. 23 Hettich 2008, a.a.O., S. 20.

24 Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Das Jahr Null. Die Erschaffung des Gesichts*. In: dies.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1992, S. 256.

CLUB – analog zu den Beobachtungen von Deleuze und Guattari – auf eine mentale Reise zu einem zweiten Ich. Wohingegen der rückblickende Protagonist in AMERICAN BEAUTY eine zeitliche Reise durch das letzte Jahr seines Lebens antritt und sich die Protagonisten in LOST IN TRANSLATION auf einer räumlichen Reise in einer fremden Kultur befinden. Auf Reisen – welcher Art auch immer – entschwinden die Dinge²⁵, was zählt, ist die Bewegung, die Beweglichkeit, die Performanz.

Im Gegensatz zum modernen Film, in dem die Figur, »[k]aum zur Reaktion [...] oder] zum Eingriff in eine Handlung fähig«, handlungsentmächtigt ist und nur noch registriert²⁶, werden im amerikanischen Film zur Jahrtausendwende nicht nur die Dinge belebt, sondern auch die Protagonisten wiederbelebt. Aus einem Zustand der Handlungsstarre heraus entwickeln die Figuren in den exemplarischen Filmen Aktivitäten, die nicht wie im klassischen Aktionsbild einem linearen zielgerichteten Reiz-Reaktions-Schemas folgen, sondern die Bewegung, das performative Verhalten an sich paradigmatisieren. Auf diese Weise erneuert sich – so die fünfte These – der amerikanische Film in einer Art mannigfaltigem Neo-Aktionismus, der sich analog zum Verhalten der Protagonisten (Menschen gleichermaßen wie Dinge) auch auf narrativer Ebene und in formal-ästhetischer Hinsicht abzeichnet. Ausgehend von den Aktivierungen oder vielmehr Wiederbelebungen der Figuren in den Filmbeispielen soll des Weiteren dargelegt werden,

wie über die personale Selbstbefragung der Protagonisten die Selbstfindung und Neuorientierung des Bewegtbildmediums Film (nach ca. 100-jährigem Bestehen) postuliert wird.

Inwieweit die in den Filmen der Jahrtausendwende herausgearbeiteten Tendenzen auch in anderen Medien zum Tragen kommen und sich somit als übergreifendes medienästhetisches Paradigma jener Zeit bezeichnen lassen, wird – wie im ersten Teil der Untersuchung – anhand eines Exkurses zum Design der 1980er Jahre bis zum beginnenden 21. Jahrhundert geprüft. Im Vordergrund dieser Betrachtung steht die sechste These, dass sich analog zur Öffnung filmischer Mythifizierungen, etwa dem Aktionsbild, auch das Design vom Paradigma der glatten geschlossenen Form löst und sich neo-aktionistischen Prozessen zuwendet. In diesen konstituieren sich über performative, das Verhalten sowie das Verhältnis der Dinge und Zeichen artikulierende Gesten neo-aktionistische Züge, die analog zum Film auch die verschiedenen Designtendenzen zur Jahrtausendwende prägen.

Im letzten Kapitel des zweiten Teils werden – wie in Teil eins – die vorangegangenen Beobachtungen einer abschließenden theoretischen Rekapitulation unterzogen. Während das Wurzelmodell des Barthes'schen Mythos auf eine gezielte Formulierung ausgerichtet ist, lässt sich hier anhand des offenen variablen Ritornells von Deleuze und Guattari das performative Werden von Motiven und Motivgefügen nachzeichnen. Um die Ergebnisse der Analysen auch über die exemplarischen Filme hinaus zu untermauern und zu reflektieren, wird ein weiteres Filmbeispiel – allerdings aus dem Bereich der Kunst – hinzugezogen. In ANTHEM, einem Videotape von Bill Viola aus dem Jahre 1983, werden Krise

25 In seinen Überlegungen zu Amerika sieht Baudrillard die Reise an sich an eine »Ästhetik des Verschwindens« gebunden. Vgl. Baudrillard, Jean: *Amerika*. Berlin 2004, S. 15.

26 Deleuze 2008b, a.a.O., S. 13 und Fahle 2005a, a.a.O., S. 16.

und Wandel des amerikanischen Lebensstils thematisiert und formal ästhetisiert, indem sich das Motiv des American Way of Life über das Leben, die »Ekstase der Dinge«²⁷, ihre Atmosphäre (Gernot Böhme), in Rhythmisierungen (Gilles Deleuze, Félix Guattari) und Propositionen (Bruno Latour) auflöst. ANTHEM macht deutlich, dass Krisen aktivieren – zur Öffnung und zu neuen Wegen, zu Umbrüchen, die sich auch und insbesondere in der Art und Weise motivischer Inszenierungen widerspiegeln. Die Dinge bzw. ihre Zeichen treten nicht mehr als in sich geschlossenes System auf, sondern verlieren sich in Spuren des Motivs oder vielmehr Motivgefüges des American Way of Life.

Eine Spur – schreibt Margrit Tröhler – »ist zuerst einmal materieller Abdruck eines ›Objekts‹. Als verzögerte Präsenz weist sie auf Vergangenes und kennzeichnet dessen Abwesenheit.«²⁸ In der Spur »als Verbindung von dinghafter und semiotischer Markierung«²⁹ werden Dinge in Zeichen überführt. Gleiches geschieht mit den Dingen des American Way of Life im Film. Zunächst in determinierte Zeichen transformiert, verflüchtigen sich diese zur Jahrtausendwende im Unkonkreten. Anstelle des geschlossenen Mythos treten offene Spuren, die auf die Absenz der symbolischen Dinge und somit die Krise des American Way of Life verweisen. Sichere Bedeutungskonstruktionen weichen

27 Vgl. Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main 1995, S. 33.

28 Tröhler, Margit: *Wenn das Spurenlesen auffällig wird oder: Dem Motiv auf der Spur*. In: Brinckmann/Hartmann/Kaczmarek (Hg.) 2012, a.a.O., S. 33.

29 Ebd. Tröhler bezieht sich hier und in ihren weiteren Ausführungen auf Krämer, Sybille: *Was also ist die Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme*. In: Krämer/Kogge/Grube (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt am Main 2007.

der »unsichere[n] Tätigkeit [des Spurenlesens]«, bei der weniger dekodiert als vielmehr gesammelt, geordnet und verknüpft wird.³⁰ So wie auf den Reisen der Protagonisten in den exemplarischen Filmen der Jahrtausendwende – Reisen, auf denen es nicht darum geht, ein Ziel zu erreichen, sondern sich auf die Suche nach neuen Wegen zu begeben.

In ihren Überlegungen zum Spurenlesen als strukturbildendes Prinzip in der Motivforschung arbeitet Margrit Tröhler die Wiederholung und die Ostentation heraus, die

»als Abweichung oder Überschreitung, als Irrweg oder absichtliche Irreführung oder zumindest als Unvertrautes die bestehende Ordnung – der Welt, der Erkenntnis, des Genres oder der Ästhetik – in Frage [stellt].«³¹

Um zum Motiv zu werden – führt Tröhler an späterer Stelle fort – müssen die Spuren

»auffällig werden, sich demonstrativ wiederholen und wandeln (zumindest im relationalen Kontext der Situation oder der Komposition, sei dieser intratextuell, intertextuell, ja transmedial verstanden). [...] Das Motiv ist jedoch weder einfach Objekt noch Zeichen noch reine Form; es bleibt immer eine Verbindung von Inhalt und Ausdruck, die auf die eine oder andere Art im materiellen (im diegetischen, im Bild- oder Ton-) Raum verhaftet ist.«³²

Die hier beschriebene Komplexität von Motiven zeigt sich insbesondere an unkonkreten, disziplin- und medienübergreifenden Phänomenen wie dem Ame-

30 Ebd.

31 Ebd., S. 34f.

32 Ebd., S. 36f. Vgl. auch Frisch 2010, a.a.O., S. 4.

Dinge – Zeichen – Gesten

ican Way of Life. Somit scheint der multiperspektivische und transdisziplinäre Ansatz der Motivforschung am geeignetsten, sich derlei Phänomenen aufschlussreich anzunähern. Über die Betrachtung der Motive konstituierenden, aber auch Wandel paradigmatisierenden Dinge, Zeichen und Gesten im Film wird der American Way of Life weniger definiert als vielmehr mittels Aufspüren, Sammeln und Ordnen von Spuren, Wiederholungen und Differenzen im Kontext eines wechselnden Zeitgeistes ästhetisch profiliert. Eine Profilierung, die zeigen soll, wie kultur-, bild- und filmwissenschaftliche Diskurse in einer angewandten – ebenso das Produkt- und Kommunikationsdesign be-

rücksichtigenden – Medienwissenschaft zusammengeführt werden können.

Diesem Vorgehen entsprechend sind auch die eingefügten Übersichtsgrafiken zu Narrations- und anderen Strukturen als individuelle Kartografierungen einer Spurensuche zu sehen, in denen Beobachtungen und theoretische Erarbeitungen der Sachverhalte visuell »gebündelt« wiedergegeben werden. So zeichnen die Grafiken einerseits den Weg nach, der zu den im Text formulierten Erkenntnissen geführt hat, andererseits zeigen sie in ihrer Funktion als »Translations-Werkzeug«, wie die verschiedenen Spuren in Form eines analytischen Designs zusammengetragen, visualisiert und reflektiert werden können.

Inhaltsverzeichnis aus:

Anke Steinborn

Der neo-aktionistische Aufbruch. Zur Ästhetik des »American Way of Life«

© 2014 Bertz + Fischer Verlag / www.bertz-fischer.de