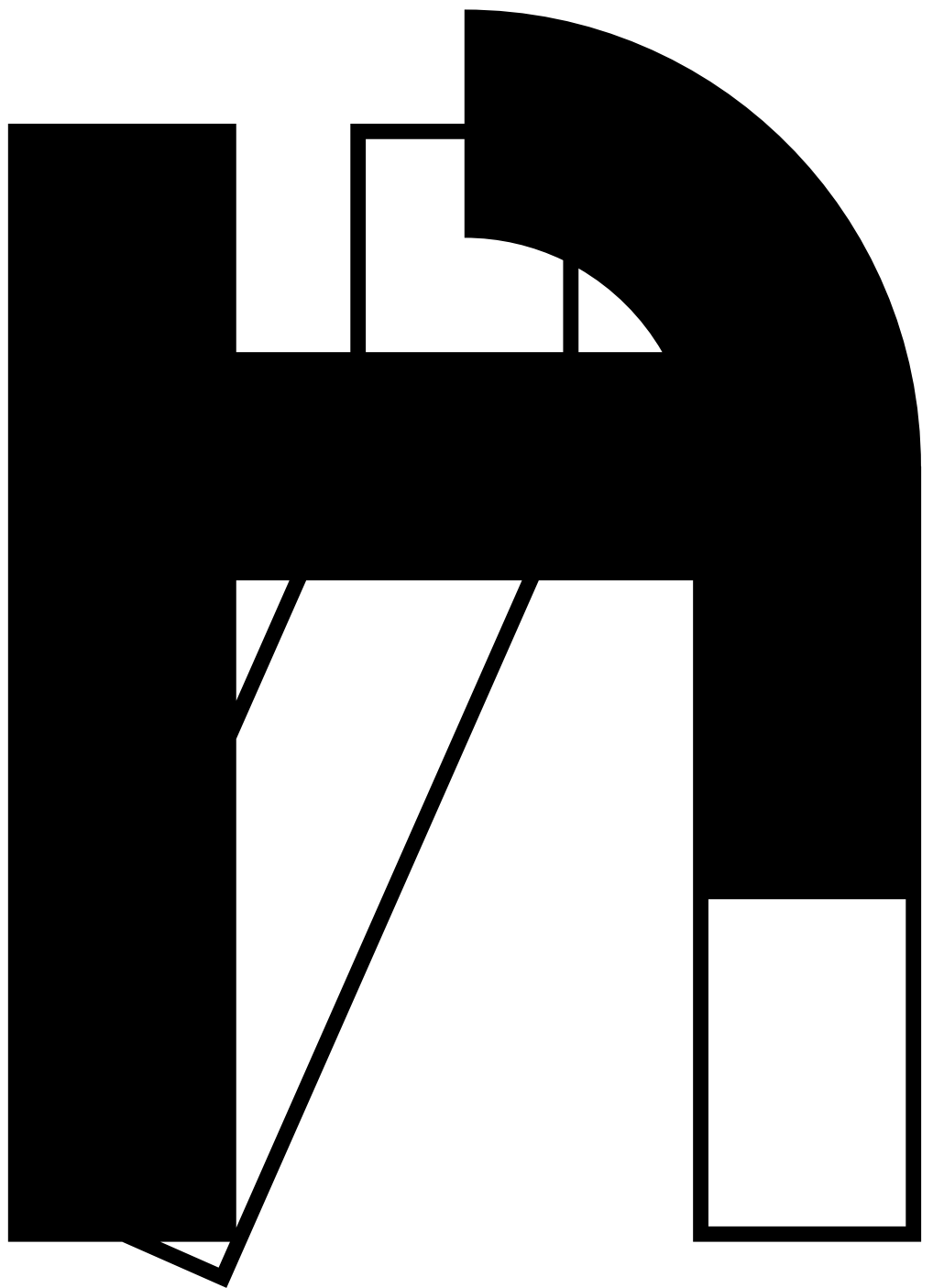


VINZENZ HEDIGER

**Ästhetik der Wertschöpfung
Eine filmwissenschaftliche Methodenfrage**



**Deutsche Gesellschaft
für Ästhetik**

VINZENZ HEDIGER

Ästhetik der Wertschöpfung Eine filmwissenschaftliche Methodenfrage

in: Juliane Rebentisch (Hg.),
Denken und Disziplin. Workshop der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik (2017)
www.dgae.de/kongresse/das-ist-aesthetik/

Ästhetik braucht sich auf die Reflexion über das Kunst- und Naturschöne bekanntlich schon lange nicht mehr zu beschränken. Den Horizont der Werke der autonomen Kunst übersteigen Ästhetiken des Konsums (und des Supermarkts),¹ der „cuteness“,² des Designs und des Computerspiels,³ und im Zeichen der Entgrenzung der Künste gilt es auch eine Entgrenzung dessen zu konstatieren, was als ästhetische Erfahrung gelten kann. In diesem Papier soll es allerdings weniger um eine weitere Erweiterung des Gegenstandsbereichs der Ästhetik gehen oder um eine Mehrung des Inventars der Erfahrungstypen, die unter diese Rubrik fallen. Vielmehr soll es um eine Methodenfrage gehen: um die Frage, was eine ästhetische Perspektive in einem Bereich leisten kann, der üblicherweise in doppelter Weise nicht in die Zuständigkeit der Ästhetik fällt – weil seinen Gegenständen der Kunstcharakter zu fehlen scheint und sie in einen Zusammenhang gehören, den sonst eher die Sozialwissenschaften beforschen. Den Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen bildet meine Auseinandersetzung mit marginalen Filmformen, vor allem mit dem sogenannten Industriefilm.⁴ Solche Filme lassen sich als nicht-kanonische ästhetische Objekte beschreiben, de-

¹ Heinz Drügh, *Ästhetik des Supermarkts*. Konstanz: Konstanz University Press 2015.

² Sianne Ngai, *Our Aesthetic Categories. Zane, Cute, Interesting*. Cambridge MA: Harvard University Press 2015.

³ Daniel M. Feige, *Computerspiele. Eine Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp 2015.

⁴ Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau, *Films That Work. Industrial Cinema and the Productivity of Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2009; <http://films-that-work.de>

ren Zweck nicht primär in der Erzeugung einer ästhetischen Erfahrung liegt, sondern in der Erzeugung einer ästhetischen Erfahrung im Dienste der Ziele einer Institution oder Organisation. Aus Sicht etwa der Geschichtswissenschaft stellen solche Filme Quellen dar: transparente Medien, deren Inhalt es in andere Diskursformen, etwa eine sozial- oder wirtschaftshistorische Argumentation zu überführen gilt; die Form ist vernachlässigbar. Aus Sicht der Filmwissenschaft wiederum waren solche Filme lange Zeit nicht von Interesse, weil ihnen der Autor ebenso fehlt wie der Werkcharakter, sie also für ein Fach, das sich als Kunstwissenschaft zu legitimieren versuchte, keinen lohnenswerten Gegenstand abzugeben schienen. Wie ich gleich zu zeigen versuchen werde, stellen solche nicht-kanonischen Objekte jedoch nicht deswegen für die ästhetische Reflexion einen produktiven Gegenstand dar, weil die Ästhetik zu ihrer Nobilitierung beitragen könnte. Es kann also nicht darum gehen, dezidiert nicht-künstlerische Objekte aus ihrem Zusammenhang herauszupräparieren und im Reich der Kunst neu anzusiedeln. Vielmehr lautet die These, dass es einer ästhetischen Reflexion bedarf, um zu verstehen, wie diese Objekte in ihrem Herkunftszusammenhang funktionieren oder agieren. Die Frage, die solche Objekte aufwerfen, ist nicht die, wie es gelingen kann, nicht-kanonische Objekte in ihrem Kunstwert zu würdigen, sondern inwiefern die Ästhetisierung ökonomischer Praktiken eine Voraussetzung für deren Gelingen bildet. Der Einsatz einer Ästhetik der Wertschöpfung besteht darin, diese Frage zu beantworten.

Es handelt sich dabei um eine Frage, die hier ausgehend von einem filmwissenschaftlichen Problem gestellt wird, aber über den filmwissenschaftlichen Zusammenhang hinausweist

Zunächst eine disziplingeschichtliche Notiz: Die Filmwissenschaft verdankt ihre Etablierung der Ästhetik – und ihr Überleben zumindest in Deutschland in gewisser Weise auch. Der erste Versuch der Einrichtung eines akademischen Feldes mit dem Titel „Filmwissenschaft“ fand in Frankreich in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg statt, und zwar unter der intellektuellen Federführung des Philosophen Etienne Souriau. Souriau, dessen Hauptwerk „Modes d’Existence“ jüngst durch Bruno Latour und

Isabelle Stengers wiederentdeckt wurde,⁵ hatte den Lehrstuhl für Ästhetik an der Sorbonne inne und vertrat den Ansatz einer „esthétique comparée“, bei der sich die Künste nach den Akten ihrer Ins-Werk-Setzung (ihrer „instauration“) zu einem System ausdifferenzieren. In seinen Publikationen zum Film in der „*Révue internationale de filmologie*“ und in dem Band „*L’univers filmique*“ von 1953 entwickelte Souriau die These, dass der Film sein eigenes Universum setzt, das jeweils eigenen, werkinhärent definierten Regeln folgt.⁶ Zur Analyse dieses Universums entwickelte er Kategorien, die für die Filmwissenschaft in der Folge grundlegend werden sollten: so den Begriff der Diegese, den er bei Aristoteles aufgriff, aber zur Kategorie für das Ingesamt der dargestellten Welt des Films abwandelte, oder die Unterscheidung von filmisch/pro-filmisch/a-filmisch. Ästhetik und Analyse sind voneinander nicht zu trennen, und in der französischen Filmwissenschaft werden die Begriffe später auch weitgehend synonym verwendet, wie etwa der Titel des maßgeblichen Einführungswerks von Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie und Marc Vernet zeigt, das einfach „*Esthétique du film*“ heisst.⁷ So weit die Filmwissenschaft eine Fachsystematik hat, baut sie auf ein solches Verständnis von Filmästhetik: Ihre drei Bereiche sind Filmgeschichte, Filmtheorie und eben Filmästhetik, wobei mit Letzterer in erster Linie die analytische Auseinandersetzung mit dem Aspekt der Form gemeint ist. Die deutschsprachige Medienwissenschaft vertritt, zumindest wenn man den Positionspapieren ihrer Fachgesellschaft glaubt, eine identische Fachsystematik, einfach für Medien und nicht nur für den Film.⁸ Gerettet hat die Ästhetik die Filmwissenschaft (bzw. die Medienwissenschaft) insofern, als sie ihr ein sogenanntes „Alleinstellungsmerkmal“ an die Hand gab, mit dem es möglich wurde, sich von der sozialwissenschaftlichen Publizistik- und Kommunikationswissenschaft deutlich abzugrenzen, als diese vor etwa zehn Jahren den – allerdings am Votum der Mitgliedschaft der dortigen Fachgesellschaft gescheiterten – Versuch unternahm, sich als „Kommunikations- und Medienwissenschaft“ neu zu erfinden. Geschichte und Ästhetik sind Dinge, für die sich die Publizistik nicht interessiert; Geschichte und Ästhetik (des Films/der Medien)

⁵ Etienne Souriau, *Die verschiedenen Modi der Existenz* [1941]. Lüneburg: Meson Press 2015.

⁶ Etienne Souriau, „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“, in: *Montage AV*, 6/2, 1997, 140-157; Etienne Souriau, *L’univers filmique*. Paris: Presses Universitaires de France 1953.

⁷ Jaques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*. 3. Auflage. Paris: Armand Collin 2004.

⁸ <https://www.gfmedienwissenschaft.de/gesellschaft>

sind hingegen die primäre Zuständigkeit der Filmwissenschaft (bzw. der Medienwissenschaft, oder dessen, was an deutschen Universitäten unter diesem Namen auftritt). Als rettend erwies sich diese Aufteilung insofern, als die damals noch zahlenmäßig dominante Publizistik der Medienwissenschaft ihr Territorium nicht mehr mit systematischen Argumenten streitig machen konnte.

Mit der Ästhetik in dem Verständnis, wie sie etwa die DGÄ vertritt, verbindet die Filmwissenschaft dabei, dass sie eher ein interdisziplinäres Forschungsfeld ist als eine Disziplin. Als die Filmwissenschaft in Frankreich zu Beginn der 1980er Jahre schließlich dauerhaft institutionalisiert wurde, nahm sie sich die Filmologie als Vorbild und organisierte sich als interdisziplinäres Feld.⁹ Dem Changieren der Ästhetik zwischen Teilgebiet der Philosophie und interdisziplinärem Feld entspricht also eine ähnliche disziplinäre Logik in der Filmwissenschaft, wo die Filmästhetik einerseits ein Teilgebiet ist, und andererseits Element dessen, was die Einheit der Disziplin insgesamt stiftet – durch den Fokus auf Ästhetik und Geschichte (des Films, der Medien).

„Ästhetik“, verstanden in einem weiteren Sinne als Bearbeitung ästhetischer Fragestellungen, gehört somit zur Filmwissenschaft. Auch eine filmwissenschaftliche Beschäftigung mit nicht-kanonischen Objekten steht somit immer auch im Zeichen solcher Fragestellungen. Was bei den sogenannten Industriefilmen, also bei Filmen, die den Zusammenhang industrieller Organisation und Produktion zur Darstellung bringen, zunächst auffällt, ist ihr zelebrierender Aspekt. Dass Werbung und PR das Dargestellte „in bestem Licht“ erscheinen lassen müssen, wie es umgangssprachlich mit einem Verweis auf die Technik von Theater und Film heißt, liegt auf der Hand: Solche Außendarstellung hat einen Aspekt der Fürsprache, und die Aufgabe des Advokaten ist es auch, die Mandanten vorteilhaft erscheinen zu lassen. Die Zuschauer richten: Sie fällen ein Urteil über den dargestellten Zusammenhang und richten sich darauf aus – oder eben davon ab. Freilich sollen sie sich nach Möglichkeit ausrichten auf das Dargestellte. So lautet die Adressierung solcher Formen. Die ästhetischen

⁹ Roger Odin, „Zur Etablierung der Filmbildung in Frankreich. Ein Erfahrungsbericht“, in: Malte Hagener, Vinzenz Hediger (Hg.) *Medienkultur und Bildung. Ästhetische Erziehung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Frankfurt am Main: Campus 2015, 195-212.

Formeln aber, mit denen dies erreicht werden soll, haben etwas Zelebratorisches: Sie feiern Arbeit, Technik und deren Zusammenhang in den Prozessen der Produktion mit überraschenden Kompositionen, Anspielungen auf das Bild- und Formenlexikon der jeweiligen Kultur (die Fabrikhalle erscheint im Licht eines Kathedralen-Innenraumes, die Darstellung des Produktionsprozesses verlangt nach der Form einer Symphonie; so, wie es in den 1920er Jahre den Filmtypus der Großstadt-Symphonie gab, gibt es ab den 1930er Jahren im Industriefilm die „Symphonie in Stahl“ etc.). Ein italienischer Auftragsfilm-Regisseur der 1960er Jahre bestimmte genau so die Pointe seiner Arbeit (und zitierte zu diesem Zweck Béla Balázs): Es gehe in seinen Filmen stets um die Feier der Arbeit, der Produktion und der Produktivität.¹⁰

Das kann man nun alles unter ideologiekritischen Gesichtspunkten angehen und diese zelebratorischen Ikonographien als Teil einer Maschinerie der Produktion von falschem Bewusstsein lesen. Man kann dieses Formrepertoire aber auch unter einem anderen Gesichtspunkt angehen und sich fragen: Was, wenn die Ideologiekritik damit nicht fertig wird? Was, wenn dieses Formrepertoire einen ästhetischen Eigensinn birgt, der sich der ideologiekritischen Reduktion widersetzt?

Man könnte hier „den Arbeiter“ selbst sprechen lassen, etwa in Gestalt eines Duisburger Stahlkochers, der nach einer Niederlage im Arbeitskampf in den 1990er Jahren weniger den Verlust seines Arbeitsplatzes beklagte als vielmehr die ästhetische Dimension seiner Arbeit betrauerte: In einem Interview beschwor er genau jenen prometheischen Funkenregen beim Anstich eines Hochofens noch einmal, den „Stahl-Symphonien“ stets im Repertoire haben.¹¹

Wie also mit dem ästhetischen Eigensinn solcher Darstellungen umgehen – und wie mit dem, was man als den ästhetischen Eigensinn der dargestellten Prozesse behandeln könnte?

¹⁰ Pellegrini, in Luca Peretti 2017.

¹¹ „Helmut Laakmann ... hat heute einen guten Job ..., aber so wie früher wird es nicht mehr sein. Er vermisst die Hitze der Hochöfen, die sprühende Glut beim Anstrich. ‚Das waren Monster, diese Öfen, die haben Funken gesprüht wie ein Drache‘“ Joachim Kämper, *Berthold Beitz. Die Biographie*. Berlin 2010.

Diese Frage zu stellen kann dazu führen, dass man, um ins Große zu gehen, das Verhältnis von Kunst und Kapitalismus noch einmal anders denkt. Kunst wird gemeinhin entweder eine Funktion der Kritik an den Lebensverhältnissen zugewiesen, die der Kapitalismus schafft (das wäre, verkürzt gesagt, die Adorno-Position), oder die Rolle der Kompensation von lebensweltlichen Verlusten, die durch die industrielle Zivilisation anfallen (das wäre in der deutschen Nachkriegsphilosophie die Position der Ritter-Schule). Möglich ist aber auch noch ein Drittes: Denn man kann Kunst auch als Faktor der wirtschaftlichen Entwicklung verstehen. Damit ist nicht nur gemeint, dass der Kunstmarkt einen wachsenden Sektor darstellt, und auch nicht, dass die sogenannten „Kreativindustrien“, allen voran die Filmindustrie, mit ihren flexiblen, projektbezogenen Arbeitsformen länger schon ein Laboratorium der Lohnarbeit nach dem Verschwinden der klassischen Industriearbeit darstellen. Gemeint ist vielmehr, dass die kunstförmige und reflexive Darstellung industrieller Produktionsprozesse nicht nur ein nachgeordnetes Akzidens, sondern ein Element dieser Prozesse ist – eben ein Faktor.



Bartholomeus van der Helst, Porträt Gerard Andriesz Bicker, 1642

Ökonomen und Wirtschaftshistoriker zerbrechen sich nach wie vor den Kopf über die industrielle Revolution und die Ursachen der „great divergence“ (Huntington), der ökonomischen und geopolitischen Dominanz der westlichen Industrienationen in den letzten 250 Jahren, auch wenn wir mittlerweile (und offenbar schon seit 1990) in der Phase der „great convergence“ leben, des Ausgleichs der Wohlstandsniveaus zwi-

schen dem Westen und – zunächst einmal – Asien.¹² Ökonom_innen wie Joel Mokyr und Deidre McCloskey vertreten dabei mittlerweile die Position, dass sich das alles nicht erklären lasse, wenn man nicht auch kulturelle Faktoren in Rechnung stelle. Für Mokyr ist es die „industrial enlightenment“, die industrielle Aufklärung – d.h die Entwicklung eines neuen Typs des angewandten Wissens sowie der Aufbau der Netzwerke seiner Generierung und Verbreitung über die „république des lettres“ des 16. und 17. Jahrhunderts –, die diese Entwicklung erklären.¹³ Für McCloskey liegen die Ursachen in einer „bourgeois revolution“, einer radikalen Umwertung der Werte, die ebenfalls im 16. und 17. Jahrhundert stattfindet und etwa das christliche Pathos der Armut durch ein neues Pathos des Wohlstands und des wirtschaftlichen Erfolgs ablöst.¹⁴ Verteilt man diese beiden Positionen auf Kants Kritiken, vertritt Mokyr die Kritik der reinen und McCloskey die Kritik der praktischen Vernunft. Bleibt die Kritik der Urteilskraft: Es gälte demnach, kunstförmige Praktiken nicht als Epiphänomen und als Instanz der Kritik der Ökonomie zu verstehen, sondern als Element ihrer Funktionslogik und Faktor ihrer Entwicklung. Es gälte, den Marxschen Gedanken noch einmal neu aufzugreifen, dass die klassische politische Ökonomie sich nie die Frage gestellt hat, warum sich die Arbeit im Wert darstellt, und dabei – statt auf die Arbeitswerttheorie selbst – auf die Relation der Darstellung zu fokussieren.¹⁵ Durchaus im Geist von Benjamins Versuch im Passagenwerk, die Ware von ihrer ästhetischen Form her zu denken, würde es darum gehen, jenem Urteil auf den Grund zu gehen, das unter anderem Industriefilme sich herbeizuführen bemühen, aber auch schon ein Gemälde wie Bartholomaeus van der Helsts Porträt des jungen Amsterdamer Kaufmannssohns Gerard Andriesz Bicker. Dieses Bild ist nicht nur ein Proträt, sondern eine Allegorie jener „ethics for an age of commerce“, die McCloskey meint: Eine Umdeutung von Todsünden wie Völlerei und Stolz in Kardinaltugenden, eine Umwertung der Werte, die der modernen Kultur der Wertschöpfung erst das Terrain bereitet. Die Urteilsform und ihre Konsequenzen zu bestimmen, die in einem solchen Bild angelegt sind:

¹² Richard Baldwin, *The Great Convergence. Information Technology and the New Globalization*. Cambridge, MA: Belknap Press.

¹³ Joel Mokyr, *A Culture of Growth. The Origins of the Modern Economy*. Princeton: Princeton University Press 2016; Joel Mokyr, *The Enlightened Economy. An Economic History of Britain, 1700-1850*. New Haven: Yale University Press 2012.

¹⁴ Deidre McCloskey, *The Bourgeois Virtues. Ethics for an Age of Commerce*. Chicago: University of Chicago Press 2006.

¹⁵ Karl Marx, *Das Kapital*, MEW Bd. 23, S. 94.

Das wäre der Auftrag einer Ästhetik der Wertschöpfung, die dort weiterdenkt, wo etwa die Sozialwissenschaften alleine nicht mehr weiterkommen.