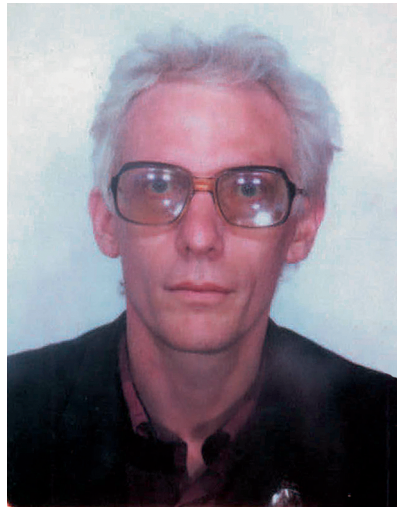


In memoriam

Peter Wollen (29.6.1938–17.12.2019)

Ein Nachruf von Guido Kirsten



Peter Wollen

Der bedeutende Film- und Kulturtheoretiker und Filmessayist Peter Wollen ist Ende vergangenen Jahres nach längerer Krankheit im Alter von 81 Jahren gestorben. Zu Beginn seiner publizistischen Karriere in den 1960ern schrieb Wollen zunächst vor allem politische Artikel für die *New Left Review*, bevor er sich zunehmend dem Film und der Filmtheorie zuwandte. Daraus resultierte eine Anstellung an der filmpädagogischen Abteilung des British Film Institute. In dieser Funktion gründete Wollen gemeinsam mit Penelope Houston und Tom Milne (beide von der Zeitschrift *Sight and Sound*) die Buchserie Cinema One, die vom BFI herausgegeben wurde und Grundlagentexte für den Filmunterricht an Schulen zur Verfügung stellte.

Einer der ersten Titel der Serie stammte von Wollen selbst und sollte bald zum vielgelesenen und breit diskutierten, mehrfach neu aufgelegten Klassiker avancieren: *Signs and Meaning in the Cinema* (1969). Das Buch enthält einen längeren Essay zu Sergei Eisenstein, der in der anglophonen Welt zu einer eingehenderen Beschäftigung mit Eisenstein als Filmemacher und Theoretiker beitrug, sowie einen Essay, der die in den 1950er-Jahren in den *Cahiers du cinéma* propagierte *politique des auteurs* mit neueren strukturalistischen Theoremen zu versöhnen suchte. Der theoriehistorisch bedeutsamste Essay des Buchs ist «The Semiology of the Cinema», erschienen zuerst 1968 in der *New Left Review*, noch unter Wollens Pseudonym Lee Russell. (Ein Vortrag Wollens am BFI vom März desselben Jahres stellt eine wichtige Vorarbeit dar, wurde aber erst 1980 unter dem Titel «Cinema and Semiology: Some Points of Contact» in der Aufsatzsammlung *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies* veröffentlicht.)

Als Erster machte Wollen den folgenreichen Vorschlag, die filmischen Zeichen nicht vorrangig im Anschluss an Ferdinand de Saussure zu theoretisieren, sondern sich der «zweiten Trichotomie der Zeichen» von Charles S. Peirce zu bedienen: der Einteilung der Zeichen in Icons, Indices und Symbole. Entscheidend für Wollen war, dass im Kino alle drei Zeichenarten aktualisiert werden – und dass jede Theorie oder Ontologie des Kinos notwendig fehlgehen muss, welche die eine über die anderen beiden privilegiert (was er etwa André Bazin zum Vorwurf macht). Vielmehr könnten Aspekte des Ikonischen, Indexikalischen oder Symbolischen bei verschiedenen Filmemachern jeweils dominieren (ohne die anderen ganz auszuschließen): So sei Josef von Sternberg ein vornehmlich ikonisch arbeitender Regisseur, während für Roberto Rossellini die indexikalische Dimension am wichtigsten sei. Jean-Luc Godard schließlich gelinge es, ein fast perfektes Amalgam aus den drei Zeichenarten zu erschaffen.

In einem Nachwort, das Wollen *Signs and Meaning in the Cinema* 1972 hinzufügte, revidiert er die letzte Einschätzung allerdings. Godard strebe weniger eine ideale Mischung der drei Zeichenarten an als vielmehr eine Subversion und permanente Erneuerung kinematografischer Codes: eine Unterwanderung einfacher Lektüren statt der vollen Entfaltung semiotischer Potenziale. Diese neue Einschätzung spiegelt sich bei Wollen in einer zunehmend kritischen Haltung gegenüber realistischen Poetiken und einer deutlichen Präferenz für avantgardistische und essayistische Filme. Auch in seinem eigenen Filmschaffen, das er gemeinsam mit seiner damaligen Lebenspartnerin Laura Mulvey realisierte, erprobte Wollen experi-

mentelle Formen und politische, oft feministische Stoffe: Ihr erster Film *PENTHESILEA: QUEEN OF THE AMAZONS* (GB 1974) behandelt, ausgehend von Kleists gleichnamigem Stück, unterdrückte weibliche Mythologien aus psychoanalytischer Sicht und verwebt dabei unterschiedliche Materialien und filmische Verfahren zu einer essayistisch-enigmatischen Poetik, der auch der bekanntere Film *RIDDLES OF THE SPHINX* (GB 1977) folgt.

Diese Poetik basiert einerseits auf Mulveys Überlegungen zur Befreiung der Kamera von Maßgaben der narrativen Integration und der Unterordnung unter das Blickregime der diegetischen Figuren, die sie im Schlussteil ihres kanonischen Aufsatzes «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (1975) darlegt. Andererseits wird darin auch Wollens Theorie der zwei Filmavantgarden produktiv gemacht. In dem Aufsatz «The Two Avant-Gardes» (1975), der auch in deutscher Übersetzung vorliegt,¹ unterscheidet Wollen die Ansätze der amerikanischen Co-op-Filmmacher (wie Jonas Mekas, Shirley Clarke, Stan Brakhage), deren Filmideal eher aus der bildenden Kunst stammte, von denen der europäischen Avantgarde, die aus einer Kombination von modernistischer Narration und politischem, oft neo-marxistischem Essayismus geprägt war (Godard/Straub/Huillet etc.). Das filmische Werk von Mulvey und Wollen kann als Versuch betrachtet werden, diese heterogenen Traditionen miteinander zu konfrontieren und sie auf eigensinnige Weise zu verbinden.

Neben der Arbeit als Publizist und Filmmacher unterrichtete Peter Wollen an verschiedenen Universitäten, in Essex, an der Columbia University und der Brown University in New York und schließlich, von 1988 bis zum Beginn seiner Krankheit, an der University of California in Los Angeles. Sein theoretisches Werk, das sich sowohl mit Musicals wie *SINGIN' IN THE RAIN* und klassischen Hollywood-Autoren wie Alfred Hitchcock und Howard Hawks beschäftigt als auch mit Strömungen der bildenden Kunst und Künstler*innen wie Frida Kahlo, Andy Warhol, Tina Keane oder Victor Burgin, liegt in Form von Monografien und mehreren Essay-Sammlungen vor; neben den genannten Bänden *Signs and Meaning in the Cinema* und *Readings and Writings* sind dies: *Paris Hollywood: Writings on Film* (2002), *Paris Manhattan: Writings on Art* (2004) und *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture* (2008). Aus dem Buch *Paris Manhattan* stammt der Aufsatz «BLUE», den wir zur Erinnerung an Peter Wollen in diesem Heft in deutscher Übersetzung präsentieren.

1 <http://www.medienkunstnetz.de/quellentext/100/>.