

# MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Zwischen Autonomie und Kommerz

Der Autonomiebegriff bei Adorno und Horkheimer und seine Bedeutung zur  
Analyse des Films "Roma"

verfasst von | submitted by

Donika Sophie Shehu BA BEd

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Education (MEd)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt |  
Degree programme code as it appears on the  
student record sheet:

UA 199 506 525 02

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree  
programme as it appears on the student  
record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB) Unterrichtsfach  
Deutsch Unterrichtsfach Psychologie und  
Philosophie

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Werner Titelbach



# Danksagung

Ein großer Dank gilt meinem Betreuer Herrn Dr. Titelbach, der von Anfang an hinter meiner Idee stand und mich in meiner Themenwahl bestärkte. Er stand mir stets mit wertvollem Feedback zur Seite und gab mir dabei viel Freiraum.

Ebenso möchte ich mich bei meinen Eltern bedanken, die mich während meines Studiums unentwegt auf jegliche Art und Weise unterstützten. Ihnen verdanke ich es, dass ich überhaupt die Möglichkeit habe, zu studieren und dass ich diese Arbeit überhaupt realisieren konnte.

Zudem möchte ich auch all meinen Freund\*innen in Graz, Berlin und Wien danken, die in den letzten Monaten, so groß die Entfernung auch war, stets für mich da waren und mir emotionalen Rückhalt und Zuspruch boten. Sie nahmen sich stets Zeit für Gespräche mit mir und motivierten mich bis zum Schluss.

Schließlich möchte ich mich noch ausdrücklich bei all jenen bedanken, die sich die Zeit nahmen, um mir Feedback auf gewisse Kapitel dieser Arbeit zu geben. Ein großer Dank gilt Victoria, die das Lektorat der Arbeit übernahm.



# Inhaltsverzeichnis

|       |                                                                                |    |
|-------|--------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1     | Einleitung .....                                                               | 1  |
| 2     | Das Verhältnis von Film und Philosophie .....                                  | 4  |
| 2.1   | Klassifikationen filmischer Theorien .....                                     | 4  |
| 2.2   | Film-Philosophie .....                                                         | 4  |
| 2.2.1 | Der Film als Reflexionsmedium .....                                            | 5  |
| 2.2.2 | Der Film als Reflexionsgegenstand.....                                         | 6  |
| 2.3   | Die Auffassung vom Film als Kunst .....                                        | 7  |
| 3     | Definition der Autonomie.....                                                  | 11 |
| 3.1   | Autonomie als Dialektik zwischen Freiheit und Selbstgesetzgebung.....          | 11 |
| 3.2   | Die Genese des dialektischen Autonomiebegriffs.....                            | 13 |
| 3.2.1 | Vorautonome Zeit .....                                                         | 13 |
| 3.2.2 | Autonome Zeit.....                                                             | 14 |
| 3.2.3 | Postautonome Zeit.....                                                         | 16 |
| 4     | Die Kritik an der Kulturindustrie in der <i>Dialektik der Aufklärung</i> ..... | 17 |
| 4.1   | Hauptthesen und Verortung des Werks.....                                       | 17 |
| 4.2   | Das Vereinnahmungspotenzial des Kapitalismus.....                              | 19 |
| 4.3   | Autonome Kunst als Warengattung.....                                           | 21 |
| 4.3.1 | Autonomie als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“?.....                                | 23 |
| 4.3.2 | Der Wahrheitscharakter autonomer Kunst bei Adorno .....                        | 27 |
| 4.4   | Der Zusammenschluss von autonomer Kunst und Kulturindustrie als Problemfall    | 28 |
| 4.5   | „Der Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis“ .....                | 29 |
| 4.6   | Genres und Sparten .....                                                       | 31 |
| 4.6.1 | Der Genrefilm .....                                                            | 32 |
| 4.6.2 | Der Non-Genre Film .....                                                       | 34 |
| 4.6.3 | Der Autorenfilm .....                                                          | 35 |

|      |                                                                       |     |
|------|-----------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.7  | Zusammenhang und Ordnung .....                                        | 37  |
| 5    | Der Film als Medium der Kritik.....                                   | 39  |
| 6    | Analyse des Films <i>Roma</i> .....                                   | 42  |
| 6.1  | Der Ansatz des Neoformalismus .....                                   | 43  |
| 6.2  | Filmgeschichtliche Tradition.....                                     | 44  |
| 6.3  | Produktion und Distribution.....                                      | 45  |
| 6.4  | Genreanalytische Aspekte .....                                        | 48  |
| 6.5  | Stilistische Aspekte und intermediale Referenzen .....                | 49  |
| 6.6  | Abriss der Handlung und narrative Form.....                           | 50  |
| 6.7  | Cleo als Individuum und als Teil des familiären Systems.....          | 51  |
| 6.8  | Plansequenz als Establishing-Shot .....                               | 56  |
| 6.9  | Kamerabewegung.....                                                   | 57  |
| 6.10 | Detailaufnahmen .....                                                 | 59  |
| 6.11 | Sound.....                                                            | 63  |
| 6.12 | Motive .....                                                          | 65  |
| 6.13 | Bildkomposition .....                                                 | 67  |
| 6.14 | Rhythmische Montage.....                                              | 72  |
| 6.15 | Nähe und Distanz .....                                                | 73  |
| 6.16 | Wiederholte Handlungen.....                                           | 75  |
| 6.17 | Kontrast und Assoziation .....                                        | 77  |
| 6.18 | Parallelität von Handlungsebenen .....                                | 81  |
| 6.19 | Die Verhandlung des Politischen.....                                  | 83  |
| 6.20 | Die Schlusssequenz als direkter Anschluss an die Anfangssequenz ..... | 87  |
| 7    | Schluss.....                                                          | 88  |
| 8    | Bibliografie.....                                                     | 94  |
| 9    | Audiovisuelles Material .....                                         | 102 |
| 10   | Abbildungsverzeichnis .....                                           | 103 |
| 11   | Abstract .....                                                        | 104 |

# 1 Einleitung

Die von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno verfasste *Dialektik der Aufklärung* (1944) gilt als zentrales Werk der Kritischen Theorie sowie als paradigmatische Abhandlung der Kritik von Kunst in Auseinandersetzung mit ökonomischen Faktoren.<sup>1</sup> Sie widmen sich der Frage, wie es möglich ist, dass die Menschheit trotz allen Fortschritts stets in einem Stadium der Anti-Aufklärung mündet.<sup>2</sup> Das vor allem erstens unter dem Einfluss Adornos entstandene Kapitel zur Kulturindustrie verweist dabei auf die damalige Medienlandschaft, die den Tonfilm und das Radio umschließt, und zeigt zweitens deren totalitären Charakter auf. Während sich die Rezipient\*innen kulturindustrieller Waren als freie Subjekte wahrnehmen, sind sie Adorno zufolge Teil des Manipulationsapparats der Kulturindustrie, der sie berechnet, organisiert und klassifiziert, weshalb die empfundene Emanzipation bloß suggeriert, aber nicht wahrhaftig eingelöst wird. Dem repressiven System der Kulturindustrie wird dabei dichotom die autonome Kunst gegenübergestellt, der ein widerständiges Potenzial im Sinne eines angeregten kritischen Denkens zugeschrieben wird.

Nach dieser völligen Absage an populäre Formen der Kultur ist zu untersuchen, wie haltbar jene Thesen gegenwärtig noch sind. So wurde das Werk vor dem Hintergrund der Hollywood-Filme der 1940er Jahre verfasst, weshalb sich die Kritik an das damalige Leitmedium des Kinos orientiert, das besonders dem Starsystem und den Interessen der Rezipient\*innen folgte. Von Fortschritten und Variationen im Stil der Filme kann kaum gesprochen werden, da diese sich zeitverzögert und in kleinem Ausmaß ergaben.<sup>3</sup> Daraufhin stellt sich die Frage, ob es einer erneuten Betrachtung des Klassikers bedarf, wobei unter anderem von Jameson die Ansicht vertreten wird, dass noch nicht ansatzweise eingehend Konsequenzen aus der Kritik an der Kulturindustrie getätigt wurden.<sup>4</sup> Somit wird auf den Umstand verwiesen, dass die Theorie an Aktualität nicht eingebüßt hat, jedoch sind die Gegenstände, an denen sie dargelegt wird, nicht mehr gängig.<sup>5</sup>

Einen Versuch der Revitalisierung jener Thesen bietet beispielsweise Martin Alberts, indem er analysiert, inwiefern das New Hollywood Kino als Gegenentwurf zum klassischen Kino der

---

<sup>1</sup> Vgl. Gernot Böhme, *Ästhetischer Kapitalismus*, Berlin 2016, 25.

<sup>2</sup> Vgl. Max Horkheimer; Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 2017, 1.

<sup>3</sup> Vgl. Martin Alberts, *Adorno, Horkheimer und das New Hollywood-Kino. Eine Kritik der Kulturindustrie mit Blick auf die Entwicklung des US-amerikanischen Films*, München 2011, 36.

<sup>4</sup> Vgl. Fredric Jameson, „Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur“, in: *Filmästhetik*, hg. v. Herta Nagl-Docekal; Richard Heinrich; Ludwig Nagl; Helmuth Vetter, Wien 1999, 110.

<sup>5</sup> Vgl. Heinz Steinert, *Kulturindustrie*, Münster 2008, 11.

40er Jahre betrachtet werden kann. Er kommt jedoch zum Ergebnis, dass die starke kommerzielle Ausrichtung des New Hollywoods auf seinen kulturindustriellen Charakter hinweist, indem der dargestellte Protest gegen das System in den Filmen erneut zum Gegenstand der kapitalistischen Vereinnahmung wurde. Obwohl zu dieser Zeit zahlreiche neue Ideen auf inhaltlicher und formaler Ebene in den Film einfließen, wurden diese vonseiten der Vorgaben der Studios stark eingeschränkt.<sup>6</sup>

Adorno nimmt im folgenden Zitat vorweg, was heute im Netflix-Zeitalter für die meisten Menschen zum Alltag gehört: „[...] [H]ätte die Technik ihren Willen, der Film würde bereits nach dem Vorbild des Radios ins Apartment geliefert. Er steuert dem »commercial system« zu.“<sup>7</sup> Die vorliegende Masterarbeit verfolgt daher das Ziel, die Thesen zur Kulturindustrie im Zusammenhang mit dem zeitgemäßen Beispiel des Streaminganbieters Netflix zu analysieren, um die Möglichkeit autonomer Filmkunst innerhalb kommerziell orientierter Systeme zu diskutieren. Exemplarisch soll dies am Film *Roma* (R.: Alfonso Cuarón, MEX 2018) ausgeführt werden, der, so die Annahme, als gelungenes Beispiel einer Zusammenführung von autonomer Hochkultur und kommerzieller Populärkultur gelten und damit diese Binarität schließlich infrage stellen kann. Dies kann vor allem seiner Sonderstellung als Netflix-Produktion geschuldet sein, die jedoch durch zahlreiche Filmpreise geehrt und bei der Oscarverleihung 2019 in der renommierten Kategorie „Bester Film“ nominiert wurde.

Damit ergeben sich folgende Forschungsfragen: Welchen Beitrag kann der Autonomiebegriff bei Adorno zur Analyse zeitgenössischer Filme leisten? Inwiefern kann man anhand des Films *Roma* von einem autonomen Film innerhalb ökonomisch orientierter Vorgaben sprechen? Daraus resultiert die Hypothese, dass in der *Dialektik der Aufklärung* zahlreiche gewinnbringende Ansatzpunkte zur Filmanalyse dargeboten werden, anhand derer man die Unabhängigkeit und Eigengesetzlichkeit als maßgebende Konstituenten der Kunstautonomie eines Films analysieren kann. Zudem kann *Roma* als ein Beispiel relativer Autonomie erachtet werden, die sich vor allem am kritischen Potenzial des Films bemisst.

Der einführende theoretische Teil der Arbeit befasst sich mit dem Gebiet der Film-Philosophie, damit der Kunstcharakter des Films erschlossen werden kann und aufgezeigt wird, was es in der philosophischen Auseinandersetzung mit dem Film zu beachten gilt. In dieser Arbeit wird von einem weiten Kunstbegriff ausgegangen, bei dem sich der Begriff nicht bloß auf Werke der traditionellen Kunst bezieht, sondern sämtliche bildliche Medien einschließt, wie auch den Film, um den es vorrangig geht. Dies liegt darin begründet, dass in der Philosophie stets

---

<sup>6</sup> Vgl. Alberts, *Adorno, Horkheimer und das New Hollywood-Kino*, 88f.

<sup>7</sup> Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 170.



unterschiedlichste Ausprägungen der Kunst Gegenstand der Reflexion waren und Bemühungen vorherrschten, einen allumfassenden Kunstbegriff zu schaffen.<sup>8</sup>

Daraufhin wird die Autonomie als traditionelle Kategorie der bürgerlichen Ästhetik definiert und kunsthistorisch nachgezeichnet, mit dem Ziel, die dialektische Verstrickung des Begriffs zu betonen, die sich bereits in den frühesten Stadien seiner Entwicklung seit der Renaissance abzeichnete. Anschließend steht das Kulturindustriekapitel der *Dialektik der Aufklärung* im Fokus, um herauszuarbeiten, woran Adorno die Regression der Kulturindustrie festmacht, wie er den Gegenentwurf der autonomen Kunst charakterisiert und welche möglichen Auswege er dafür anbietet. Hierfür sind die Vereinnahmungsthese des Kapitalismus, die Konstatierung des Autonomieverlusts in Rekurs auf Kants Formel der „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“, der Zusammenschluss von Hoch- und Populärkultur zum Nachteil beider, die kalkulierte Bedürfnisregulierung, das Genresystem zu Zwecken der Klassifikation der Abnehmer\*innen und die Thesen zum Ausschluss des Erkenntnisgewinns sowie der denkenden Partizipation anhand kulturindustrieller Waren zu nennen. Diesen werden Forschungsansätze gegenübergestellt, die die Thesen einer kritischen Prüfung unterziehen, mit gegenwärtigen Begebenheiten kontrastieren oder Gegenentwürfe anbieten. So betont etwa der deutsche Philosoph Gernot Böhme, dass sich gegenwärtig eine veränderte Phase des Kapitalismus ereignet, auf den die Bemerkungen Adornos nicht gänzlich übertragbar sind.<sup>9</sup> Auch die strikte Trennung in hohe und populäre Formen der Kultur wird angesichts der Weiterentwicklung technischer Medien sowie den Umständen des postmodernen Zeitalters in zahlreichen Publikationen problematisiert. Dem Verfall der Autonomie im post-autonomen Zeitalter wird das Gegenkonzept der relativen Autonomie nach Shannon Jackson entgegengestellt. Weiterführend sehen Thomas und Vivian Sobchack im Non-Genre Film eine wesentliche Weiterentwicklung, die Adornos Bemerkungen zum starr klassifizierenden Genreschema nivelliert. Schließlich liefern Jean-Luc Comolli und Jean Narboni einen möglichen analytischen Zugang, um der Forderung Adornos, das regressive Moment der Aufklärung im Film stets zu reflektieren, gerecht zu werden.

Dies wird im analytischen Teil exemplarisch anhand des Films *Roma* dargelegt, wobei herausgearbeitet werden soll, inwiefern Autonomie im Hinblick auf die Produktion und Rezeption des Films sowie durch den Einsatz medienspezifischer Mittel ermöglicht wird. Die Filmanalyse erfolgt anhand des neoformalistischen Ansatzes, der ein geeigneter Zugang ist, um dem Kunststatus des Films gerecht zu werden. Zudem wird Jacksons Konzept der relativen

---

<sup>8</sup> Vgl. Konrad Paul Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst. Eine Einführung*, Wien 1999, 11.

<sup>9</sup> Vgl. Böhme, *Ästhetischer Kapitalismus*, 25.

Autonomie sowie der ideologiekritische Ansatz Comolli und Narbonis für die Analyse hinzugezogen werden, um zu aufzuzeigen, wie der Film seine kritische Struktur offenlegt und dabei als Beispiel einer relativen Autonomie gelten kann.

## 2 Das Verhältnis von Film und Philosophie

Anfangs wird das Verhältnis zwischen dem Film und der Philosophie erläutert, da es die Grundlage für diese Arbeit bildet. Dabei werden der spezifische Beitrag des Films zur Philosophie sowie die Formen und Bedingungen des philosophischen Umgangs mit dem Film skizziert. Nachdem in dieser Arbeit vom Film als Kunst ausgegangen wird, wird diese Position auch in einem Unterkapitel verteidigt.

### 2.1 Klassifikationen filmischer Theorien

Seit den Initiationsschriften der Filmtheorie bildete sich eine Pluralität an verschiedensten filmischen Theorien heraus, die wiederum auf zahlreiche Arten und Weisen klassifiziert wurden. Eine davon ist die Unterscheidung zwischen den Formalist\*innen und den Realist\*innen. Die formalistische Filmtheorie, zu deren Anhänger\*innen Sergej Eisenstein zählt, geht von der Konstruiertheit des Films aus und betont den Repräsentationscharakter. Hingegen sieht die realistische Filmtheorie, die etwa Siegfried Kracauer vertrat, im Film die Möglichkeit, Zeugnis über reale Tatbestände abzulegen. Eine andere Möglichkeit der Klassifizierung erfolgt anhand geografischer Anhaltspunkte, wobei vor allem französischsprachige, englischsprachige und bis zu einem gewissen Grad auch deutschsprachige Filmtheorien zu nennen sind.<sup>10</sup>

Darüber hinaus unterscheidet man Filmtheorien, die gegensätzlich angeordnet sind, wie die „normative oder deskriptive Filmtheorie“ sowie die „kritische oder affirmative Filmtheorie“. Letztlich gibt es auch Filmtheorien, die transdisziplinär verfahren und in Bezug auf die feministische Filmtheorie sowie psychoanalytische oder semiotische Ansätze eine tragende Rolle spielen.<sup>11</sup>

### 2.2 Film-Philosophie

Will man den Begriff der Filmphilosophie von jenem der Filmtheorie genauer abgrenzen, muss zunächst die Zugehörigkeit beider Begriffe geklärt werden. Während die Filmphilosophie ein Teilgebiet der Philosophie ist, gehört die Filmtheorie neben der Filmanalyse und -geschichte

---

<sup>10</sup> Vgl. Thomas Elsaesser; Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007, 10f.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., 12.

dem interdisziplinären Feld der Filmwissenschaft an.<sup>12</sup> Während die Filmtheorie an der formalen Gestaltung von Filmen sowie deren psychologische und soziologische Implikationen interessiert ist,<sup>13</sup> geht es der Film-Philosophie darum, Fragen nach der Ontologie des Films zu stellen oder sich mit Wahrnehmung und Wissen anhand des Films zu auseinanderzusetzen.<sup>14</sup> Jedoch sei diesen Unterscheidungen entgegenzusetzen, dass die Grenze zwischen Film-Philosophie und Filmtheorie als verschwommen gilt und sich daher nicht eindeutig ziehen lässt. In seinem Sammelband *Philosophie des Films* rechnet Dimitri Liebsch sämtliche strukturalistische Strömungen mitsamt dem Marxismus und der Psychoanalyse der klassischen Filmtheorie zu, die sich seit den 1960er Jahre etablierten. Als Ansätze einer Film-Philosophie erachtet er Beiträge der analytischen Philosophie und des Poststrukturalismus, wie sie von Stanley Cavell oder Gilles Deleuze geleistet werden.<sup>15</sup>

Die philosophische Auseinandersetzung mit dem Film kann grundlegend zwei verschiedene Ausprägungen annehmen. Zum vertritt der Film meistens eine eigene Philosophie, indem er beispielsweise eine philosophische Fragestellung darstellt. Zum anderen kann der Film genauso als Gegenstand der philosophischen Praxis betrachtet werden und damit ontologische Fragen zum Film aufgreifen.<sup>16</sup> Diese beiden Positionen werden im Folgenden näher skizziert.

### 2.2.1 Der Film als Reflexionsmedium

Das Philosophieren mit dem Film sieht sich häufig mit dem Vorurteil konfrontiert, philosophische Fragestellungen zu vereinfachen, indem sie anschaulich in das Medium des Films eingebettet werden. Entgegen dieser Behauptung bilden die Philosophie und der Film eine Einheit, in der es nicht um die Ersetzung, sondern um die Ergänzung von Reflexionsgegenständen geht. Der philosophische Begriff wird durch die erlebnissteigernde Funktion des Films unterstützt, damit die Auseinandersetzung mit philosophischen Themen intensiviert und nahbarer gemacht wird.<sup>17</sup> In seinem Werk *Philosophieren mit Filmen* führt Steenblock einige Beispiele zum Philosophieren mit dem Film detailliert aus, indem er etwa Platons Höhlengleichnis in Verbindung mit dem Film *Matrix* bringt oder Fragen zum menschlichen Schicksal vom Film *2001 – A Space Odyssey* ableitet.

---

<sup>12</sup> Vgl. Lorenz Engell; Oliver Fahle; Vinzenz Hediger; Christiane Voss, „Einleitung. Was ist Filmphilosophie? Ein Versuch in vier Experimenten“, in: *Essays Zur Film-Philosophie*, hg. v. Lorenz Engell; Oliver Fahle; Vinzenz Hediger; Christiane Voss, Paderborn 2015, 9.

<sup>13</sup> Vgl. Felicity Colman, „Introduction. What is Film-Philosophy?“, in: *Film, Theory and Philosophy. The Key Thinkers*, hg. v. Felicity Colman, London u. New York 2009, 4.

<sup>14</sup> Vgl. ebd., 11.

<sup>15</sup> Vgl. Dimitri Liebsch, „Philosophie und Film“, in: *Philosophie des Films. Grundlagentexte*, hg. v. Dimitri Liebsch, Paderborn 2006, 10f.

<sup>16</sup> Vgl. Liebsch, „Philosophie und Film“, 11f.

<sup>17</sup> Vgl. Volker Steenblock, *Philosophieren mit Filmen*, Tübingen 2013, 24.

Liebsch warnt jedoch vor einigen Arbeiten jener Kategorie, weil Filme im Zuge dessen oft als eine didaktische Hilfestellung zur philosophischen Praxis erachtet werden und die Filmsprache bei der Bearbeitung philosophischer Probleme nicht miteinbezogen wird, sondern nur die Handlung.<sup>18</sup>

### 2.2.2 Der Film als Reflexionsgegenstand

In den Bereich des Films als Reflexionsgegenstand fallen Beiträge, die sich an den Möglichkeiten und Grenzen des Mediums Film abarbeiten.<sup>19</sup> Gerade am Beginn der Filmgeschichte sind es vor allem Philosoph\*innen, die sich dem neuen Medium des Films aus ästhetischer, erkenntnistheoretischer sowie metaphysischer Perspektive widmen. So stellte sich bereits Georg Lukàcs die Frage, was der Film ist und wie er sich in die Reihe aller anderen Künste fügt. Die Frankfurter Schule um Adorno stellt sich hingegen die Frage, welchen Beitrag die Philosophie leisten kann, um die emanzipationsverhindernden Tendenzen des Films zu bremsen.<sup>20</sup> André Bazin geht etwa der Frage nach, inwiefern sich die technischen Erneuerungen der Fotografie und des Films von traditionellen Medien wie etwa der Malerei abheben und betont dabei die Objektivität jener Medien. Erstmals war es möglich, exakte Abbilder der Welt zu schaffen, ohne dass der Mensch dabei eingreifen muss. Zudem erreichen filmische als auch fotografische Bilder einen völlig neuen Status der Glaubhaftigkeit, denn sie sind, so Bazin, „[...] in Zeit und Raum präsent.“<sup>21</sup>

Ein äußerst bedeutender, wenn auch nicht der erste, Beitrag zur Filmphilosophie stammt von Gilles Deleuze. Er charakterisiert den Film durch seine radikale Immanenz und seine Zeitlichkeit. So soll die Immanenz des Films gemeinsam mit dem Wahrnehmungs- und Denkkapparat dazu befähigen, dass „die Welt sich selbst beobachtet und sich selbst denkt“<sup>22</sup>. Damit wird die Realität nicht nur repräsentiert, sondern auch konstruiert. Bewegung und Zeit werden als wesentliche Parameter zur Deutung des Films erachtet, da sie die Grenzen einer rein sprachlich analytischen Annäherung überwinden.<sup>23</sup> Indem das Kino – Deleuze zufolge – imstande ist, über Zeit und Bewegung zu philosophieren, zählt er es zum Bereich der modernen Philosophie.<sup>24</sup>

---

<sup>18</sup> Vgl. Liebsch, „Philosophie und Film“, 11.

<sup>19</sup> Vgl. Lorenz Engell; Oliver Fahle, „Film-Philosophie“, in: *Moderne Film Theorie*, hg. v. Jürgen Felix, Mainz 2014, 225.

<sup>20</sup> Vgl. Engell; Fahle; Hediger; Voss, „Einleitung“, 10.

<sup>21</sup> Vgl. André Bazin, „Ontologie des fotografischen Bildes“, in: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, hg. v. Hartmut Bitomsky, Köln 1975, 24.

<sup>22</sup> Engell; Fahle: „Film-Philosophie“, 222.

<sup>23</sup> Vgl. Engell; Fahle: „Film-Philosophie“, 222.

<sup>24</sup> Vgl. Elsaesser; Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, 200.

## 2.3 Die Auffassung vom Film als Kunst

Eine weitere maßgebliche Frage zum Film als Reflexionsgegenstand, ist die nach dem Kunstcharakter des Films. Nachgehend werden einige Positionen angeführt, die für den Film als eigenständige Kunst plädieren.

Die Betrachtung von Film als Kunst ist so alt wie das Feld der Film-Philosophie selbst. Die theoretische Auseinandersetzung mit dem Medium des Films geht bereits auf dessen Entstehung im ausgehenden 19. Jahrhundert zurück, bei der Hugo Münsterberg und Lindsay Vachel als Vorreiter auf diesem Gebiet gelten.<sup>25</sup> Bereits 1916 greift Münsterberg die Idee auf, dass es sich beim Film um eine unabhängige Kunst mit einer mentalen Dimension handelt. Er nähert sich dem Film mit einem psychologischen Interesse und betrachtet dabei die mentalen Prozesse, die bei der Filmrezeption in Gang gesetzt werden.<sup>26</sup> Der Film hat seine eigenen künstlerischen Ausdrucksmethoden, die sich von jenen des Theaters unterscheiden und mit denen er imstande ist, Gefühle zu vermitteln. Daher plädiert Münsterberg dafür, dass jene Aspekte der Filmsprache von zukünftigen Filmemacher\*innen stärker ausgeschöpft werden sollen.<sup>27</sup> Die Idee, Film als Kunst zu betrachten, taucht ebenfalls bei Lindsay Vachel auf, indem er zahlreiche Vergleiche zwischen der bildenden Kunst, dem Theater und dem Film diskutiert. Im Film sieht er das große Potenzial, eine signifikante und bedeutsame Kunstform mit literarischem Gehalt zu werden. Ebenso nimmt er die Idee der Herausbildung individueller Filmsprachen sowie die Autorenfilmtheorie vorweg.<sup>28</sup>

Die Frage, ob der Film als eine eigenständige Kunstform gilt, hängt unter anderem auch davon ab, ob er als eine bloße Weiterentwicklung der Fotografie erachtet werden kann. Positionen, die dem Film den Kunststatus absprechen, argumentieren mit der mechanischen Reproduktionsweise der Fotografie, die keinen Raum für kunstspezifische Charakteristika wie Kreativität oder künstlerischen Ausdruck zulasse. Da der Film nicht als ein unabhängiges Medium, sondern als bewegte Fotografie eingestuft wird, kann er keine Kunst produzieren, sondern bestenfalls ihr Abbild reproduzieren.<sup>29</sup> Verfechter\*innen der Filmkunst weisen jedoch darauf hin, dass die fotografische Reproduktion nur ein filmischer Bestandteil von vielen ist, weshalb die Filmkunst auch aus einer ästhetischen Perspektive von Interesse sein kann.<sup>30</sup>

---

<sup>25</sup> Vgl. Elsaesser; Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, 9.

<sup>26</sup> Vgl. Hugo Münsterberg, „The Photoplay. a Psychological Study“, in: *Hugo Münsterberg on Film. The Photoplay: A Psychological Study and other Writings*, hg. v. Allan Langdale, New York u. London 2002, 64f.

<sup>27</sup> Vgl. ebd., 108.

<sup>28</sup> Vgl. Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, New York 1970, 211.

<sup>29</sup> Vgl. Noël Carroll, „Introduction to Part I“, in: *Philosophy of Film and Motion Pictures. An Anthology*, hg. v. Noël Carroll; Jinhee Choi, Malden u. a. 2006, 7f.

<sup>30</sup> Vgl. ebd., 15.

Besonders deutlich wird die Überlegenheit der Film-als-Kunst-Position an den beiden Texten von Roger Scruton und Dominic McIver Lopes. Scrutons Argument zum Film als reines Reproduktionsmedium stützt sich anhand von drei Thesen, nämlich der Kausalitätsthese, der Kontrollthese und der These des ästhetischen Interesses. Die Kausalitätsthese besagt, dass die Fotografie rein physikalisch kausal, frei von Intentionen verfährt und dabei keines menschlichen Eingreifens bedarf, weshalb es nicht in der Lage ist, Gedanken auszudrücken.<sup>31</sup> Dieser These wird entgegengestellt, dass Fotos mit einer gewissen Intention entstehen können und damit einen Interpretationsprozess initiieren wollen. Ebenso kann jede Form künstlerischen Ausdrucks auf eine Reihe physikalischer Kausalitäten reduziert werden, wie auch die Malerei, welche Scruton als Gegenbeispiel heranzieht.<sup>32</sup> Die Kontrollthese vertritt ferner die Ansicht, dass es in Reproduktionsmedien nur eine beschränkte Kontrolle über das Gezeigte gibt und daher kein großer Spielraum für Fantasie besteht. Indem alles, was sich vor der Kamera befindet, abgebildet wird, können auch nicht intendierte Gegenstände abgebildet werden, was in der Malerei beispielsweise nicht der Fall ist.<sup>33</sup> Diese These wird als Utopie verworfen, da es in jedem Medium unterschiedliche Möglichkeiten und Grenzen des künstlerischen Ausdrucks gibt.<sup>34</sup> Schließlich wird anhand der These des ästhetischen Interesses ein gewisser mangelnder Autonomiegedanke in Bezug auf den Film diskutiert. Hegt man ein ästhetisches Interesse an einem Kunstobjekt, ist dieses in sich selbst begründet und es wird um seiner selbst willen rezipiert. Dies ist anhand der Fotografie nicht möglich, da sie aufgrund des Interesses an den Gegenständen, die sie abbilden rezipiert wird und nicht der Fotografie selbst wegen.<sup>35</sup> Lopes kontert mit dem Unterschied zwischen dem Betrachten des Gegenstands auf einem Foto und in der Realität. Das Abbild eines Gegenstands wird oftmals zu künstlerischen Zwecken seinem Kontext entzogen, was die Vermittlung von Gefühlen und Gedanken und damit das ästhetische Interesse an einem Reproduktionsmedium ermöglicht.<sup>36</sup> Bezüglich der Binarität von Mimesis und Autonomie ist, laut Birgit Recki, nicht von einem gegensätzlichen Verhältnis auszugehen, sondern von einem Zusammenwirken. Obwohl der Film, wie kein Medium davor, die Welt realitätsgetreu abzubilden vermag, spricht dieser Umstand nicht gegen seine künstlerische Autonomie, da die Realität stets anhand filmästhetischer Darstellungsmittel gezeigt wird.<sup>37</sup>

---

<sup>31</sup> Vgl. Carroll, „Introduction to Part I“, 9.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., 12.

<sup>33</sup> Vgl. ebd., 9f.

<sup>34</sup> Vgl. ebd., 12.

<sup>35</sup> Vgl. ebd., 10f.

<sup>36</sup> Vgl. ebd., 14.

<sup>37</sup> Vgl. Birgit Recki, „Am Anfang ist das Licht. Elemente einer Ästhetik des Kinos“, in: *Filmästhetik*, hg. v. Herta Nagl-Docekal; Richard Heinrich; Ludwig Nagl; Helmuth Vetter, Wien 1999, 52f.

Horkheimer und Adorno reihen sich in die Position derer ein, die den Kunststatus eines Films nicht anerkennen, jedoch sind für sie andere Faktoren, wie die Eingebundenheit des Films in die industrielle Fertigung zu ökonomischen Zwecken, wesentlich. Ihre Gedanken werden an dieser Stelle nur angeschnitten, da sie im folgenden Kapitel einer genaueren Untersuchung unterzogen werden. In der *Dialektik der Aufklärung* argumentieren sie etwa damit, dass es sich beim Film vielmehr um eine Ware handelt, die aufgrund ihrer massenindustriellen Fertigung keine Form autonomer Kunst sein kann.<sup>38</sup>

Recki weist darauf hin, dass die Anzahl filmphilosophischer Werke überschaubar ist, was sie unter anderem mit der Tragweite der *Dialektik der Aufklärung* argumentiert. Die vernichtenden Thesen Horkheimer und Adornos zum Film sowie zur Populärkultur allgemein haben dazu geführt, dass sich viele vor der Auseinandersetzung mit dem Film versperren und es gängig geworden ist, das Medium des Films als Schund zu verwerfen.<sup>39</sup> Daran haben Beiträge, die für den Kunstcharakter des Films plädieren keinen Abbruch geleistet und selbst der Kunstverkaufsatz von Walter Benjamin hat die Thesen aus dem Kulturindustriekapitel eher verstärkt.<sup>40</sup> Allerdings verwirft er in seinem Werk *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* die Frage, ob Reproduktionsmedien, wie die Fotografie, Kunst sind und beschäftigt sich stattdessen mit der Bedeutung des Auftretens technisch reproduzierbarer Medien für das gesamte System der Künste.<sup>41</sup>

Versteht man Kunst als komplexes symbolisches System, dessen kognitiver Gehalt sich im Zuge einer interpretatorischen Auseinandersetzung offenbart, so wird ein wichtiger Anhaltspunkt für Überlegungen zur Filmkunst dargeboten. Damit wird dem Film nicht nur sein Kunstcharakter zugesprochen, sondern er wird auch durch seine reflexive und nach Wahrheit über die Welt strebende Verfasstheit als eine philosophische Errungenschaft bezeichnet.<sup>42</sup> Genauso spricht die Tatsache, dass der Film sämtliche andere Kunstformen enthält und damit verschiedene Symbolsysteme gleichzeitig bedient, für seinen Status als eigenständige Kunstform.<sup>43</sup> Nichtsdestotrotz ist der entscheidende Faktor, der einen Film zur Kunst macht, die Herangehensweise, wie der Film anhand seiner stilistischen Mittel erzählt.<sup>44</sup>

---

<sup>38</sup> Vgl. Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 166.

<sup>39</sup> Vgl. Recki, „Am Anfang ist das Licht“, 36-38.

<sup>40</sup> Vgl. ebd., 39.

<sup>41</sup> Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Stuttgart 2011, 26f.

<sup>42</sup> Vgl. Cynthia A. Freeland; Thomas E. Wartenberg: „Introduction. Philosophy and Film“, in: *Philosophy and Film*, hg. v. Cynthia A. Freeland; Thomas E. Wartenberg, New York u. London 1995, 3.

<sup>43</sup> Vgl. Simone Mahrenholz, „Zur Physiognomie von Grenzen. Symbol- und Subjekttheoretische Überlegungen, ausgehend vom Medium Film“, in: *Filmästhetik*, hg. v. Herta Nagl-Docekal; Richard Heinrich; Ludwig Nagl; Helmuth Vetter, Wien 1999, 65.

<sup>44</sup> Vgl. Birgit Recki, „Form und Inhalt: Die Suggestivkraft des Mediums Film“, in: *Ein Filmphilosophie-Symposium mit Robert B. Pippin: Western, Film Noir und das Kino der Brüder Dardenne*, hg. v. Ludwig Nagl; Waldemar Zacharasiewicz, Berlin u. Boston 2016, 65.

Medienspezifische Mittel wie die Montage oder die Kinematographie sollen den Inhalt des Films reflektieren, und erst durch ihre Individualität und Perfektionierung im Umgang mit dem Medium entsteht Kunst, die mit den Rezipient\*innen kommuniziert.<sup>45</sup> Diesbezüglich beschreibt Rudolf Arnheim in seiner einflussreichen Schrift *Film als Kunst*, dass nicht jeder Film automatisch ein Kunstwerk ist, obwohl filmische Mittel so genutzt werden können, sodass Kunst entsteht.<sup>46</sup>

Damit erfordert die Analyse des Films das Bewusstsein über seine spezifischen Stilmittel.<sup>47</sup> Birgit Recki erachtet es als notwendig, stets die Filmsprache und die Handlung bei der Bearbeitung philosophischer Fragestellungen anhand des Films zu berücksichtigen.<sup>48</sup> Den Film auf seine Narration zu reduzieren, wäre im Sinne des Paradigmenwechsels von der rein narrativen Betrachtung hin zu seiner ästhetischen sowie selbstreflexiven Erschließung fehlgeleitet. Jedoch ereignet sich mit dem modernen Film eine erneute Verschiebung hin zu einer medialen Reflexion, die den Einsatz von Medien im Kunstobjekt analysiert.<sup>49</sup> Die Notwendigkeit der Betrachtung intermedialer Verstrickungen im Film liegt darin begründet, dass er seinen Status als Vermittler philosophischer Überlegungen nur behalten kann, wenn er weitere Medien berücksichtigt, die sich diesen Status mit ihm teilen.<sup>50</sup> Demzufolge erfordert die filmphilosophische Praxis, dass stets kritisch erarbeitet werden soll, wie der jeweilige Film seine individuelle Ästhetik transportiert. Es spiele keine Rolle, ob es sich um eine alternative oder kommerzielle Produktion handelt, denn von jeder Art des Films lässt sich eine gewisse Ästhetik sowie ein philosophischer Gehalt ableiten.<sup>51</sup> Auch Fredric Jameson spricht sich für eine ernste Auseinandersetzung mit kommerziellen Produktionen aus, denen er durchaus positive Wirkmechanismen zuschreibt.<sup>52</sup> Nachdem die Kategorisierung in kommerziell und nichtkommerziell wenig Aufschluss über die künstlerische Qualität eines Films gibt, soll an dieser Stelle auf Bordwell, Thompson und Smiths vier Kriterien zur Beurteilung der Qualität eines Films verwiesen werden. Sie unterscheiden dabei die Kohärenz, Effektintensität, Komplexität und Originalität.<sup>53</sup>

---

<sup>45</sup> Vgl. Thomas Sobchack; Vivian C. Sobchack, *An Introduction to Film*, New York u. a. 1987, 311f.

<sup>46</sup> Vgl. Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Frankfurt am Main 1979, 23.

<sup>47</sup> Vgl. Steenblock, *Philosophieren mit Filmen*, 21.

<sup>48</sup> Vgl. Recki, „Form und Inhalt“, 66.

<sup>49</sup> Vgl. Oliver Fahle, „das Außen“, in: *Essays Zur Film-Philosophie*, hg. v. Lorenz Engell; Oliver Fahle; Vinzenz Hediger; Christiane Voss, Paderborn 2015, 143f.

<sup>50</sup> Vgl. ebd., 152.

<sup>51</sup> Vgl. Colman: „Introduction“, 13f.

<sup>52</sup> Vgl. Jameson, „Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur“, 132.

<sup>53</sup> Vgl. David Bordwell; Kristin Thompson; Jeff Smith, *Film Art. An Introduction*, New York 2020, 61f.



### 3 Definition der Autonomie

Geht man vom Film als Kunst aus, so stellt sich die Frage, ob für ihn die gleichen Kriterien wie für traditionelle Künste greifen. Ein wesentliches Kriterium, das in dieser Arbeit im Vordergrund steht, ist der Autonomieanspruch der Kunst. Der Umstand, dass der Film stets im Kollektiv entsteht, erschwert die Definition anhand traditioneller Kunstkriterien.<sup>54</sup> Ein Gegenargument hierfür bietet Erwin Panofsky anhand des Beispiels der gotischen Kathedrale, an deren Konstruktion ebenfalls zahlreiche Menschen beteiligt waren und die ebenfalls nach externen Ansprüchen konzipiert wurde.<sup>55</sup> Dennoch würde man intuitiv die Kathedrale eher mit dem Begriff der Autonomie in Verbindung bringen als mit dem Film. Um zu klären, inwiefern man von einem autonomen Film sprechen kann, wird zunächst der Autonomiebegriff als Kategorie der bürgerlichen Ästhetik definiert und historisch nachgezeichnet.

#### 3.1 Autonomie als Dialektik zwischen Freiheit und Selbstgesetzgebung

Autonomie gilt als ein vielseitiger und zugleich umstrittener Begriff, der in zahlreichen Disziplinen verwendet wird. Aufgrund seiner Unklarheit wurden ihm unterschiedlichste Bedeutungen zugeschrieben, wobei er im Kunstdiskurs sinnbildlich für das Ideal „wahrer Kunst“ steht.<sup>56</sup> Die Fachliteratur verwendet den Autonomiebegriff häufig fälschlicherweise synonym mit anderen Begriffen wie Selbstzweck, Reinheit, Freiheit oder l’art pour l’art.<sup>57</sup> Ein Kernmoment seiner Entwicklung lag in der Herauslösung der Kunst von ihrer religiösen Funktion, die bis zum Ende des 15. Jahrhunderts noch die weitgehende Pluralität aller Kunstwerke ausmachte.<sup>58</sup> Die bürgerliche Kunstkonzeption setzt eine reine Kunst voraus, die frei von jeglichen Zwecken ist und auf nichts anderes verweist als auf ihr Kunstsein.<sup>59</sup> Jene Eigengesetzlichkeit und Selbstständigkeit der Kunst wird seit dem auslaufenden 18. Jahrhundert mit der Terminologie der Autonomie beschrieben, welche aufgrund ihrer Funktionslosigkeit das Risiko eingeht, sozial nicht sehr wirksam zu sein.<sup>60</sup>

---

<sup>54</sup> Vgl. Joachim Paech, „Intermedialität des Films“, in: *Moderne Film Theorie*, hg. v. Jürgen Felix, Mainz 2014, 293.

<sup>55</sup> Vgl. Erwin Panofsky, „Stil und Medium im Film“, in: *Von der Stimme zum Internet. Texte aus der Geschichte der Medienanalyse*, hg. v. Detlev Schöttker, Göttingen 1999, 95.

<sup>56</sup> Vgl. Uta Kösser, „Zwischen Unabhängigkeit und Selbstbestimmung“, in: *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, hg. v. Uta Karstein; Nina T. Zahner, Wiesbaden 2017, 67.

<sup>57</sup> Vgl. Ulrich Pfisterer, „Autonomie“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2019, 45.

<sup>58</sup> Vgl. Werner Busch, „Die Autonomie der Kunst“, in: *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, hg. v. Werner Busch, München 1990, 232.

<sup>59</sup> Vgl. ebd., 231.

<sup>60</sup> Vgl. Busch, „Die Autonomie der Kunst“, 232.

Grundlegend lassen sich damit zwei unterschiedliche Auffassungen des Autonomiebegriffs in den Künsten unterscheiden, nämlich jener, der die Unabhängigkeit betont und ein weiterer, der die Eigengesetzlichkeit als maßgebend erachtet. Statt von einer klaren Trennung beider Konzeptionen auszugehen, liegt ein dialektisches Verhältnis vor, das auf die Widersprüche und Dynamik der Kunstautonomie verweist, die sich wiederum abhängig von der Funktion, die man der Kunst zuschreibt, an sie anpasst.<sup>61</sup> Dies erklärt die Loslösung des Autonomiebegriffs von einer festgelegten Bedeutung.<sup>62</sup>

Die Unabhängigkeit bezieht sich hierbei auf die Loslösung der Kunst sowohl aus der höfischen Auftragskunst als auch von religiösen, politischen und ökonomischen Zwecken.<sup>63</sup> Die beschriebene Funktionslosigkeit wird oft als eine Regellosigkeit der Kunst verstanden<sup>64</sup> und steht mit dem l'art pour l'art-Gedanken in Verbindung, die den einzigen Zweck der Kunst im Sinne eines Selbstzwecks in ihr selbst sieht.<sup>65</sup> Judith Siegmund spricht unter diesem Aspekt in Anlehnung an Bourdieu von einer relativen Autonomie und prägt dabei den soziologischen Autonomiebegriff.<sup>66</sup> Im Lexikon *Ästhetischer Grundbegriffe* wird jener Aspekt des Autonomiebegriffs als „systemtheoretisch, institutionelle Autonomie“ begrifflich gemacht.<sup>67</sup> Ursprünglich der Staatsrechtslehre entstammend und dabei auf die Selbstgesetzgebung verweisend, wurde der Autonomiebegriff durch Kant in die Philosophie überführt und seitdem in Verbindung mit Kunst und der Frage ihrer sozialen Funktionen gebracht.<sup>68</sup> Autonomie als Selbstgesetzgebung kann unter dem Terminus der Kunstmäßigkeit gefasst werden, die auf die innere Qualität eines Kunstwerks verweist.<sup>69</sup> Siegmund spricht in diesem Zusammenhang von einem philosophischen Autonomiebegriff,<sup>70</sup> während Schiller die zweite – auf Kant beruhende – Autonomiekonzeption als Heautonomie bezeichnet.<sup>71</sup> Dem Lexikoneintrag folgend wird von einer „künstlerisch-poetologischen Autonomie“ gesprochen.<sup>72</sup>

---

<sup>61</sup> Vgl. Kösser, „Zwischen Unabhängigkeit und Selbstbestimmung“, 68f.

<sup>62</sup> Vgl. Michael Hirsch, „die Welt noch einmal“. Utopien ästhetischer Erfahrung jenseits politisierter Kunst“, in: *Ästhetik nach Adorno. Positionen zur Gegenwartskunst*, hg. v. Robin Becker; David Hagen; Livia von Samson, Berlin 2022, 28.

<sup>63</sup> Vgl. Kösser, „Zwischen Unabhängigkeit und Selbstbestimmung“, 68.

<sup>64</sup> Vgl. Judith Siegmund, „L'art pour l'art und Zweckfreiheit. Zum Verhältnis von soziologischem und philosophischem Autonomiebegriff“, in: *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, hg. v. Uta Karstein; Nina T. Zahner, Wiesbaden 2017, 89.

<sup>65</sup> Vgl. Siegmund, „L'art pour l'art und Zweckfreiheit“, 92.

<sup>66</sup> Vgl. ebd., 88.

<sup>67</sup> Vgl. Friedrich Wolfzettel, „Autonomie“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. v. Karlheinz Barck; Martin Fontius; Dieter Schlenstedt; Burkhard Steinwachs; Friedrich Wolfzettel, Stuttgart u. Weimar 2010, 434.

<sup>68</sup> Vgl. Pfisterer, „Autonomie“, 45.

<sup>69</sup> Vgl. Kösser, „Zwischen Unabhängigkeit und Selbstbestimmung“, 69.

<sup>70</sup> Vgl. Siegmund, „L'art pour l'art und Zweckfreiheit“, 88.

<sup>71</sup> Vgl. Wolfzettel, „Autonomie“, 447.

<sup>72</sup> Vgl. ebd., 434.

## 3.2 Die Genese des dialektischen Autonomiebegriffs

Blickt man auf die Entstehung der Kunstautonomie, so zeichneten sich bereits sehr früh Tendenzen ab, die auf die Dialektik des Autonomiebegriffs bezüglich ihrer Stellung im kapitalistischen System hinweisen und sie historisch erklären.

### 3.2.1 Vorautonome Zeit

Autonomie gilt als ein historisch gewachsener Begriff, dessen Genese bereits auf das Spätmittelalter zurückgeht, als er jedoch noch nicht explizit erwähnt wurde.<sup>73</sup> Durch die beginnende Verabschiedung feudaler Verhältnisse und das Eintreten eines frühkapitalistischen Stadiums entsteht in der italienischen Renaissance eine Form der Selbstständigkeit, die später für die Kunstautonomie kennzeichnend werden soll. Trotz der vorherrschenden höfischen Kunst und dem noch nicht vollkommen verabschiedeten Feudalismus, beginnt zu dieser Zeit die Entwicklung einer dialektischen Kunstautonomie. Ihre Dialektik liegt darin begründet, dass sie zwar von Anfang an auf eine künstlerische Funktionslosigkeit verweist, jedoch noch an feudale Muster gebunden war, die den werdenden Warencharakter der Kunst mitbestimmt haben.<sup>74</sup> Das Tauschverhältnis, das zwischen Fürsten und Künstler\*innen stattfand, erwies sich als ein irrationales, denn die persönliche Beziehung beider ähnelte keineswegs einer Lohnabhängigkeit, die einer Entlohnung im klassischen Sinn entsprechen würde. Damit wurde aus dem bloßen Gebrauchswert des Kunstwerks ein reiner Tauschwert und es wird erstmals eine Funktionslosigkeit der Kunst bemerkbar, die zuvor rituellen Zwecken unterworfen wurde.<sup>75</sup>

Die Anfänge des 16. Jahrhunderts waren durch ein mechanistisches Weltbild geprägt, das mit seinen Vorstellungen zur Arbeitsteilung und mechanischer Produktion bereits ansatzweise auf die anatomischen Studien von Leonardo da Vinci zurückging. Während das Handwerk rationalisiert wurde, entzogen sich die Künste aufgrund ihrer besonderen gesellschaftlichen Stellung vermeintlich jener Logik, die der Rationalisierung der Produktion herkömmlicher Güter grundlegend widersprach. Damit trat die Rationalisierung als eine – wie Müller es nennt – „irrationale Komponente“ in die künstlerische Praxis, die nur noch in autonomer Form ihren Platz im frühkapitalistischen System legitimieren konnte. Als irrational erwies sich dabei das

---

<sup>73</sup> Vgl. Michael Müller; Horst Bredekamp; Berthold Hinz; Franz-Joachim Verspohl; Jürgen Fredel; Ursula Apitzsch, *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Frankfurt am Main 1972, 7.

<sup>74</sup> Vgl. Michael Müller, „Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance“, in: *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, hg. v. Michael Müller; Horst Bredekamp; Berthold Hinz; Franz-Joachim Verspohl; Jürgen Fredel; Ursula Apitzsch, Frankfurt am Main 1972, 9-11.

<sup>75</sup> Vgl. ebd., 46f.

gesamte System, da die autonome Kunst als eine wesentliche Komponente des kapitalistischen Systems mitsamt seiner Ideologie zutage trat.<sup>76</sup> Damit ergibt sich eine vermeintlich widersprüchliche Situation, da die Kunst ihren modernen Status dadurch gewann, indem sie sich nicht wie andere Bereiche rationalisierte und sich der damit einhergehenden Arbeitsteilung verweigerte.<sup>77</sup>

Mit der zunehmenden Kapitalisierung des Kunstbetriebs ging ein Überangebot an Künstler\*innen einher, die sich zunehmend auf das Entwerfen von Fresken oder Leinwandbildern verstanden und mit dem Entwurf – dem *disegno* – zum Teil höhere Marktwerte erwirtschafteten als mit dem tatsächlichen Produkt. Dies führte zu einer Institutionalisierung der Kunst, die mit der Gründung Vasaris *Accademia del Disegno* manifest wurde. Sinnbildlich stand sie für die vollkommene künstlerische Emanzipation, wobei sie auch den vorherrschenden Produktionsverhältnissen folgte und damit statt der versprochenen Unabhängigkeit, bloß in eine andere Form der Abhängigkeit mündete.<sup>78</sup> Die Kunst der Vormoderne konnte zwar keine Autonomie im klassischen Sinn für sich beanspruchen, jedoch kommt ihr aufgrund der Verwendung seltener und wertvoller Materialien sowie des gesellschaftlich hoch geschätzten Status der Auftraggeber Autorität zu.<sup>79</sup>

### 3.2.2 Autonome Zeit

Im 18. Jahrhundert kam der Begriff der Kunstautonomie erstmals vor, indem die Kunst sich zunehmend auf das Subjekt fokussierte. Kunstautonomie als gelebte Praxis zeigte sich durch die zunehmende Institutionalisierung der Kunst, das Erachten von Künstler\*innen als Genies und die zugestandene Einmaligkeit und Besonderheit von Kunstwerken. Damit wurden die Voraussetzungen für den Kunstmarkt geschaffen und es etablierte sich eine künstlerische Formenvielfalt.<sup>80</sup> Die bürgerliche Kunst unterscheidet sich von der sakralen und höfischen dadurch, dass ihre Produktion sowie Rezeption individuell erfolgte und ihr Verwendungszweck weder dem eines Kultobjekts, noch eines Repräsentationsobjekts entsprach.<sup>81</sup> Zugespielt wird das Postulat der autonomen Kunst in der Romantik, in der der *l'art pour l'art*-Gedanke eine besonders hohe Tragweite erfuhr. Allerdings hielt diese wahrhaft autonome Zeit nicht sehr lange

---

<sup>76</sup> Vgl. Müller, „Künstlerische und materielle Produktion“, 57f.

<sup>77</sup> Vgl. Berthold Hinz, „Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomiebegriffs“, in: *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, hg. v. Michael Müller; Horst Bredekamp; Berthold Hinz; Franz-Joachim Verspohl; Jürgen Fredel; Ursula Apitzsch, Frankfurt am Main 1972, 175.

<sup>78</sup> Vgl. Müller, „Künstlerische und materielle Produktion“, 62-64.

<sup>79</sup> Vgl. Wolfgang Ullrich, *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*, Berlin 2022, 41.

<sup>80</sup> Vgl. Kösser, „Zwischen Unabhängigkeit und Selbstbestimmung“, 69f.

<sup>81</sup> Vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main 2007, 65.

an und begann mit der Revolution 1848 brüchig zu werden.<sup>82</sup> Die Autonomie der Kunst führte dabei unmittelbar dazu, dass ihr ebenso Autorität zukam.<sup>83</sup> Obwohl der genaue Zeitraum der Moderne als umstritten gilt, gibt es einige gesellschaftliche Veränderungen, die als Charakteristika jener Epoche gelten. Obgleich es Ansätze gibt, die die Epoche der Moderne bereits in der Frührenaissance ansetzen oder erst mit dem Auftreten der Avantgarden, wird hier Konrad Paul Liessmann und seinem „mittleren Begriff der Moderne“ gefolgt, der mit dem auslaufenden 18. Jahrhundert beziehungsweise dem beginnenden 19. Jahrhundert ansetzte. Dieser zeichnete sich dadurch aus, dass sich der Kapitalismus anhand der industriellen Produktion etablierte, dass eine zunehmende Reflexion über die Säkularisierung sämtlicher Lebensbereiche stattfand und dass der Gedanke einer autonomen Kunst aufkam, die nicht mehr heteronom im Dienst der Religion oder Politik stand, sondern zu einem autonom handelnden Bereich heranwuchs. Damit galt Autonomie als ein wesentliches Bestimmungsmerkmal der Kunst der Moderne, die sich von der Auftragskunst löste und zur Entstehung eines eigengesetzlich operierenden „Kunstbetriebs“ führte.<sup>84</sup> Sie folgte damit nicht mehr den Regeln des Hofes oder jenen der Gottesverehrung, sondern gab sich eigengesetzlich selbst die Regeln. Diese gewonnene Freiheit der Künstler\*innen wies jedoch den Nachteil auf, dass sie ökonomisch vom Kunstmarkt abhängig waren.<sup>85</sup> Es wurden hingegen Strategien entwickelt, um der omnipräsenten Warenproduktion zu entkommen, denn indem eigene ästhetische Sprachen entwickelt wurden, wurde ebenso die Instrumentalisierung der Kulturprodukte zu Waren erschwert.<sup>86</sup> Autonome Kunst folgte somit ihren immanenten Formgesetzen und verweist dabei stets auf ihr Verhältnis zur Gesellschaft. Trotz der von außen auferlegten Zwecken verfährt sie eigengesetzlich, weshalb sie sich antagonistisch zur Ware und zur Gesellschaft positioniert. Sie steht für den Bezug zwischen der Kunst und dem Ganzen.<sup>87</sup> Der Prozess der Autonomisierung der Kunst geht stets mit einer Form der Befreiung eines spezifischen Zwecks einher. Kunst soll weder ökonomischen noch politischen Zwecken unterworfen werden, und um das zu erreichen, ist es nötig, dass sie sich stets neu formt und damit einzig die Funktion der Humanisierung ausübt.<sup>88</sup>

---

<sup>82</sup> Vgl. Michael Einfalt, „Autonomie“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. v. Karlheinz Barck; Martin Fontius; Dieter Schlenstedt; Burkhart Steinwachs; Friedrich Wolfzettel, Stuttgart u. Weimar 2010, 461.

<sup>83</sup> Vgl. Ullrich, *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*, 41.

<sup>84</sup> Vgl. Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst*, 12f.

<sup>85</sup> Vgl. Uta Kösser, *Ästhetik und Moderne. Konzepte und Kategorien im Wandel*, Erlangen 2006, 111.

<sup>86</sup> Vgl. Jameson, „Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur“, 113.

<sup>87</sup> Vgl. Robin Becker; Manuel Paß, „Ästhetik nach Adorno. Eine Einleitung“, in: *Ästhetik nach Adorno. Positionen zur Gegenwartskunst*, Robin Becker; David Hagen; Livia von Samson, Berlin 2022, 8f.

<sup>88</sup> Vgl. Kösser, *Ästhetik und Moderne*, 380.

### 3.2.3 Postautonome Zeit

Durch die Auswirkungen der Globalisierung auf die Kunst und das Aufkommen sozialer Medien attestiert Ullrich der autonomen Kunst den Status eines geschichtlichen Sonderfalls.<sup>89</sup> Becker und Paß gehen davon aus, dass sich gegenwärtig das postautonome Zeitalter ereignet,<sup>90</sup> und sprechen von der Krise der künstlerischen Autonomie, die durch den Versuch der Befreiung aus der Funktionslosigkeit verursacht wurde. Die Autoren diskutieren dahingehend, ob das „Zeitalter der Autonomie“ seit der Entstehung der *Ästhetischen Theorie* Adornos vorbei ist. Dies argumentieren sie damit, dass auch die Autonomie historisch gewachsen ist und damit sozialen wie ökonomischen Veränderungen unterliegt.<sup>91</sup> Sie attestieren der Kunst eine veränderte Position im Spätkapitalismus, doch indem Leben und Kunst gegenwärtig verstärkt ineinander übergehen, wird auch teilweise das autonome Kunstwerk gerettet. Insofern der Kunst die Freimachung von äußerlichen Zwecken gelingt, wird ebenfalls Autonomie ansatzweise ermöglicht, die laut den Autoren erst eine Gesellschaftskritik ermöglicht.<sup>92</sup> Das postautonome Zeitalter steht auch eher für kleinformatige Kunst, die an die Mittel ihrer Käufer\*innen angepasst wird. Während autonome Kunst noch großflächig in Museen zu finden ist und nicht selten das Publikum provoziert oder herausfordert, zeichnet sich postautonome Kunst vielmehr durch ihre Häuslichkeit aus, mit der ein partizipativer Gedanke einhergeht und das klassisch hierarchische Objekt-Rezipient\*innen-Verhältnis aufgelöst wird.<sup>93</sup> Es ergibt sich die Frage, woraus postautonome Kunstwerke ihre Autorität bezieht. Für Ullrich lässt sich hierbei eine Rückkehr zu präautonomen Motiven bemerken, zumal ökonomische Mittel und Macht wieder wesentlich sind, wenn es darum geht, Kunst als gewichtig und ernst zu betrachten.<sup>94</sup> Sie legitimieren ihre Autorität über ihre Verortung im realen Leben, indem sie politisch oder als Teil des Wirtschaftsmarktes agieren.<sup>95</sup> Jackson greift die Tatsache auf, dass der Autonomiebegriff nicht mehr den Ausprägungen zeitgenössischer Kunst gerecht wird, weshalb sie das Konzept der relativen Autonomie diskutiert. Bezüglich der Autonomie-Funktionalitäts-Dialektik schreibt Jackson, dass relative Autonomie anhand von drei Kategorien festgemacht werden kann, nämlich der epistemologischen Losgelöstheit, der

---

<sup>89</sup> Vgl. Ullrich, *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*, 86.

<sup>90</sup> Vgl. Becker; Paß, „Ästhetik nach Adorno“, 12.

<sup>91</sup> Vgl. ebd., 9f.

<sup>92</sup> Vgl. ebd., 11f.

<sup>93</sup> Vgl. Ullrich, *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*, 24.

<sup>94</sup> Vgl. ebd., 42.

<sup>95</sup> Vgl. ebd., 44.

formalen Variation des Mediums und der sozio-politischen Kontextualisierung.<sup>96</sup> Unter der epistemologischen Losgelöstheit wird verstanden, dass das Kunstwerk möglichst wenig moralisierend sein soll. Die formale Variation des Mediums verweist auf die Beschaffenheit des Mediums der Kunst und wie dieses Autonomie ermöglicht. Drittens wird im Rahmen des sozio-politischen Kontexts darauf geachtet, wie das Kunstwerk finanziert wurde und welche Institutionen daran beteiligt sind.<sup>97</sup>

## 4 Die Kritik an der Kulturindustrie in der *Dialektik der Aufklärung*

An dieser Stelle folgt die genaue Auseinandersetzung mit der Medienkritik von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in der *Dialektik der Aufklärung*. Obwohl Adornos *Ästhetische Theorie* als das Standardwerk seiner Ästhetik gilt und ungemein viele Überlegungen zu autonomer Kunst beinhaltet, wird im Rahmen der Arbeit die *Dialektik der Aufklärung* in den Fokus genommen, da sie eine Analyse der Populärkultur bietet und explizit auf das Medium des Films eingeht und damit für die Frage nach einer Autonomie im Film von besonderer Bedeutung ist. Zusätzlich werden Überlegungen aus gegenwärtiger Perspektive hinzugezogen, die die Thesen infrage stellen und in Hinblick auf zeitgenössische Gegebenheiten neu denken.

### 4.1 Hauptthesen und Verortung des Werks

Orientiert man sich an der Klassifikation filmischer Theorien von Elsaesser und Hagener<sup>98</sup>, so ist die Theorie, die Horkheimer und Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* formulieren, in der Binarität von affirmativen und kritischen Theorien eindeutig als kritisch einzustufen.

Die *Dialektik der Aufklärung* gilt als zentrales Werk der Kritischen Theorie, das der Denktradition zu einem Aufschwung verhalf<sup>99</sup> und nach wie vor als paradigmatisch für eine Betrachtung der Medienkritik unter ökonomischen Vorzeichen gilt.<sup>100</sup> Zur Kritischen Theorie sei an dieser Stelle erwähnt, dass sie aus einem Zusammenschluss verschiedener

---

<sup>96</sup> Vgl. Shannon Jackson, „Relative Autonomy in the Age of Climate Politics“, in: *Involvierte Autonomie: Künstlerische Praxis zwischen Engagement und Eigenlogik*, hg. v. Birgit Eusterschulte und Christian Krüger, Bielefeld 2022, 86.

<sup>97</sup> Vgl. ebd., 87f.

<sup>98</sup> Vgl. Elsaesser; Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, 12.

<sup>99</sup> Vgl. Wolfgang Röd, „Hermeneutik, Frankfurter Schule, Strukturalismus und Poststrukturalismus“, in: *Die Philosophie der neuesten Zeit. Hermeneutik, Frankfurter Schule, Strukturalismus, Analytische Philosophie*, hg. v. Wolfgang Röd; Wilhelm K. Essler, München 2019, 35.

<sup>100</sup> Vgl. Böhme, *Ästhetischer Kapitalismus*, 25.

Theorien, zu denen Hegels Dialektik, Freuds Psychoanalyse, die Kapitalismuskritik nach Marx, Nietzsches Vernunfttheorie und Webers Rationalitätstheorie zählen, besteht.<sup>101</sup>

Die Autoren diskutieren, inwiefern die Medienlandschaft zur Zeit der Erscheinung des Werks im Jahre 1944 dazu beiträgt, dass aufklärerische Tendenzen zum Scheitern verurteilt sind. Aufklärung ist, so Kant, „*der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit*“.<sup>102</sup> Er sieht in der Aufklärung die Forderung, dass jeder Mensch von seinem eigenen Verstand Gebrauch machen soll, ohne sich auf jemand anderen zu berufen. Damit bedarf das Programm der Aufklärung in erster Linie Freiheit.<sup>103</sup> Allerdings stellen Horkheimer und Adorno anhand der beiden Hauptthesen ihres Werks folgendes fest: „Schon der Mythos ist Aufklärung, und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück.“<sup>104</sup> So attestieren sie, dass jeder Versuch, in einen menschlicheren und aufgeklärten Zustand der Menschheit einzutreten, stets in Barbarei mündet.<sup>105</sup> Sie gehen von einer Verbindung zwischen aufgeklärtem Denken und Freiheit aus, wobei aufklärendes und kritisches Denken stets ein regressives Moment in sich trägt, weshalb sie den Schluss ziehen, dass sich die Aufklärung selbst zerstöre, wenn sie jene Regression nicht stets mitdenkt.<sup>106</sup> Der Widerspruch ist nicht aufzulösen, weshalb er zwangsläufig stets aufs Neue reflektiert werden muss. Darin liege die Stärke der Kunst, da sie das Nicht-Kommunizierbare zu vermitteln vermag.<sup>107</sup> In Bezug auf die gegenwärtigen Verhältnisse schreibt Steinert auf ähnliche Art und Weise über die Wichtigkeit, die Kulturindustrie stets zu reflektieren, da sie das gesellschaftliche Wissen bedingt.<sup>108</sup> An dieser Stelle sei anzumerken, dass das Kapitel primär von Adorno stammt und es ist im wissenschaftlichen Diskurs gängig, in Bezug auf die Thesen zur Kulturindustrie von Adorno alleine zu schreiben, obwohl der Einfluss Horkheimers dennoch beachtlich ist.<sup>109</sup>

„Immerwährend betrügt die Kulturindustrie ihre Konsumenten um das, was sie immerwährend verspricht“<sup>110</sup>, so der Befund Adornos, wobei er den Betrug der Aufklärung an den Medien des Radios, des Fernsehens und des Films exemplarisch vorführen.<sup>111</sup> Adorno erachtet dabei die Kulturindustrie als eine totalitäre Herrschaftsform, die auf derselben Ebene wie der Faschismus

---

<sup>101</sup> Vgl. Josef Früchtel, „Großartige Zweideutigkeit: Kant“, in: *Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Richard Klein; Johann Kreuzer; Stefan Müller-Doohm, Berlin 2019, 386.

<sup>102</sup> Immanuel Kant, „Beantwortung der Frage. Was ist Aufklärung“, in: *Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften*, hg. v. Horst Brandt, Hamburg 1999, 20.

<sup>103</sup> Vgl. ebd., 20f.

<sup>104</sup> Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 6.

<sup>105</sup> Vgl. ebd., 1.

<sup>106</sup> Vgl. ebd., 3.

<sup>107</sup> Vgl. Kösser, *Ästhetik und Moderne*, 387.

<sup>108</sup> Vgl. Steinert, *Kulturindustrie*, 9.

<sup>109</sup> Vgl. ebd., 35.

<sup>110</sup> Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 148.

<sup>111</sup> Vgl. ebd., 6.



oder Stalinismus verortet wird.<sup>112</sup> Ihr Effekt entspricht dem einer „Anti-Aufklärung“, was die Herausbildung selbstständig urteilender Subjekte verhindert, die jedoch die Bedingung der Demokratie darstellen.<sup>113</sup> An die Stelle des kritischen Bewusstseins tritt ohnmächtige Anpassung an das System, die in weiter Ferne zum Freiheitsgedanken steht.<sup>114</sup>

Das Kulturindustriekapitel wird oftmals als eine Kritik von oben herab rezipiert, die mit einer strikten normativen Abgrenzung von Hoch- und Massenkultur einhergeht. Dem stellt Hindrichs entgegen, dass populärkulturelle Erscheinungen anhand kategorialer Begriffe analysiert werden, die der bürgerlichen Ästhetik entlehnt wurden. Zu diesen Begriffen gehören die „Versöhnung“, der „Stil“, die „Katharsis“, der „Schein“, die „Tragik“, die „Autonomie“ und „*L'art pour l'art*“.<sup>115</sup> Autonomie gilt dabei als ein zentraler Begriff, an welchem sich die restlichen Konzeptionen orientieren.<sup>116</sup> Aufgrund der immensen Bedeutung, die dem Autonomiebegriff zugeschrieben wird, wird er in diesem Kapitel anhand jener Kategorien herausgearbeitet, da sie sich auf ihn beziehen und zu seiner Charakterisierung beitragen. Die Abgrenzung des autonomen und jener der massenkulturellen Erzeugung soll dazu dienen, um in einem weiteren Schritt diese Trennung einer kritischen Prüfung zu unterziehen und sie auf ihre gegenwärtige Bedeutsamkeit zu hinterfragen.

## 4.2 Das Vereinnahmungspotenzial des Kapitalismus

Der Begriff der Kulturindustrie setzt sich aus zwei entgegengesetzten Konzepten zusammen. Während der Industriebegriff mit Arbeit, Ausbeutung und Berechnung in Zusammenhang steht, erhält der Begriff der Kultur Zuschreibungen wie Individualität, Fantasie und Selbstbestimmung. Durch den Zusammenschluss beider Begriffe wird verdeutlicht, dass die Kulturindustrie durch ihre wirtschaftliche Orientierung keinen Raum für die beschriebenen Vorzüge der Kultur lässt.<sup>117</sup> Die Kulturindustrie überführt die Kultur in ein administratives Gebiet, das durch Erfassung und Klassifizierung eine massentaugliche Einheitskultur schafft. Widerständiges wird vom System der Kulturindustrie vereinnahmt, sobald es als solches erkannt wird.<sup>118</sup> Adorno stellt fest, dass die Abnehmer\*innen als „betrogene Masse“ gelten, aber ihren eigenen Status nicht erkennen und daher dem System positiv gestimmt sind. Damit leisten

---

<sup>112</sup> Vgl. Gunnar Hindrichs, „Kulturindustrie“, in: Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, hg. v. Gunnar Hindrichs, Berlin u. Boston 2017, 61.

<sup>113</sup> Vgl. Theodor W. Adorno, „Résumé über Kulturindustrie“, in: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, hg. v. Claus Pias; Joseph Vogl; Lorenz Engell; Oliver Fahle; Britta Neitzel, Stuttgart 1999, 208.

<sup>114</sup> Vgl. ebd., 207.

<sup>115</sup> Vgl. Hindrichs, „Kulturindustrie“, 61.

<sup>116</sup> Vgl. ebd., 74.

<sup>117</sup> Vgl. ebd., 61f.

<sup>118</sup> Vgl. Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 139f.

sie den Beitrag, dass die Ideologie der Kulturindustrie stets fortgeführt wird.<sup>119</sup> Aus gegenwärtiger Perspektive sprechen auch Boltanski und Chiapello im Rahmen ihrer sogenannten Künstlerkritik davon, dass der Kapitalismus zur Standardisierung der Kunst und der dominierenden Warengesellschaft führt, weshalb ein Mangel an Authentizität und die Entzauberung der Welt beklagt wird.<sup>120</sup> Sie schreiben dem Kapitalismus ebenso ein enormes Vereinnahmungspotenzial zu, das so weit geht, dass sämtliche Kritik an ihm einverleibt wird. Auf unterschiedlichste Arten und Weisen wurden Forderungen wie Autonomie, Authentizität oder Emanzipation vom System dienlich gemacht und nur scheinbar eingelöst.<sup>121</sup> Dennoch weisen die Autor\*innen darauf hin, dass Kritik, so mühsam die Arbeit an ihr auch sein mag, stets eine reale Auswirkung habe.<sup>122</sup> Ähnliches beschreibt Oliver Marchart, der das grenzenlose Vereinnahmungspotenzial des Kapitalismus infrage stellt und der Kritik eine gewisse Wirksamkeit zugesteht.<sup>123</sup>

Peter Bürger schreibt hinsichtlich der Einfügung in den Kunstmarkt, dass künstlerische Provokationen, die sich gegen seine Logik wehren, wie er sie beispielsweise an den Ready-mades von Duchamp festmacht, nur in ihrem erstmaligen Auftreten ihren Effekt erzielen. Sobald ihre Stellung im Kunstmarkt akzeptiert wird, resultiert der gegenteilige Effekt, und Werke ähnlichen Typus bestätigen den Kunstmarkt, anstatt ihn zu erschüttern.<sup>124</sup>

Hinsichtlich der bedeutenden Rolle der *Dialektik der Aufklärung* für die Kunsttheorie unternimmt Böhme den Versuch, die Kulturindustrie im Hinblick auf die neue Phase des Kapitalismus neu zu rekonstruieren.<sup>125</sup> Für jene neue Phase prägt er den Begriff des ästhetischen Kapitalismus, der sich durch die Ökonomisierung des Privaten und einen veränderten Warencharakter und sowie einer veränderten Bedürfnisstruktur auszeichnet.<sup>126</sup> Um die kapitalistische Wachstumslogik aufrechtzuerhalten, beurteilt Böhme die Ablösung der Bedürfnisse durch das Begehren als notwendige Konsequenz. Begehren unterscheiden sich von Bedürfnissen dadurch, dass sie nicht erfüllt werden können, denn jeder Versuch, dem Begehren nachzukommen, mündet in der Steigerung desselben, wie es anhand von Luxus und Verschwendung exemplifiziert wird.<sup>127</sup> Der ästhetische Kapitalismus vermag es, ästhetische Werte zu produzieren, denn neben Gebrauchs- und Tauschwert reiht sich der Inszenierungswert

---

<sup>119</sup> Vgl. Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 142.

<sup>120</sup> Vgl. Luc Boltanski; Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003, 81.

<sup>121</sup> Vgl. ebd., 375.

<sup>122</sup> Vgl. ebd., 85.

<sup>123</sup> Vgl. Oliver Marchart, *Die Prekarisierungsgesellschaft. Prekäre Proteste. Politik und Ökonomie im Zeichen der Prekarisierung*, Bielefeld 2014, 73.

<sup>124</sup> Vgl. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, 71.

<sup>125</sup> Vgl. Böhme, *Ästhetischer Kapitalismus*, 25.

<sup>126</sup> Vgl. ebd., 10.

<sup>127</sup> Vgl. ebd., 11.

ein, der durch die Ästhetisierung von Waren den Tauschwert steigern kann. In diesem Zusammenhang betont Böhme, dass dabei Werte erzeugt werden, die nicht benötigt werden, da sie bloß der Inszenierung des Lebens dienen.<sup>128</sup> Seine Neubetrachtung der Kritik an der Kulturindustrie legitimiert er mit der Konsumgesellschaft, den veränderten Tendenzen des Lustprinzips und der zu Ende gegangenen Klassengesellschaft.<sup>129</sup> Er negiert den nivellierenden und repressiven Charakter der Kulturindustrie, der durch die Warenförmigkeit und die technische sowie industrielle Fertigung induziert wird, was er unter anderem daran festmacht, dass Bewegungen, die dem System widerstreben, wie die Avantgarde, sich entwickeln konnten.<sup>130</sup> Nichtsdestotrotz sieht er das Versprechen auf Freiheit auch mit dem ästhetischen Kapitalismus als nicht eingelöst. Die Ausbeutung nimmt dabei nur eine neue grenzenlose Gestalt an, was dem Umstand geschuldet ist, dass Begehren bloß gesteigert werden können.<sup>131</sup>

### 4.3 Autonome Kunst als Warengattung

Laut Adorno führt autonome Kunst unmittelbar zu autonomen Individuen.<sup>132</sup> Wesentlich ist dabei, dass Kunst und Gesellschaft dialektisch zusammenhängen.<sup>133</sup> Die Kunstautonomie gründet darin, dass die Kunst der Gesellschaft entstammt und gleichzeitig Kritik an ihr ausübt. Ihre Funktionslosigkeit ist somit nur eine vermeintliche Funktionslosigkeit, denn Kunst hat trotzdem die Funktion, Gesellschaftskritik auszuüben.<sup>134</sup> Sie birgt einen Doppelcharakter, da sie autonom und „fait social“ sei und damit stets ein aufklärerisches Potenzial birgt,<sup>135</sup> wie es aus dem folgenden Befund aus der *Ästhetischen Theorie*, der an die Hauptthese der *Dialektik der Aufklärung* anknüpft, deutlich wird.

Die Autonomie, die sie [die Kunst] erlangte, nachdem sie ihre kultische Funktion und deren Nachbilder abschüttelte, zehrte von der Idee der Humanität. Sie wurde zerrüttet, je weniger Gesellschaft zur humanen wurde.<sup>136</sup>

Adorno konstatiert den veränderten Warencharakter in der Kunst, denn indem sie sich von der Autonomie lossagt, wird die Kunst selbst zur Ware. Damit erweist sich die klare Trennung

---

<sup>128</sup> Vgl. Böhme, *Ästhetischer Kapitalismus*, 27f.

<sup>129</sup> Vgl. ebd., 42.

<sup>130</sup> Vgl. ebd., 43f.

<sup>131</sup> Vgl. ebd., 45.

<sup>132</sup> Vgl. Uta Karstein; Nina T. Zahner, „Autonomie der Kunst? Dimensionen eines kunstsoziologischen Problemfeldes“, in: *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, hg. v. Uta Karstein; Nina T. Zahner, Wiesbaden 2017, 13.

<sup>133</sup> Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 2019, 19.

<sup>134</sup> Vgl. Recki, *Aura und Autonomie*, 86.

<sup>135</sup> Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 16.

<sup>136</sup> ebd., 9.

bürgerlicher Kunst von der Kulturindustrie als illusionär, da sich die für sich beanspruchte Autonomie im Sinne einer unzweckmäßigen Verfahrensweise wiederum erneut in die Logik der Warenwirtschaft eingliedert. Damit gerät das Kunstwerk mit der Herauslösung aus der höfischen Auftragskunst nicht in ein Stadium vollkommener Autonomie, sondern in eine neue Form des Abhängigkeitsverhältnisses. Wurde früher noch zielgerichtet für gewisse Auftraggeber\*innen Kunst geschaffen, so wurde sie im vermeintlichen Zeitalter der Autonomie für eine anonyme Masse geschaffen, weshalb die Autoren sowohl von einer Zwecklosigkeit der Kunst sprechen als auch gleichzeitig von ihrer Abschaffung.<sup>137</sup> Kunstautonomie hat nie in ihrer Reinform geherrscht, doch wurde sie im Zuge der kulturindustriellen Produktion beseitigt. Kulturindustrielle Güter bedienen sich dabei nur noch außerkünstlerischen Techniken und widersetzen sich dem Formgesetz der Kunstautonomie.<sup>138</sup> Der Markt greift so weit in die künstlerische Produktion ein, dass die Autonomie der Kunst verschwindet und jene Form der Abhängigkeit nimmt ein weitaus größeres Ausmaß an, als es noch zu vorautonomen Zeiten der Fall war.<sup>139</sup>

Der einzige Zweck kulturindustrieller Waren ist ihr Warencharakter,<sup>140</sup> weshalb angesichts des Nutzens eines Kunstwerks hierbei ein widersprüchliches Verhältnis hervorzuheben ist, da ihr Nutzen in der Nutzlosigkeit liege. Der Betrug der Kulturindustrie wird an jener Stelle sichtbar, wenn sich Abnehmer\*innen eine gewisse Nützlichkeit von der Ware versprechen, die jedoch aufgrund der Verdrängung des Gebrauchswerts durch den Tauschwert nicht existent ist. Damit würden die Abnehmer\*innen selbst Teil der kulturindustriellen Ideologie werden. Der Wert von Waren der Kulturindustrie bemisst sich allein an der Eintauschbarkeit, daher verkomme der Gebrauchswert zum reinen Fetisch. Jener Fetisch zeigt sich in Form gesellschaftlicher Anerkennung der Kunstwerke, was als ihr einziger Gebrauchswert gilt. Daher kommen die Autoren zum Schluss, dass der Warencharakter innerhalb der Kunst bei seiner Realisierung gleichzeitig zerfällt. Kunst wird so vom kulturindustriellen System als eigene Warengattung einverleibt<sup>141</sup> und die Kant'sche Formel der „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ entlarvt sich als eine „zweckhafte Zwecklosigkeit“. <sup>142</sup> Gerade in der Zwecklosigkeit liegt nach Liessmann das Potenzial der autonomen Kunst, Kritik auszuüben.<sup>143</sup> Er fordert die Steigerung der Radikalität

---

<sup>137</sup> Vgl. Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 166.

<sup>138</sup> Vgl. Adorno, „Résumé über Kulturindustrie“, 203f.

<sup>139</sup> Vgl. Günter Seubold, „Wieviel Spaß verträgt die Kultur? Adornos Kritik der Kulturindustrie“, in: *Wieviel Spaß verträgt die Kultur? Adornos Begriff der Kulturindustrie und die gegenwärtige Spaßkultur*, hg. v. Günter Seubold; Patrick Baum, Bonn 2004, 33.

<sup>140</sup> Vgl. Alberts, *Adorno, Horkheimer und das New Hollywood-Kino*, 37.

<sup>141</sup> Vgl. Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 167.

<sup>142</sup> Vgl. Hindrichs, „Kulturindustrie“, 75.

<sup>143</sup> Vgl. Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst*, 126.

von Kunst sowie ihre Entsagung kulturindustrieller Verfahrensweisen, um die manipulierende Kraft jener Waren auf die Gesellschaft zu durchbrechen.<sup>144</sup> Trotz zahlreicher Zugänge, die den Verfall autonomer Kunst durch ihren Warencharakter attestieren, herrscht dennoch ein gesellschaftliches Verständnis über den autonomen Charakter von Kunst.<sup>145</sup> Den Film als eine Notwendigkeit des modernen Lebens erachtend<sup>146</sup> weist Panofsky auf die Tatsache hin, dass Filme zwar meist kommerziell sind, jedoch ist Kunst, die außerhalb der Marktlogik steht, die Ausnahme.<sup>147</sup> Andere Positionen betonen, dass der Warencharakter jener Produkte kein Hindernis darstellt, um Gesellschaftskritik artikulieren zu können.<sup>148</sup> Auch wenn das gesellschaftliche Verhältnis zur Kunst kein autonomes mehr ist, wird der Kunst in Bezug auf verwendete Stoffe und Formen ein gewisser Grad an Eigengesetzlichkeit zugestanden.<sup>149</sup> Es wird sogar davon ausgegangen, dass die kapitalistische Warenproduktion von autonomer Kunst vorausgesetzt wird.<sup>150</sup>

#### 4.3.1 Autonomie als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“?

Aufgrund ihrer häufigen Rezeption und Missinterpretation wird die Kant'sche Formel der „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“<sup>151</sup> nachgehend im Detail skizziert, da sie in der *Dialektik der Aufklärung* bei der Charakterisierung der Autonomie von Relevanz ist.

Obwohl Kant im Hinblick auf einen anderen Kontext erstmals in der *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* von Autonomie spricht, stehen seine Gedanken zu einem autonomen Geschmacksurteil in der *Kritik der Urteilskraft*, der dritten seiner drei maßgebenden Kritiken, im Vordergrund.<sup>152</sup> Als Grundlage einer modernen Ästhetik<sup>153</sup> bildet die reflektierende Urteilskraft, die dem Prinzip der Zweckmäßigkeit folgt, den Ausgangspunkt seiner Überlegungen in der *Kritik der Urteilskraft*.<sup>154</sup> Die reflektierende Urteilskraft wird in Form der ästhetischen und der teleologischen Urteilskraft diskutiert,<sup>155</sup> anhand derer die *Kritik der Urteilskraft* gegliedert wird.<sup>156</sup> Der Teil zur ästhetischen Urteilskraft hat sowohl das Schöne als

<sup>144</sup> Vgl. Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst*, 131.

<sup>145</sup> Vgl. Müller; Bredekamp; Hinz; Verspohl; Fredel; Apitzsch, *Autonomie der Kunst*, 7.

<sup>146</sup> Vgl. Panofsky, „Stil und Medium im Film“, 96.

<sup>147</sup> Vgl. ebd., 95.

<sup>148</sup> Vgl. Jameson, „Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur“, 132.

<sup>149</sup> Vgl. Becker; Paß, „Ästhetik nach Adorno“, 12.

<sup>150</sup> Vgl. Becker; Paß, „Ästhetik nach Adorno“, 8f.; Vgl. Müller; Bredekamp; Hinz; Verspohl; Fredel; Apitzsch: *Autonomie der Kunst*, 7.

<sup>151</sup> Vgl. Siegmund, „L'art pour l'art und Zweckfreiheit“, 88.

<sup>152</sup> Vgl. Pfisterer, „Autonomie“, 45.

<sup>153</sup> Vgl. Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst*, 17.

<sup>154</sup> Vgl. Otfried Höffe, „Einführung in Kants Kritik der Urteilskraft“, in: *Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft*, hg. v. Otfried Höffe, Berlin u. Boston 2024, 3.

<sup>155</sup> Vgl. Höffe, „Einführung in Kants Kritik der Urteilskraft“, 7.

<sup>156</sup> Vgl. Armin Müller, *Philosophische Ästhetik*, Münster 1992, 83.

auch das Erhabene zum Gegenstand<sup>157</sup> und bildet damit die Abhandlung zur Ästhetik.<sup>158</sup> Als Ableitung vom griechischen *aisthesis*-Begriff bezieht sich die ästhetische Wahrnehmung auf die Sinneswahrnehmung und verfolgt damit eine subjektive Zweckmäßigkeit.<sup>159</sup> Das Subjekt nimmt in Kants Ausführungen eine zentrale Stellung ein, zumal es ihm nicht um die Bewertung von Kunstobjekten oder der Natur an sich geht, sondern stets um das rezipierende Subjekt, das den Gegenstand als schön oder erhaben beurteilt.<sup>160</sup> Die Beurteilung des Schönen beruht auf der Wahrnehmung einer Zweckmäßigkeit, die mit einem Gefühl der Lust einhergeht, gleichzeitig Allgemeinheit beansprucht<sup>161</sup> und damit „ein interesseloses Wohlgefallen“<sup>162</sup> ausdrückt. Auf den ersten Blick scheint dies durchzogen von Spannungsverhältnissen zu sein,<sup>163</sup> denn

[d]as Schönheitsurteil gehe einher mit einer Lust am Objekt, die jedoch in keinerlei Interesse oder Begierde nach dem Objekt gründe; es fordere allgemeine Gültigkeit, ohne jedoch das Objekt einem Begriff unterzuordnen; es stelle das Objekt als zweckmäßig dar, ohne es mit einem bestimmten Zweck zu verbinden; es behaupte Notwendigkeit, ohne objektiv sein zu wollen.<sup>164</sup>

Die Bedingung dafür, dass ein als schön beurteilter Gegenstand interesselos gefallen kann, liegt in der Formel der „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“.<sup>165</sup> Ein zentraler Begriff Kants zur Untersuchung ästhetischer Urteile ist jener des Zwecks, den er vom Begriff der Zweckmäßigkeit differenziert. Der Zweck ist nach Kant „[...] der Gegenstand eines Begriffs, sofern dieser als die Ursache von jenem (der reale Grund seiner Möglichkeit) angesehen wird [...]“<sup>166</sup> und als Zweckmäßigkeit definiert er „[...] die Kausalität eines Begriffs in Ansehung seines Objekts [...]“<sup>167</sup>. Dies bedeutet, dass der Zweck anhand eines Begriffs erfasst wird, und er beschreibt damit vorerst bloß die Möglichkeit aller Handlungen und den dazugehörigen Mitteln in ihrer Gesamtheit. Er verweist auf das Verlangen nach einem Zustand, der das Resultat einer vernünftigen Handlung darstellt. Als Zweckmäßigkeit wird das daraus resultierende Verhalten eines vernünftigen Individuums gefasst, das mit einem Gefühl des Wohlgefallens

---

<sup>157</sup> Vgl. Höffe, „Einführung in Kants Kritik der Urteilkraft“, 7.

<sup>158</sup> Vgl. Müller, *Philosophische Ästhetik*, 83.

<sup>159</sup> Vgl. Höffe, „Einführung in Kants Kritik der Urteilkraft“, 8.

<sup>160</sup> Vgl. ebd., 11.

<sup>161</sup> Vgl. Jens Kulenkampff, *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, Frankfurt am Main 1978, 53.

<sup>162</sup> ebd., 57.

<sup>163</sup> Vgl. Hannah Ginsborg, „Interesseloses Wohlgefallen und Allgemeinheit ohne Begriffe (§§ 1-9)“, in: *Immanuel Kant: Kritik der Urteilkraft*, hg. v. Otfried Höffe, Berlin u. Boston 2024, 55.

<sup>164</sup> ebd., 55.

<sup>165</sup> Vgl. Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst*, 20.

<sup>166</sup> Kant, *Kritik der Urteilkraft*, B32, 220.

<sup>167</sup> ebd.

einhergeht. Anhand des Zwecks drückt sich ein bestimmtes Interesse aus, das die weiteren Handlungen beeinflusst, bis das gewisse Verhalten vollzogen wird.<sup>168</sup> Jedoch muss der Zweck der Zweckmäßigkeit nicht immer vorausgehen, da nach Kant auch allein die Zweckmäßigkeit an einem Gegenstand über Reflexion beobachtet werden kann.<sup>169</sup> Dies spielt für die Beurteilung des Schönen eine wichtige Rolle, denn für sie beanstandet Kant folgendes: „Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird.“<sup>170</sup> In diesem Zusammenhang bedeutet Zweckmäßigkeit, dass sich die unterschiedlichen Teile eines Objekts am Subjekt orientieren und sich zu einem harmonischen Ganzen zusammenfügen, als würde es einen Begriff zur Ursache haben. „Ohne Zweck“ ist hierbei gleichbedeutend mit „ohne Begriff“ und „ohne Interesse“, denn jenem zweckmäßigen Ganzen ging kein Begriff voraus. Dadurch wird das jeweilige Objekt nicht durch den Filter eines spezifischen Begriffs betrachtet, sondern frei und „wie er ist“.<sup>171</sup> Die wahrgenommene Zweckmäßigkeit meint damit den Eindruck einer „innere[n] Stimmigkeit“.<sup>172</sup> Kant bietet mehrere Ansätze, wie jene Zwecklosigkeit verstanden werden kann. Ein weiterer Aspekt ist jener, der darauf verweist, dass die Natur ebenfalls ästhetisch beurteilt werden kann. Sie wird dabei unter dem Gesichtspunkt betrachtet, als ob sie ein Produkt künstlerischen Schaffens wäre, doch indem es keine\*n Urheber\*in gibt, ist auch die Wahrnehmung rein zweckmäßig und ohne Zweck, im Sinne von „ohne Urheber\*in“.<sup>173</sup> Obgleich kein spezifischer Zweck ausgemacht werden kann, muss dennoch stets von einer gewissen Sinnstruktur ausgegangen werden, was dazu führt, dass der Funktionsgedanke verabschiedet wird.<sup>174</sup> Neben der Zweckmäßigkeit als schön beurteilte Objekte untersucht Kant den Zweckbegriff in zwei weiteren Kontexten.<sup>175</sup> Von Kant zu einem transzendentalen Prinzip erhoben, liegt die Zweckmäßigkeit ebenso der Natur inne.<sup>176</sup> Drittens wird das Handeln von Künstler\*innen als nahezu zweckfrei beschrieben.<sup>177</sup> Die Künstler\*innen selbst bezeichnet Kant als Genies und bringt sie mit Originalität wie auch mit Musterhaftigkeit in Verbindung.<sup>178</sup>

---

<sup>168</sup> Vgl. Jacinto Rivera de Rosales, „Relation des Schönen (§§ 10-17), Modalität des Schönen (§§ 18-22)“, in: *Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft*, hg. v. Otfried Höffe, Berlin u. Boston 2024, 74.

<sup>169</sup> Vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, B33-B34, 220.

<sup>170</sup> ebd., B61, 236.

<sup>171</sup> Vgl. Rivera de Rosales, „Relation des Schönen (§§ 10-17), Modalität des Schönen (§§ 18-22)“, 74f.

<sup>172</sup> Vgl. Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst*, 20.

<sup>173</sup> Siegmund, „L’art pour l’art und Zweckfreiheit“, 97f.

<sup>174</sup> Vgl. Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989, 152.

<sup>175</sup> Vgl. Judith Siegmund, *Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert*, Stuttgart 2019, 84.

<sup>176</sup> Vgl. Höffe, „Einführung in Kants Kritik der Urteilskraft“, 3.

<sup>177</sup> Vgl. Siegmund, *Zweck und Zweckfreiheit*, 84.

<sup>178</sup> Vgl. Höffe, „Einführung in Kants Kritik der Urteilskraft“, 11.

Gedanken zur Autonomie emergieren in der *Kritik der Urteilskraft* in dem Moment, wenn Kant vom autonomen Geschmacksurteil spricht, das sich als solches ausweist, indem es subjektiv unbeeinflusst durch externe Instanzen ist.<sup>179</sup> Das ästhetische Urteil kann ebenso als autonom aufgefasst werden, indem es „sich selbst das Gesetz der Reflexion gibt“<sup>180</sup>.

Ohne den Autonomiebegriff explizit zu verwenden, entwirft Kant eine Theorie zur Autonomie des ästhetischen Urteils, die darin begründet ist, dass das ästhetische Urteil weder Erkenntnis noch ein moralisches Urteil sei. Er grenzt insgesamt drei Arten des Urteils voneinander ab, nämlich die Erkenntnis, die objektiv begrifflich arbeitet, das moralische Urteil, das mittels der Vorstellung gefällt wird und schließlich das ästhetische Urteil.<sup>181</sup> Es ist nicht gegenstandsbeschreibend und verweist damit auf keine Objekte oder Sachverhalte, sondern vermittelt lediglich subjektive Empfindungszustände.<sup>182</sup> Dennoch beansprucht es objektive Gültigkeit und nimmt dabei die Form eines Erkenntnisurteils an.<sup>183</sup> Dies wurde jedoch mit Rückgriff auf ihn als eine Theorie autonomer Kunst aufgefasst, indem der Ausdruck „ohne Zweck“ zu einer Zweckfreiheit im Sinne einer künstlerischen Funktionslosigkeit interpretiert wurde.<sup>184</sup> Die Beurteilung des Schönen als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ ist eine Verkürzung und genau genommen eine falsche Wiedergabe Kants eigentlicher These, nichtsdestotrotz hat sie im Laufe der Geschichte in zahlreichen Ästhetiken Einzug gefunden.<sup>185</sup>

Kants subjektivistischer Zugang wurde zu einem späteren Zeitpunkt zum Prototyp einer idealistischen Ästhetik.<sup>186</sup> Er leitet damit das Paradigma der Rezeptionsästhetik ein, die den Blick nicht auf ein Kunstobjekt oder Naturphänomen legt, sondern auf das rezipierende Subjekt.<sup>187</sup> Mit der rezeptionsästhetischen Wende vollzieht sich ein Übergang, der sich von der Annahme, dass der ästhetische Wert eines Werks objektiv gegeben ist, wegbewegt. Vielmehr geht es um die subjektive Auseinandersetzung der Rezipient\*innen und dem Werk, das erst durch seine subjektive Erschließung entsteht.<sup>188</sup>

---

<sup>179</sup> Vgl. Siegmund, „L’art pour l’art und Zweckfreiheit“, 95.

<sup>180</sup> Birgit Recki, „Das Schöne als Symbol der Freiheit“, in: *Kants Ästhetik/Kant’s Aesthetics/L’esthétique de Kant*, hg. v. Herman Parret, Berlin u. New York 1998, 395.

<sup>181</sup> Vgl. Siegmund, „L’art pour l’art und Zweckfreiheit“, 98.

<sup>182</sup> Vgl. Kulenkampff, *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, 62.

<sup>183</sup> Vgl. ebd., 28f.

<sup>184</sup> Vgl. Siegmund, „L’art pour l’art und Zweckfreiheit“, 98.

<sup>185</sup> Vgl. Kulenkampff, *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, 128.

<sup>186</sup> Vgl. Höffe, „Einführung in Kants Kritik der Urteilskraft“, 11.

<sup>187</sup> Vgl. Müller, *Philosophische Ästhetik*, 78.

<sup>188</sup> Vgl. Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2015, 26.



#### 4.3.2 Der Wahrheitscharakter autonomer Kunst bei Adorno

Adornos Ästhetik sieht sich jedoch in Folge seiner Ideologiekritik, mit der er am Gegenstand der Kunst ihren ideologischen Charakter entlarvt und ihren Schein betont, der Wahrheitsästhetik verpflichtet.<sup>189</sup> Die Wahrheit des Kunstwerks zeigt sich nach Adorno in einem ambivalenten Verhältnis, indem sie einerseits angeboten wird, sich aber andererseits im selben Moment wieder entzieht. Die spezifische Leistung des Kunstwerks liege darin, Sachen auszudrücken, die sprachlich nicht ausgedrückt werden können. Jener Wahrheitscharakter zeigt eine Nähe zum Rätsel und offenbart sich nicht durch das Abbilden von Erkenntnissen oder die Verwendung von Kunst zur reinen Übermittlung von Inhalten, die der Ästhetik fern sind, wie etwa die Politik oder Religion. Genauso wenig soll Kunst auf die bloße Erzeugung von Affekten reduziert werden.<sup>190</sup> Auffällig ist dabei, dass Thompson über die Rätselhaftigkeit des Films spricht,<sup>191</sup> wie es auch Adorno über Kunst tut.

Die Wahrheit des Kunstwerks ist stets gesellschaftlich zu denken, so ist gelungene avancierte Kunst immer gesellschaftlich wahr, während misslungene Kunst falsch ist.<sup>192</sup> Wenn Kunstkritiker\*innen demnach Urteile über die Qualität eines Kunstwerks äußern, formulieren sie damit genauso ihren Wahrheitsgehalt.<sup>193</sup> Einen ähnlichen Wahrheitsgehalt wird auch Filmen zugeschrieben, die unabhängig vom Studiosystem entstehen, denn die Aufarbeitung realistischer Zustände in der Gesellschaft steht dem Eskapismus von Hollywoodproduktionen gegenüber.<sup>194</sup>

In ihrer freien Interpretierbarkeit sieht Rebentisch die Autonomie des Kunstwerks begründet. Zum einen lädt sie zur Interpretation ein, zum anderen erlaubt sie keine absolute Deutung. So wird ein Prozess losgetreten, bei dem den Rezipient\*innen letztlich nur die wiederholte Auseinandersetzung mit dem Werk bleibt.<sup>195</sup> In Folge dieser Argumentation hält sie Adorno entgegen, dass seine Konzeption des autonomen Kunstwerks aus dem Wahrheitsgehalt heraus im Grunde genommen heteronom ist. Die Wahrheitsästhetik würde den autonomen Anspruch der Kunst verfehlen.<sup>196</sup> Dieser These kann man jedoch die Frage entgegenhalten, ob Adornos

---

<sup>189</sup> Vgl. Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, 13.

<sup>190</sup> Vgl. Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst*, 125.

<sup>191</sup> Vgl. Kristin Thompson, „Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden“, in: *montage av* 4 (1), 1995, 25.

<sup>192</sup> Vgl. Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst*, 127f.

<sup>193</sup> Vgl. ebd., 128.

<sup>194</sup> Vgl. Sherry B Ortner, „Gegen Hollywood: Der amerikanische Independent-Film als kulturkritische Bewegung“, in: *Handbuch Filmsoziologie*, hg. v. Alexander Geimer; Carsten Heinze; Rainer Winter, Wiesbaden 2021, 1154.

<sup>195</sup> Vgl. Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, 36f.

<sup>196</sup> Vgl. ebd., 42.

Ästhetik als reine Werkästhetik aufzufassen ist, denn Autonomie kann sich bei ihm nur durch die vorherige Interpretation des Kunstwerks zeigen.<sup>197</sup>

#### 4.4 Der Zusammenschluss von autonomer Kunst und Kulturindustrie als Problemfall

Schließlich wird als Lösungsansatz darauf eingegangen, dass der Widerspruch von Autonomie und Kulturindustrie in künstlerischen Gebilden stets offengelegt werden muss, um ein widerständiges Potenzial zu erzielen.<sup>198</sup> Doch das Verhältnis zwischen autonomer Kunst und Kulturindustrie erweist sich als komplizierter, denn statt einer klaren Trennung beider Bereiche beobachtet Adorno eine Mischform.<sup>199</sup> „Leichte Kunst hat die autonome als Schatten begleitet. Sie ist das gesellschaftlich schlechte Gewissen der ernsten.“<sup>200</sup> Die Kulturindustrie strebt den Zusammenschluss ernster und leichter Kunst an, doch dieser lässt nicht versöhnen, vielmehr handelt es sich dabei um einen Zusammenschluss zum Nachteil beider Bereiche.<sup>201</sup> Daher spricht er in diesem Zusammenhang von der „Depravation der Kultur“<sup>202</sup> sowie der „Vergeistigung des Amusements“<sup>203</sup>.

Sämtliche Theorien der Populärkultur, wie auch die der Kulturindustrie von Adorno, ziehen bei der Analyse jener Waren eine klare Trennlinie zur Hochkultur, wobei es in erster Linie stets um normative Positionen geht, statt um eine objektive Gegenüberstellung.<sup>204</sup> Jameson sieht die Trennung zwischen Hoch- und Populärkultur, die als konstitutives Merkmal für die Moderne gilt, mit dem Aufkommen der Postmoderne als aufgehoben.<sup>205</sup> Für die Zeit des ästhetischen Kapitalismus attestiert Böhme ähnliches.<sup>206</sup> Bubner weist darauf hin, dass moderne Kunst nicht länger einer kleinen Elite angehört, sondern ein Massenphänomen geworden ist, wie er es an der *Documenta* als populäre Pilgerstätte festmacht.<sup>207</sup>

Auch Diederichsen vertritt die These, dass mit dem Aufkommen technischer Aufzeichnungsmöglichkeiten seit den 1960er-Jahren ebenso medienästhetisch die Trennung zwischen Hoch- und Populärkultur aufgebrochen worden sei.<sup>208</sup> Die „Medien des Index“, wie

---

<sup>197</sup> Vgl. Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst*, 129.

<sup>198</sup> Vgl. Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 166.

<sup>199</sup> Vgl. ebd., 143f.

<sup>200</sup> ebd., 143.

<sup>201</sup> Vgl. ebd., 144.

<sup>202</sup> ebd., 152.

<sup>203</sup> ebd., 152.

<sup>204</sup> Vgl. Jameson, „Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur“, 103.

<sup>205</sup> Vgl. Fredric Jameson, „Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus“, in: *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, hg. v. Andreas Huyssen; Klaus R. Scherpe, Reinbek bei Hamburg 1986, 46.

<sup>206</sup> Vgl. Böhme, *Ästhetischer Kapitalismus*, 26.

<sup>207</sup> Vgl. Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, 153.

<sup>208</sup> Vgl. Diederich Diederichsen, *Körpertreffer. Zur Ästhetik der nachpopulären Künste*, Berlin 2017, 7f.

er den Film oder die Fotografie bezeichnet, haben keine Vorgänger aus der Hoch- oder Populärkultur, was dazu führt, dass sie jene binäre Einteilung entschärfen und abwehren.<sup>209</sup> Sie sind als eine Mischung beider Kontexte zu verstehen, die häufig Kritik an der kulturindustriellen Fertigung ausübt und neue ästhetische Werte hervorbringt.<sup>210</sup> Wesentlich für jene indexikalischen Künste ist ihre Heterogenität, die sich daran bemerkbar macht, dass etwa manipulative und reflexive Momente nebeneinander stehen können, was Diederichsen im Zusammenhang mit der Unversöhnlichkeit des Inhalts und der Form der Kritischen Theorie liest.<sup>211</sup>

Steinert geht von einem dialektischen Verhältnis von Kulturindustrie und autonomer Kunst aus und von keinem strikten Gegensatz beider Konzepte.<sup>212</sup> Auch Jameson plädiert für eine Neubetrachtung beider Kategorien durch einen dialektischen Zugang. Er sieht in der Kritik der Kritischen Theorie das große Defizit, dass die Kritik an kulturindustriellen Waren stets mit einer Aufwertung autonomer Hochkultur einhergeht und sich an ihr bemisst. Angesichts moderner Entwicklungen in den Künsten ist hier vielmehr von einer gegenseitigen Beeinflussung von Populär- und Hochkultur zu sprechen. Dies würde bedeuten, dass man die Auffassung von Hoch- und Populärkultur als Dichotomie verwirft und stattdessen beide Kategorien als eine dialektisch aufeinander bezogene Doppelform versteht, die sich nicht trennen lässt.<sup>213</sup> Werke, die man intuitiv aufgrund ihrer Qualität der Hochkultur zurechnen würde, wie jene Shakespeares oder Dickens, tragen aufgrund ihrer breiten Rezeption ebenso Merkmale der Populärkultur.<sup>214</sup>

Sobchack und Sobchack sprechen sich bezüglich der Filmkunst dafür aus, jeden Film als einen Ausdruck einer spezifischen Zeit der Filmgeschichte zu verstehen, anstatt ihn normativ höherer oder niederer Kunst zuzuschreiben.<sup>215</sup>

#### 4.5 „Der Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis“<sup>216</sup>

Die Güter der Kulturindustrie zeichnen sich dadurch aus, dass sie identisch sind. So ist es nicht nötig, dass Massenkultur vorgibt, Kunst zu sein, denn der Warencharakter legitimiert den Konsum. Indem eine Vielzahl an Konsument\*innen erreicht wird, ereignet sich ein Reproduktionsverfahren, das es nötig macht, standardisierte Bedürfnisse herzustellen, die

---

<sup>209</sup> Vgl. Diederichsen, *Körpertreffer*, 9.

<sup>210</sup> Vgl. ebd., 11.

<sup>211</sup> Vgl. ebd., 20.

<sup>212</sup> Vgl. Steinert, *Kulturindustrie*, 97.

<sup>213</sup> Vgl. Jameson, „Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur“, 110f.

<sup>214</sup> Vgl. ebd., 111f.

<sup>215</sup> Vgl. Sobchack; Sobchack, *An Introduction to Film*, 14.

<sup>216</sup> Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 129.

wiederum mit denselben standardisierten Waren befriedigt werden können.<sup>217</sup> „Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit“ lautet diesbezüglich der Befund der Autoren.<sup>218</sup> Alles, was dem Bewährten beigelegt wird, gilt als spekulativ, denn die Inhalte der Kulturindustrie greifen bloß auf Inhalte zurück, die es immer schon gab.<sup>219</sup> Sie werden lediglich „von oben ergriffen und auf die Höhe der Zeit gebracht“. <sup>220</sup> Adorno spricht hierbei vom „Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis“. <sup>221</sup> Die Abnehmer\*innen nehmen an, dass jene Güter eine Reaktion auf ihre Bedürfnisse darstellen, weshalb dieses System auf keinerlei Widerstand stößt und die Machtausübung vonseiten der Ökonomie fortgeführt werden kann. <sup>222</sup> Adorno schreibt hierzu, dass die Abnehmer\*innen auf diesen Betrug bestehen, der von ihnen gleichzeitig durchschaut wird. <sup>223</sup> Andere Positionen erkennen die manipulative Kraft des Films zwar an, attestieren ihr jedoch eine gewisse Neutralität. Jeder Film würde in unterschiedlichem Ausmaß manipulierend wirken, doch Manipulation muss dabei nichts Schlechtes bedeuten. <sup>224</sup> Hickethier hinterfragt dies gänzlich und stellt fest, dass es falsch sei, stets von einer grundlegenden Manipulation im Film auszugehen, weshalb er stattdessen für die Verwendung des Begriffs der Intention plädiert. Ihm zufolge ist noch lange nicht von einer Manipulation zu sprechen, nur weil mit der Bereitstellung eines medialen Angebots gewisse Intentionen von den Beteiligten verfolgt werden. <sup>225</sup> Ebenso ist es fehlgeleitet, vom ohnmächtigen Subjekt innerhalb der Kulturindustrie auszugehen, da die Kenntnis über die Verfahrensweise des Systems meist vorhanden ist. Es gibt jedoch einen begrenzten Handlungsspielraum, in dem man sich gemäß dieser Kenntnis bewegen kann. <sup>226</sup>

Im Abschnitt zur Katharsis stehen für Adorno die Bedürfnisse der Rezipient\*innen und die damit einhergehende Triebstruktur im Vordergrund. In diesem Zusammenhang ist erneut „der Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis“ <sup>227</sup> zu berücksichtigen. <sup>228</sup> Das Prinzip der Katharsis geht auf Aristoteles zurück, der in der Tragödie das Potenzial sah, Gefühle von Schauer und Jammer zu erzeugen. <sup>229</sup> Rezeptionen des Begriffs in der Moderne, wie von

---

<sup>217</sup> Vgl. Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 128f.

<sup>218</sup> ebd., 128.

<sup>219</sup> Vgl. ebd., 142f.

<sup>220</sup> ebd., 143.

<sup>221</sup> ebd., 129.

<sup>222</sup> Vgl. ebd., 129.

<sup>223</sup> Vgl. Adorno, „Résumé über Kulturindustrie“, 206.

<sup>224</sup> Vgl. Terrence Rafferty, „Everybody Gets a Cut: DVDs Give Viewers Dozens of Choices – and that’s the Problem“, in: *Philosophy of Film and Motion Pictures. An Anthology*, hg. v. Noël Carroll; Jinhee Choi, Malden u. a. 2006, 45.

<sup>225</sup> Vgl. Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: Metzler 2012, 18.

<sup>226</sup> Vgl. Steinert, *Kulturindustrie*, 135.

<sup>227</sup> Hindrichs, „Kulturindustrie“, 67.

<sup>228</sup> Vgl. ebd., 67.

<sup>229</sup> Vgl. Aristoteles, *Poetik. Griechisch/Deutsch*, Stuttgart 1982, 41-43.

Lessing oder Bernays, führen den Gedanken fort und diskutieren die ästhetische „Reinigung“ menschlicher Triebe.<sup>230</sup> Anhand von Trickfilmen legt Adorno dar, wie der dabei empfundene Spaß an den Gewaltdarstellungen die Gewalt in die Realität verlagert. Sie stellen die Ablenkungsfunktion kulturindustrieller Waren infrage, indem sie den von den Rezipient\*innen empfundenen Zustand der Zerstreuung als eigentliche Anstrengung enttarnen.<sup>231</sup> Die Kulturindustrie gibt vor, eine Ablenkung vom Alltag zu bieten, der von Arbeit dominiert wird. Jedoch gleiche die angespannte Rezeption kulturindustrieller Waren einem Arbeitsprozess, was dazu führt, dass die Bedürfnisbefriedigung bloß verlagert und nur vermeintlich eingelöst wird.<sup>232</sup> Dies veranlasst Adorno zur Schlussfolgerung, dass die Kulturindustrie bloß eine „Verlängerung der Arbeit“ bietet.<sup>233</sup> Ähnlich verhält es sich mit dem Versprechen der Lustbefriedigung hinsichtlich expliziter Inhalte der Kulturindustrie. Hierbei ziehen sie die Grenze zwischen ernster Kunst und Kulturindustrie anhand der Triebsublimierung. Demnach kann nur das wahre Kunstwerk sublimieren, während kulturindustrielle Waren den Trieb lediglich unterdrücken und dabei ein Stadium der „Vorlust“ hervorbeschwören.<sup>234</sup> „Kunstwerke sind asketisch und schamlos, Kulturindustrie ist pornographisch und prude“<sup>235</sup> – so der Befund der Autoren. Das wahre Kunstwerk verspricht keine Erfüllung der Begierde, sondern ihre Sublimierung, weshalb Kunst in jener Form als solche akzeptiert wird. Die beschriebene Bedürfnisbefriedigung ist damit stets die Zurschaustellung gebrochener Erfüllungen.<sup>236</sup> Freud schrieb der Triebsublimierung die Fähigkeit zu, die Triebe auf ein künstlerisches Fantasiegebilde zu verlagern, damit ein Werk von ausgesprochener Qualität entsteht, das die Triebe in ihrer Intensität schwächt.<sup>237</sup>

## 4.6 Genres und Sparten

Die Kulturindustrie erweckt nur den Anschein eines vielfältigen Angebots an diversen Genres, wobei es sich Adorno zufolge viel mehr um Sparten handelt. Jene Sparten unterteilen das standardisierte System hinsichtlich vorgeformter Typen, ohne dabei Raum für wahre Innovation zu lassen.<sup>238</sup> Die Auswahl zwischen unterschiedlichen Sparten von Filmen etwa dient bloß der Klassifikation der Rezipient\*innen. Das Angebot ist so angelegt, dass jede\*r für seinen\*ihren

---

<sup>230</sup> Vgl. Hindrichs, „Kulturindustrie“, 67f.

<sup>231</sup> Vgl. Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 147.

<sup>232</sup> Vgl. Hindrichs, „Kulturindustrie“, 68.

<sup>233</sup> Vgl. Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 145.

<sup>234</sup> Vgl. Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 148.

<sup>235</sup> Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 148.

<sup>236</sup> Vgl. Hindrichs, „Kulturindustrie“, 69.

<sup>237</sup> Vgl. Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, Stuttgart 2016, 24f.

<sup>238</sup> Vgl. Hindrichs, „Kulturindustrie“, 63.

individuellen Typ ein passendes Produkt findet, denn die Bandbreite unterschiedlicher Qualitäten medialer Erzeugnisse dient im Endeffekt bloß der Quantifizierung seiner Abnehmer\*innen. Die Differenzen sind im Grunde nur ein Schein und sie ermöglichen es, das Gefühl, eine Auswahlmöglichkeit zu haben, aufrechtzuerhalten. Die Vorstellung, dass hohe Budgetkosten bei der Filmproduktion mit einer höheren Qualität im Produkt einhergehen, erweist sich als Trugschluss, denn die Unterschiede zwischen den einzelnen Produktionen sind kaum vorhanden, egal von welcher Produktionsstätte sie stammen.<sup>239</sup> Schließlich schlägt so das Versprechen um (Entscheidungs-)Freiheit in die Organisation der Abnehmer\*innen um.<sup>240</sup> An einer anderen Stelle der *Dialektik der Aufklärung* lässt sich jedoch eine grobe Differenzierung filmischer Genres finden, indem sie die Filme um Bette Davis und Greer Garson hinsichtlich der Einstimmigkeit in der Handlung positiv hervorheben, während Cartoons, Abenteuer- und Kriminalfilme aufklärerisches Denken gänzlich ausschließen.<sup>241</sup>

Bezüglich der Finanzierung eines Films schreiben Sobchack und Sobchack ähnlich wie Adorno, dass diese in erster Linie nicht von seiner Qualität abhängt, sondern davon, inwiefern die Handlung und Struktur vorherigen, finanziell erfolgreichen Filmen ähnelt.<sup>242</sup> Um möglichst mit Profit auszusteigen, wird nur selten ein Risiko eingegangen.<sup>243</sup> Umgekehrt werden neue Trends, die eine inhaltliche Alternative zu bewährten Mustern darstellen, wie es etwa am Film *Easy Rider* (R.: Dennis Hopper, USA 1969) ersichtlich ist, als solche erkannt und als Schablone zahlreicher Imitationen genutzt, weshalb die Produktion von Filmen stets zwischen Kommerz und Kunst oszilliert.<sup>244</sup> So kam es dazu, dass narrative Elemente international erfolgreicher Produktionen, wie etwa des italienischen Neorealismus, in die Traditionen des Hollywood Standards einfließen.<sup>245</sup> Trotz veränderter Tendenzen in der Narration im klassischen Hollywoodkino, wie es bei Stanley Kubrick oder Robert Altman ersichtlich wird, lässt sich eine grundlegende Konstanz im Hollywoodschema feststellen.<sup>246</sup>

#### 4.6.1 Der Genrefilm

Kennzeichnend für jenes Schema steht das Genrekino, das Filme in erster Linie klassifiziert und anhand dieser Klassifikationen sowohl eine Erwartungshaltung an den Film generiert als

---

<sup>239</sup> Vgl. Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 131f.

<sup>240</sup> Vgl. Hindrichs, „Kulturindustrie“, 64.

<sup>241</sup> Vgl. Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 146.

<sup>242</sup> Vgl. Sobchack; Sobchack, *An Introduction to Film*, 24f.

<sup>243</sup> Vgl. ebd., 36.

<sup>244</sup> Vgl. Alberts, *Adorno, Horkheimer und das New Hollywood-Kino*, 74.

<sup>245</sup> Vgl. Sobchack; Sobchack, *An Introduction to Film*, 218.

<sup>246</sup> Vgl. ebd., S. 220.

auch Orientierung stiftet.<sup>247</sup> Genres tragen zu einer standardisierten und effizienten Produktion von Filmen bei, indem sie inhaltliche sowie formale Konventionen folgen und in Bezug auf die narrative Struktur, Handlungsmuster, Motive und des Stils reglementiert sind.<sup>248</sup> Indem Filme innerhalb eines Genres stets derselben narrativen Formel folgen, ist die Handlung bis zu einem gewissen Grad vorhersehbar und lässt kaum Raum für überraschende Ereignisse. In der Vorhersehbarkeit narrativer Muster, die einen begrenzten Raum für Spekulationen zulässt, liegt auch die Beliebtheit des Genrefilms begründet.<sup>249</sup> Durch das Vorweisen mehrerer unterschiedlicher Merkmale, treten Filme eines gewissen Genres eher als Schema zutage, das bloß variiert wird.<sup>250</sup> Das Genrebewusstsein lässt sich anhand des Prinzips von Prototypen erklären. Bei der Nennung eines gewissen Genres, tritt jedem Menschen dabei ein gewisser Film ins Gedächtnis, der prototypisch für das genannte Genre ist, wobei es hier interindividuelle Unterschiede gibt. Anhand dieses filmischen Prototyps werden weitere Filme, die als ähnlich erachtet werden, dem Genre zugewiesen.<sup>251</sup> Obwohl Genres durch ihre schematische und konventionalisierte Gestaltung als statisch erscheinen, ist an dieser Stelle anzumerken, dass sie hinsichtlich kultureller und ökonomischer Einflüsse gleichzeitig auch als ein System gelten, das stets im Wandel begriffen ist.<sup>252</sup> Trotz aller Kritik wird hervorgehoben, dass Genrefilme nicht immer für eine vereinfachte Handlung stehen müssen, sondern durchaus als Gegenstand der Kritik fungieren können. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts begann das bewusste Spiel mit Genres sowie ihrer Reflexion und der damit einhergehenden Modernisierung.<sup>253</sup> Dennoch herrscht die Annahme, dass das narrative Kino dazu führt, dass sich Rezipient\*innen mit dem Gezeigten stark identifizieren und diese Identifizierung ihre manipulierenden Mechanismen verdeckt. Alternativen zum kommerziellen Film erlauben hingegen eine Reflexion über diese Vorgänge, weil sie modellhaft ein klares Bewusstsein ihrer Verfasstheit sichtbar machen.<sup>254</sup> Zwei solcher Gegenentwürfe zum Genrefilm, nämlich der Non-Genre Film sowie der Autorenfilm, werden folgend ausführlich beschrieben.

---

<sup>247</sup> Vgl. Knut Hickethier, „Genretheorie und Genreanalyse“, in: *Moderne Film Theorie*, hg. v. Jürgen Felix, Mainz 2014, 63.

<sup>248</sup> Vgl. Markus Kuhn; Irina Scheidgen; Nicola V. Weber, „Genretheorien und Genrekonzepte“, in: *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*, hg. v. Markus Kuhn; Irina Scheidgen; Nicola V. Weber, Berlin u. Boston 2013, 2.

<sup>249</sup> Vgl. Sobchack; Sobchack, *An Introduction to Film*, 227.

<sup>250</sup> Vgl. Jörg Schweinitz, „Genre und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft“, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 3 (2), 1994, 106.

<sup>251</sup> Vgl. ebd., 111.

<sup>252</sup> Vgl. Thomas Schatz, *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, New York 1981, 16.

<sup>253</sup> Vgl. Sobchack; Sobchack, *An Introduction to Film*, 223.

<sup>254</sup> Vgl. Kaja Silverman, „Politische Ekstase“, in: *Filmästhetik*, hg. v. Herta Nagl-Docekal; Richard Heinrich; Ludwig Nagl; Helmuth Vetter, Wien 1999, 143.

#### 4.6.2 Der Non-Genre Film

Neben dem Genrefilm gibt es eine weitere nicht spezifisch benannte Kategorie des narrativen Films, der keinem Genre angehört, keine typisierten Figuren oder Handlungsstränge verwendet und nicht vorhersehbar ist. Für Filmemacher\*innen jener Gruppierung ist der Film vorrangig eine Kunstform und weniger ein ökonomisches Mittel. Der Kunstfilm galt lange Zeit dem internationalen Kino und einem kleinen elitären Rezipient\*innenkreis vorbehalten. Dies stellen Thomas und Vivian Sobchack aufgrund amerikanischer Kunstfilmproduktionen und der teilweise breiten Rezeption infrage, weshalb sie den Begriff Kunstfilm verwerfen und für die Verwendung des Begriffs Non-Genre Film plädieren. Jene Filme sind äußerst individuell, originell und behandeln oftmals philosophische oder politische Problemstellungen.<sup>255</sup> Trotz ihres individuellen Charakters legen die Autor\*innen drei wesentliche Strategien hinsichtlich ihrer Narration fest. So kann der Non-Genre Film eine komödiantische, expressionistische oder realistische Strategie verfolgen.<sup>256</sup> Realismus im Film impliziert nicht, dass das Gezeigte vollkommen realistisch ist. Vielmehr beruht der realistische Film auf Konventionen, die allen vertraut sind. Die Handlung ist plausibel und könnte genauso im echten Leben stattfinden. Meist ist die filmische Zeit in der Gegenwart angesiedelt, und bei historischen Filmen wird darauf geachtet, die Vergangenheit nicht zu romantisieren, sondern Mythen aus der Zeit infrage zu stellen. Die Figuren werden psychologisiert und komplex konzipiert. Ebenso wird der linearen Struktur von Genrefilmen eine Absage erteilt, indem die Handlung oft verworren scheint, von hoher Komplexität ist und der Film meist offen endet. Auch Raum und Zeit im Film orientieren sich an der Realität.<sup>257</sup> Der expressionistische Film macht hingegen großen Gebrauch von formalen filmischen Darstellungsmöglichkeiten, um Gefühle oder Bedeutungen zu vermitteln. Raum und Zeit sind frei formbar. Die Handlung ist bis auf einige Ausnahmen nicht plausibel und wirkt wie aus einem Traum entsprungen. Es entsteht die Annahme, dass auf eine Handlung im klassischen Sinn gänzlich verzichtet wird, da sie weder aufgebaut noch vorangetrieben wird. Vorkommnisse werden zum Teil nur angedeutet und filmische Bilder funktionieren unter anderem als Metaphern.<sup>258</sup> Mitunter wird der Verfremdungseffekt verwendet, der an das Rezeptionsverhältnis erinnert und damit eine Identifizierung mit den Figuren verhindern und auf die manipulativen Tendenzen des Films hinweisen soll. Orte, Figuren und Dialoge können fantastisch und überzeichnet sein.<sup>259</sup> Nichtsdestotrotz ist darauf

---

<sup>255</sup> Vgl. Sobchack; Sobchack, *An Introduction to Film*, 284.

<sup>256</sup> Vgl. ebd., 285.

<sup>257</sup> Vgl. ebd., 285-287.

<sup>258</sup> Vgl. ebd., 288-290.

<sup>259</sup> Vgl. ebd., 291f.



hinzuweisen, dass keine strikte Trennung zwischen realistischen und expressionistischen Filmen vorliegt, denn Filme haben meist Elemente beider Kategorien.<sup>260</sup> Komödiantische Non-Genre Filme, wovon die meisten satirisch sind, zeichnen sich dadurch aus, dass sie unvorhersehbare Momente der Unterhaltung sowie der Überraschung vereinen.<sup>261</sup> Insgesamt sprechen Sobchack und Sobchack vom Non-Genre Film als ernster Kunst, wobei sie auf den Umstand verweisen, dass sie zwar weniger kommerziell erfolgreich sind und eher für eine auserwählte Gruppe an Menschen gemacht werden, jedoch als jene Filme zu sehen sind, denen ein besonderes Ansehen zukommt, indem sie als besonders wichtig erachtet werden, Gegenstand von Filmkritiken werden, Preise gewinnen und langlebiger sind. Dennoch gibt es Filme, die diese Binarität aufbrechen, indem sie als Hollywoodfilme gelten und gleichzeitig von Filmkritiker\*innen gelobt werden.<sup>262</sup> Als zeitgenössisches Beispiel hierfür gilt der Film *Oppenheimer* (R.: Christopher Nolan, USA/UK 2023), der bei der Oscarverleihung 2024 zahlreiche Preise gewann und einen enorm hohen Profit einspielte. Was den Non-Genre Film wesentlich vom Genre Film abhebt, ist die Art und Weise, wie er das wirkliche Leben in seiner Komplexität darstellt. Während der Genre Film binär mit Kategorien wie „gut“ und „böse“ arbeitet, wird dies im Non-Genre Film auf paradoxe Weise aufgebrochen, was ihn nahbarer macht. Oftmals geht es thematisch um das Individuum, seine Position in der Welt und zur Welt sowie Fragen, auf die es keine vorgefertigten Antworten gibt.<sup>263</sup>

#### 4.6.3 Der Autorenfilm

Als Autorenfilm werden jene Filme bezeichnet, die die spezielle Handschrift eines\*r Filmemachers\*in tragen und mit einer gewissen Erwartungshaltung bezüglich des Stils und der Motive einhergehen. Das Autorenkino steht in Verbindung mit Namen wie Truffaut und Godard, die häufig als „Genie“ attribuiert werden.<sup>264</sup> Die Anfänge des Autorenfilms sind vor allem durch die Adaption von Literatur und damit einer kommerziellen Ausrichtung geprägt, jedoch zeichnen sich erste Tendenzen ab, das Medium als eine Kunstform und weniger als massentaugliches Unterhaltungsmedium zu erachten. Während der Film zum gesellschaftlichen Leitmedium avancierte, schaffte es der Autorenfilm aufzuzeigen, dass gewisse Filme als bedeutungsvolle künstlerische Gebilde erachtet werden sollten, die nicht bloß unterhalten.<sup>265</sup> Eine gänzliche Überwindung kommerzieller Filmproduktionen gelingt schließlich dem

---

<sup>260</sup> Vgl. Sobchack; Sobchack, *An Introduction to Film*, 294.

<sup>261</sup> Vgl. ebd., 295.

<sup>262</sup> Vgl. ebd., 297-299.

<sup>263</sup> Vgl. ebd., 299f.

<sup>264</sup> Vgl. Jürgen Felix, „Autorenkino“, in: *Moderne Film Theorie*, hg. v. Jürgen Felix, Mainz 2014, 13.

<sup>265</sup> Vgl. ebd., 19f.

avantgardistischen Autorenfilm. Angefangen bei den filmischen Beiträgen der Surrealist\*innen über Undergroundproduktionen bis hin zu Videoexperimenten weisen all diese Formen einen hohen Grad an medialer Selbstreflexion vor.<sup>266</sup> Ebenso wesentlich ist, den Filmkritiker\*innen der französischen Zeitschrift *Cahiers du Cinéma* zufolge, dass der persönliche Stil der Filmemacher\*innen anhand der Mise-en-Scène erkennbar wird.<sup>267</sup> Der autonomen Form wird die Fähigkeit zugeschrieben, Psychisches zu vermitteln, indem zwischen der Betrachtung von Form und Gegenstand gewechselt wird. Sie trägt gleichzeitig eine symbolische Bedeutung, weshalb sie in der Lage ist, Stimmungen zu transportieren, die abstrakt und dennoch real sind. Damit wird autonomer Kunst in der Moderne ermöglicht, neue Sinnesbereiche zu veranschaulichen.<sup>268</sup> Diese affektive Komponente wird am besten an Filmen verdeutlicht, die der Autorenfilmtheorie zugeschrieben werden.<sup>269</sup>

Häufig wird der Autorenfilm dem kulturindustriell gefertigten Genre-Film entgegengesetzt, was jedoch Hickethier zufolge nicht problemlos festgemacht werden kann.<sup>270</sup> Auch Schweinitz sieht im Vergleich von Autoren- und Genrekino keinen Vergleich zweier völlig unterschiedlicher Filmsysteme, da er das Autorenkino als einen Bestandteil des Genrekinos und nicht als seine Alternative erachtet. So stellt er fest, dass die beanspruchte Individualität des Autorenkinos ein Widerspruch sei, weil es sich gleichzeitig in Mechanismen des Hollywoodkinos einspeist.<sup>271</sup> Dem könnte man mit Sobchack und Sobchack entgegenhalten, dass hierbei eine Trennung zwischen Autorenfilmen aus Hollywood und europäischen Autorenfilmen gezogen werden muss, da europäische weitaus freier arbeiten.<sup>272</sup> Allerdings prägen sie für Filmschaffende, die zur Gänze eigenverantwortlich einen Film produzieren, um ihre persönlichen künstlerischen Visionen zu verdeutlichen, den Begriff der Filmkünstler\*innen.<sup>273</sup> Als Verfechter des Hollywoodkinos dementiert Stanley Cavell die These, dass Filme mit einem Kunstanspruch nur außerhalb Hollywoods entstehen können, da die industrielle Produktion solcher Filme nicht automatisch ausschließt, dass letzten Endes gute Werke entstehen.<sup>274</sup> Dem pflichtet Ortner teilweise bei, jedoch weist sie darauf hin, dass dies eher die Ausnahme darstellt.<sup>275</sup> Ähnliches beanstandet Steinert, der auf die zumindest

---

<sup>266</sup> Vgl. Felix, „Autorenkino“, 22.

<sup>267</sup> Vgl. ebd., 30.

<sup>268</sup> Vgl. Busch, „Die Autonomie der Kunst“, 255.

<sup>269</sup> Vgl. Christiane Voss, „Affekt. Affekverkehr des Filmischen aus medienphilosophischer Sicht“, in: *Essays Zur Film-Philosophie*, hg. v. Lorenz Engell; Oliver Fahle; Vinzenz Hediger; Christiane Voss, Paderborn 2015, 93.

<sup>270</sup> Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, 206.

<sup>271</sup> Vgl. Schweinitz, „Genre und lebendiges Genrebewußtsein“, 103f.

<sup>272</sup> Vgl. Sobchack; Sobchack, *An Introduction to Film*, 305.

<sup>273</sup> Vgl. ebd., 309.

<sup>274</sup> Vgl. Stanley Cavell, „The Thought of Movies“, in: *Philosophy and Film*, hg. v. Cynthia A. Freeland; Thomas E. Wartenberg, New York u. London 1995, 18.

<sup>275</sup> Vgl. Ortner, „Gegen Hollywood“, 1143.

gelegentliche Möglichkeit qualitativer Erzeugnisse der Kulturindustrie verweist, insofern sie von den Konsument\*innen gefordert werden.<sup>276</sup> Auch Panofsky stellt infrage, dass Rezipient\*innen nur kulturindustrielle Filme verlangen, was er an qualitativen Filmen, die obendrein kommerziell erfolgreich waren, festmacht. Dass Filme, die stets demselben Schema entsprechen, dominieren, liegt damit nicht am kapitalistischen System selbst, sondern an mangelnder Risikobereitschaft, die Panofsky zufolge unbegründet ist, da Filme bereits aufgrund der Tatsache, dass sie Hollywoodproduktionen sind, Abnehmer\*innen finden werden.<sup>277</sup>

## 4.7 Zusammenhang und Ordnung

Um das Funktionieren des Spartensystems zu gewährleisten, sei es nötig, alle Bestandteile eines kulturindustriellen Produkts auf die kommerzielle Funktionsweise auszurichten. Die beschriebene Kalkulation erlaubt keine Form des Eigensinns der Einzelheiten, damit die Produkte leicht reproduziert werden können.<sup>278</sup> Klischeehafte Bestandteile sagen beispielsweise bereits die Handlung eines Films voraus. In der autonomen Kunst besitzen jene Bestandteile des gesamten Kunstwerks ein emanzipatorisches und aufsässiges Potenzial hinsichtlich ihrer Organisation. Jene Auflehnung wird in der Kulturindustrie durch die lückenlose Kalkulation der Waren von vornherein ausgeschlossen.<sup>279</sup> In Bezug auf das Verhältnis zwischen Ganzem und Detail hält Adorno fest, dass das Ganze keinen Zusammenhang stiften würde, sondern bloß Ordnung.<sup>280</sup>

Das Kino erschwert es, zwischen Realität und Illusion zu unterscheiden, und durch die Identifikation des Films mit der Realität wird die Vorstellungskraft sowie der Denkprozess bei der Rezeption negiert.<sup>281</sup> Es braucht lediglich „Promptheit, Beobachtungsgabe [und] Versiertheit“,<sup>282</sup> um die schnelle Abfolge an Informationen vollständig zu entnehmen, doch keine wahre kognitive Beteiligung.<sup>283</sup> Dies ist dem Umstand geschuldet, dass gewisse Signale die einzelnen Filmabfolgen verbinden und damit die Zuschauer\*innenreaktion vorwegnehmen. Daher ist es nicht notwendig, dass sich Rezipient\*innen ihrer eignen Gedanken bedienen, um jene Verbindungen herzustellen.<sup>284</sup> Filme werden so konzipiert, dass die Rezeption sogar im

---

<sup>276</sup> Vgl. Steinert, *Kulturindustrie*, 9f.

<sup>277</sup> Vgl. Erwin Panofsky, „Stil und Medium im Film“, in: *Von der Stimme zum Internet. Texte aus der Geschichte der Medienanalyse*, hg. v. Detlev Schöttker, Göttingen 1999, 96.

<sup>278</sup> Vgl. Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 146.

<sup>279</sup> Vgl. ebd., 133.

<sup>280</sup> Vgl. ebd., 134.

<sup>281</sup> Vgl. ebd., 134.

<sup>282</sup> ebd., 134.

<sup>283</sup> Vgl. ebd., 134f.

<sup>284</sup> Vgl. ebd., 145.

zerstreuten Modus erfolgen kann. Dadurch, dass kulturindustrielle Verfahrensweisen dermaßen stark in das Medium eingeschrieben sind, führt der Konsum jener Produkte unweigerlich zur Reproduktion dieser Ideologie.<sup>285</sup> Der Film verspricht Vergnügen, doch durch die Abfolge standardisierter Versatzstücke bedarf es bei der Rezeption keinerlei Anstrengung und vermeintliche Gedanken bewegen sich innerhalb eines vorprogrammierten Radius von Assoziationen.<sup>286</sup>

Hier kann man einwenden, dass es auch möglich ist, populärkulturelle Erzeugnisse aktiv zu rezipieren.<sup>287</sup> Gerade an postmodernen Filmproduktionen wird ersichtlich, dass die Auffassung des Films als reines Unterhaltungsmedium brüchig wird und der Film Wahrnehmungserfahrungen und die Ableitung von Erkenntnissen ermöglicht. Dies wird damit begründet, dass philosophische Reflexionen in das filmische Bild eingearbeitet werden und umgekehrt der Film wiederum die Theorie beeinflusst. Ebenso evoziert die Bewegung unterschiedlicher Bilder im Film den Denkprozess.<sup>288</sup> Um an dieser Stelle auf Deleuze zurückzukommen, werden die beiden für seinen filmphilosophischen Zugang maßgeblichen Positionen des Bewegungs- und Zeit-Bilds angeführt,<sup>289</sup> die für den Stellenwert der Kognition bei der Filmrezeption eine wesentliche Rolle spielen.

Das Bewegungs-Bild und das Zeit-Bild können als repräsentativ für unterschiedliche filmgeschichtliche Zeitabschnitte erachtet werden. Während das Bewegungs-Bild kennzeichnend für den frühen Film bis hin zum Zweiten Weltkrieg ist, steht das Zeit-Bild hingegen für den modernen Film, der sich nach diesem Bruch etablierte.<sup>290</sup> Die Wende vom Bewegungs- zum Zeit-Bild geht nicht nur mit einer veränderten Ästhetik, sondern mit einem neuen Stellenwert der Kognition bei der Filmrezeption einher. So geht Deleuze von einer Verflechtung zwischen Film und Rezipient\*in aus, die in einem Denkprozess resultiert, der unterschiedliche Formen annehmen kann. Jener „geistige Automat“, der Deleuze zufolge im Individuum entsteht, wurde historisch betrachtet in politisch repressiven Systemen zu Manipulationszwecken missbraucht und in massentauglichen kommerziellen Filmproduktionen geradezu „ertränkt“.<sup>291</sup> Wenn man davon ausgeht, dass sich der Kunstcharakter eines Films daran bemisst, inwiefern er es vermag, Erkenntnis über Selbstreflexion zu transportieren, so müsste Filmen von Jean-Luc Godard vermeintlich ein

---

<sup>285</sup> Vgl. Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 135.

<sup>286</sup> Vgl. ebd., 145.

<sup>287</sup> Vgl. Steinert, *Kulturindustrie*, 131.

<sup>288</sup> Vgl. Fahle, „das Außen“, 117.

<sup>289</sup> Vgl. Elsaesser; Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, 226f.

<sup>290</sup> Vgl. ebd., 232.

<sup>291</sup> Vgl. Engell; Fahle, „Film-Philosophie“, 238.

höherer künstlerischer Status zugeschrieben werden, als jenen des klassischen Hollywood Kinos.<sup>292</sup> Damit zieht Deleuze eine klare Grenze zwischen „höheren“ und „niederen“ Formen des Films, die er an dem Kriterium bemisst, inwiefern der Film einen Denkprozess initiiert.

Die Kulturindustrie wird anhand eines festgelegten Regelwerks konzipiert, das klar vorgibt, was im Film gezeigt werden kann und was nicht, was wiederum dazu führt, dass Kulturindustrie sowie Hochkultur eine eigene „Sprache“ für sich beanspruchen. Sie strebt stets nach Innovation, die jedoch an das klassisch bewährte kulturindustrielle Muster anknüpfen muss.<sup>293</sup> Dabei gilt der Grundsatz, dass Ausnahmen die Regel bestätigen. So werden selbst vermeintliche Verstöße gegen jenes Regelwerk im Vorhinein kalkuliert, wodurch sie das herrschende System umso mehr verfestigen.<sup>294</sup> Damit ist die Kulturindustrie einerseits stilbildend, doch andererseits widerstrebt jener Stil dem der autonomen Kunst.<sup>295</sup> Daher kommt Adorno daraus zum Schluss, dass kulturindustrieller Stil stets „die Negation von Stil“ sei.<sup>296</sup>

Wahre Kunst unterscheide sich von der Kulturindustrie dadurch, dass sie es vermag, Stil nicht als Ausdruck von Harmonie, sondern als Diskrepanz erscheinen zu lassen. Ausschlaggebend ist dabei, dass Kunst im Stil ein Ventil findet, um Leid auszudrücken. Dieses widerstrebende Moment lässt sich in der Kulturindustrie nicht finden, die sich hinsichtlich des Stils als ein bruchloses und in sich geschlossenes System versteht. Dementsprechend lasse die Frage nach dem Stil in wahren Kunstgebilden Individualität zu, während kulturindustrielle Erzeugnisse das Ziel einer massentauglichen vereinheitlichten Kultur zu administrativen Zwecken verfolgen.<sup>297</sup> Dem entgegnet Prokop, dass es durchaus Medienerzeugnisse gibt, die sich durch Innovation, Professionalität, Kreativität und Kenntnisse des Handwerks auszeichnen.<sup>298</sup>

## 5 Der Film als Medium der Kritik

In der *Dialektik der Aufklärung* wird dem damaligen Leitmedium des Kinos keine Daseinsberechtigung zugesprochen, wobei weitere Schriften Adornos zum Film, – hier sind vor allem die „Filmtransparente“ und die „Komposition für den Film“ zu nennen – dem Medium ein gewisses künstlerisches Potenzial zuschreiben.

---

<sup>292</sup> Vgl. Engell; Fahle, Hediger; Voss, „Einleitung“, 12.

<sup>293</sup> Vgl. Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 136.

<sup>294</sup> Vgl. ebd., 137.

<sup>295</sup> Vgl. Hindrichs, „Kulturindustrie“, 66.

<sup>296</sup> Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 137.

<sup>297</sup> ebd., 138f.

<sup>298</sup> Vgl. Dieter Prokop, *Gegen Medien-Lügen. Das neue Lexikon der Kulturindustrie*, Hamburg 2004, 277.

Wie gehaltvoll ein Film ist, zeigt sich nach Adorno am Rhythmus visueller und akustischer Elemente, formelhaft die Gesamtorganisation des Films ergeben.<sup>299</sup> In den „Filmtransparenten“ schreibt Adorno zur filmischen Ästhetik, dass diese sich auf eine Form der subjektiven Erfahrung berufen muss.<sup>300</sup> Er appelliert an die reflektierte Gebrauchsweise technischer Mittel im emanzipierten Film<sup>301</sup>, denn indem der Film stark naturalistisch und assoziativ arbeitet und sich dabei einer linearen Kontinuität verweigert, kann seine Autonomie erlangt werden.<sup>302</sup> In der gemeinsam mit Hanns Eisler verfassten „Komposition für den Film“ wird die Beobachtung geteilt, dass im Film Möglichkeiten zur Erschaffung von Kunst sichtbar werden.<sup>303</sup> Dennoch sei es wesentlich, den Punkt hervorzuheben, an dem in der kulturindustriellen Ware ästhetische Möglichkeiten sowie ihre ideologische Verstrickung aufeinander treffen.<sup>304</sup> Damit erachtet er den Film durchaus nicht zur Gänze als Manipulationsapparat, sondern gesteht ihm ebenso ein emanzipierendes Potenzial zu.<sup>305</sup>

Die Terminologie des Autonomen mag im Zusammenhang mit dem Film anfangs wenig überzeugen. Als Begriff der bürgerlichen Ästhetik und nach der Postulierung eines post-autonomen Zeitalters scheint das technische Medium des Films nicht in diese Vorstellung zu passen. Allerdings spricht Dammann in Bezug auf das New Hollywood Kino von einer relativen Autonomie, die eine gewisse Freiheit bei der Filmproduktion ermöglichte, jedoch bloß innerhalb eines vom Studiosystem vorgegebenen Rahmens, der stets an die Bedingung der Profitabilität geknüpft war. Damit beschreibt der Terminus der relativen Autonomie die Entfaltung künstlerischer Freiheit innerhalb des kommerziell ausgerichteten Systems,<sup>306</sup> was einen wichtigen Ansatzpunkt zur Diskussion der Autonomie im Film bildet. Daher sollte die Frage im Vordergrund stehen, wie der Film innerhalb des Systems ein kritisch-emanzipierendes Potenzial im Sinne einer autonomen Kunst nach Adorno oder dem darauf aufbauenden Terminus der relativen Autonomie erlangt.

---

<sup>299</sup> Vgl. Martin Seel, „Adornos Apologie des Kinos“, in: *Wieviel Spaß verträgt die Kultur? Adornos Begriff der Kulturindustrie und die gegenwärtige Spaßkultur*, hg. v. Günter Seibold; Patrick Baum, Bonn 2004, 136.

<sup>300</sup> Vgl. Theodor W. Adorno, „Filmtransparente“, in: *Kulturkritik und Gesellschaft I*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1977, 355.

<sup>301</sup> Vgl. ebd., 359.

<sup>302</sup> Vgl. Patrick Baum; Günter Seibold, „Einleitung“, in: *Wieviel Spaß verträgt die Kultur? Adornos Begriff der Kulturindustrie und die gegenwärtige Spaßkultur*, hg. v. Günter Seibold; Patrick Baum, Bonn 2004, 14.

<sup>303</sup> Vgl. Theodor W. Adorno; Hanns Eisler, „Komposition für den Film“, in: *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1996, 12f.

<sup>304</sup> Vgl. ebd.

<sup>305</sup> Vgl. Josef Früchtel, „Aufklärung und Massenbetrug oder Adorno demonstriert etwas uncool für den Film“, in: *Wieviel Spaß verträgt die Kultur? Adornos Begriff der Kulturindustrie und die gegenwärtige Spaßkultur*, hg. v. Günter Seibold; Patrick Baum, Bonn 2004, 165.

<sup>306</sup> Vgl. Lars Dammann, *Kino im Aufbruch: New Hollywood 1967-1967*, Marburg 2007, 87.

So sieht Ortner im Independent Film das große Potenzial, Kritik auszuüben, die sich meist implizit durch die Narration oder Inszenierung in die Filme einschreibt.<sup>307</sup> Blank plädiert dafür, die Regeln des Hollywoodsystems zu brechen, indem sie verfremdet werden, was eine genaue Kenntnis der Regeln voraussetzt. Damit kann ein Beitrag geleistet werden, um dem Studiosystem die Vormachtstellung abzuerkennen. Er sieht darin keineswegs eine Absage an den Hollywoodfilm selbst, sondern bloß an die normativen Vorgaben des Systems.<sup>308</sup> Daher muss der Film beispielsweise jegliche Identifikation verweigern, um sein emanzipierendes Potenzial zu entfalten.<sup>309</sup> Jameson betont das utopische Potenzial, das sich in unterschiedlichen Intensitäten in allen Formen der Populärkultur zumindest implizit offenbart. Damit negiert er den vollkommen ideologischen Charakter der Kulturindustrie, denn mit der vermeintlichen Manipulation der Rezipient\*innen geht stets die Darbietung realer Fantasien und Ängste einher. Schließlich trägt die Bestätigung der bestehenden Ordnung in der Kulturindustrie stets ein emanzipierendes Moment inne, das einen Ausweg aus den Verhältnissen anbietet. Daher wird bei einem analytischen Zugang zur Populärkultur gefordert, ihre utopischen und ideologischen Funktionen gleichermaßen zu berücksichtigen.<sup>310</sup> Vogel sieht im subversiven Film einen möglichen Ausweg, da Subversion stets darauf zielt, die bestehende machthabende Ordnung anzugreifen und sie durch eine neue zu ersetzen. Die geringe Verbreitung jener Filme ist allerdings für dieses Vorhaben ein Hindernis,<sup>311</sup> weshalb er darauf hinweist, dass, sobald subversive Kunst auch nur bei einer einzigen Person einen bewusstseinsverändernden Vorgang losstritt, dies bereits als großer Erfolg zu verbuchen ist.<sup>312</sup>

Panofsky betont hierbei den großen Vorteil der Wirkungsmöglichkeit von Kommerzialität, die genutzt werden kann, um die Rezipient\*innen zu bilden.<sup>313</sup> Auch Cavell sieht im Film das große Potenzial, Wissen zu demokratisieren. Er gesteht dem Film eine gewisse Poetizität zu, die damit allen zugänglich ist.<sup>314</sup> An dieser Stelle muss jedoch auf das Rezeptionsverhältnis verwiesen werden, da es beim Erkenntnisgewinn anhand des Films stark auf darauf ankommt, inwiefern sich das Publikum auf einen Film einlässt, wie es der in der folgenden Bemerkung Amos Vogels zur Filmkunst anklingt:

---

<sup>307</sup> Vgl. Ortner, „Gegen Hollywood“, 1161.

<sup>308</sup> Vgl. Richard Blank, *Hollywood, goodbye! Plädoyer für eine eigenständige Filmkunst*, Berlin 2015, 89-91.

<sup>309</sup> Vgl. Silverman, „Politische Ekstase“, 144.

<sup>310</sup> Vgl. Jameson, „Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur“, 132.

<sup>311</sup> Vgl. Amos Vogel, *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick*, Reinbek bei Hamburg 2000, 355.

<sup>312</sup> Vgl. ebd., 361.

<sup>313</sup> Vgl. Panofsky, „Stil und Medium im Film“, 96.

<sup>314</sup> Vgl. Cavell, „The Thought of Movies“, 21f.

In poetischen, abwegigen, mysteriösen Formen reflektiert und gestaltet er [der Filmkünstler] eine Ära der Unsicherheit, Entfremdung und sozialen Revolutionen und verhilft und unmittelbar zu größerer Kenntnis. Es liegt an uns, ob wir lernen, seine geheimnisvollen Botschaften und Warnungen zu entziffern.<sup>315</sup>

Comolli und Narboni leisten bezüglich des Films eine mögliche Antwort auf die Forderung Horkheimer und Adornos, dass die Regression der Aufklärung stets mitreflektiert werden muss. Dies beginnt bereits damit, dass sie ihre eigene Eingebundenheit im kapitalistischen System betonen, was von besonderer Wichtigkeit ist, da Systemkritik stets aus einer Position artikuliert wird, die in die Gegebenheiten des Systems verwoben ist. Die meisten Filme werden innerhalb einer ökonomischen Logik und Ideologie produziert, weshalb sie sich die Frage stellen, wie das kritische Potenzial des Films herausgearbeitet werden kann. Sie erachten die Analyse, wie der Film produziert und vertrieben wird, als besonders wichtig.<sup>316</sup> Obwohl jeder Film Teil des ökonomischen Systems und seiner Ideologie ist, zeichnet dies kein hoffnungsloses Bild, denn die Art und Weise, wie sich Filmemacher\*innen dazu verhalten, ist höchst unterschiedlich. Anhand sämtlicher filmischer Mittel, wie der Narration, dem Stil oder der Form, werden Entscheidungen getroffen, die sich auf eine je spezifische Art und Weise zur Ideologie verhalten, weshalb sie die Position vertreten, dass jeder Film politisch ist. So haben selbst klassisch kulturindustriell fabrizierte Produktionen, die als Waren gelten und die Ideologie unreflektiert reproduzieren,<sup>317</sup> ein gewisses kritisches Potenzial, indem sie zeigen, wie stark sie durch die Ideologie geformt wurden.<sup>318</sup> Andere Filme hingegen, die sie als essenzielle erachten, greifen die Ideologie direkt an, indem sie auf inhaltlicher Ebene politisch wirken. Die Form, in der der Inhalt dargeboten wird, läuft der Ideologie zuwider.<sup>319</sup> Wie der Film explizit mit Form und Inhalt umgeht, wird beim Herausarbeiten seiner kritischen Funktion genau analysiert.<sup>320</sup>

## 6 Analyse des Films *Roma*

Nachgehend soll exemplarisch am Film *Roma* ausgeführt werden, inwiefern er als autonome Kunst verstanden werden kann, die sich der kulturindustriellen Verfassung widersetzt und damit sein emanzipierendes Potenzial entfaltet. Die Thesen Adornos werden anhand ausgewählter

---

<sup>315</sup> Vogel, *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick*, 32.

<sup>316</sup> Vgl. Jean-Luc Comolli; Jean Narboni, „Cinema/Ideology/Criticism“, in: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, hg. v. Leo Braudy; Marshall Cohen, New York u. Oxford 2004, 812f.

<sup>317</sup> Vgl. ebd., 814f.

<sup>318</sup> Vgl. ebd., 818.

<sup>319</sup> Vgl. ebd., 816.

<sup>320</sup> Vgl. ebd., 818.



Beispiele aus dem Film einer kritischen Prüfung unterzogen. Dabei soll der neoformalistische Ansatz angewandt werden, der der Individualität des Films gerecht wird.

## 6.1 Der Ansatz des Neoformalismus

Die Analyse folgt den Grundsätzen des Neoformalismus, der vor allem mit David Bordwell und Kristin Thompson in Verbindung gebracht wird.<sup>321</sup> Der Neoformalismus ist im engeren Sinn keine Methode, sondern ein Ansatz, der auf Modifikation ausgelegt ist.<sup>322</sup> Thompson charakterisiert den Ansatz als eine Kunsttheorie, die die Basis für Annahmen über verschiedenste Kunstwerke darstellt und schreibt ihm damit mehr Spielraum als dem Methodenbegriff zu.<sup>323</sup> Die neoformalistische Analyse zielt stets darauf ab im analytischen Prozess herauszuarbeiten, weshalb ein bestimmter Film bei den Rezipient\*innen Faszination auslöst. Sie oszilliert zwischen Analyse und Theorie, indem die Analyse nicht nur die Struktur des Films offenbart, sondern gleichzeitig Aussagen über die Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks im Film tätigt. Es gilt für jeden Film, eine individuelle Methode zu entwerfen, mit der die Besonderheit jenes Films erschlossen werden kann. Dabei ist zu beachten, dass sich die Methoden nicht auf andere Filme übertragen lassen, was der Dynamik des neoformalistischen Ansatzes geschuldet ist.<sup>324</sup> Dem Kommunikationsmodell der Kunst, das Kunst primär danach beurteilt, wie gut es imstande ist, eine gewisse Botschaft zu vermitteln, wird eine Absage erteilt. Je mehr gehaltvolle Themen in das Kunstwerk eingeschrieben werden, desto eher wird es als praktisch erachtet und als Teil der Hochkultur bewertet. Kunst mit bloß unterhaltendem Charakter wird aufgrund der mangelnden Nützlichkeit abgewertet.<sup>325</sup> Daher richtet der Neoformalismus sein Augenmerk darauf, wie der Film die Wahrnehmung schult, und geht davon aus, dass die Filmrezeption positive Effekte auf das alltägliche Leben hat. Ob es sich dabei um unterhaltende oder herausfordernde Filme handelt, spielt Thompson zufolge keine Rolle, denn beide Arten des Films können Einfluss auf die Wahrnehmung nehmen, was eine Unterscheidung zwischen Hoch- und Populärkultur obsolet macht.<sup>326</sup> Jedoch stellen manche Filme eine besondere Herausforderung für herkömmliche Sehgewohnheiten dar, indem sie komplex und originell sind, während Filme, die den Prinzipien des Studiosystems folgen, in der Regel leichter zu erfassen sind. Thompson spricht hierbei von einem Automatismus bei der

---

<sup>321</sup> Vgl. Britta Hartmann; Hans J. Wulff, „Vom Spezifischen des Films. Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik“, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 4 (1), 1995, 5.

<sup>322</sup> Vgl. Thompson, „Neoformalistische Filmanalyse“, 26.

<sup>323</sup> Vgl. ebd., 23.

<sup>324</sup> Vgl. ebd., 26f.

<sup>325</sup> Vgl. ebd., 27f.

<sup>326</sup> Vgl. ebd., 28f.

Rezeption, da jene Filme derart den herkömmlichen Sehgewohnheiten entsprechen, dass sich ihre Erfassung sich natürlich anfühlt. Dem fügt Thompson hinzu, dass selbst in solchen Fällen ein mentaler Verarbeitungsprozess von höchster Komplexität in Gang gesetzt wird.<sup>327</sup> Der Begriff der Wahrnehmung schließt damit gleichermaßen Prozesse des Denkens und Fühlens ein.<sup>328</sup> Für die neoformalistische Analyse ist es maßgebend, die Funktionen der filmischen Verfahren in ihren spezifischen Kontexten zu eruieren. Aufgrund der Kontextgebundenheit sind jene Funktionen nicht von Film zu Film übertragbar. Die Art und Weise, mit der die Verwendung einer bestimmten Funktion begründet wird, nennt man dabei Motivation, und will man diese ausmachen, so tritt eine interaktive Auseinandersetzung der Rezipient\*innen mit dem Kunstwerk zutage.<sup>329</sup> Indem die Analyse an den historischen Kontext der Rezipient\*innen und an den des Kunstwerks gebunden ist, weist sie einen dynamischen Charakter vor und die Bedeutung, die ihr zugeschrieben wird, ist damit nie absolut und stets im Wandel begriffen.<sup>330</sup> Entgegen anderer Ansätze geht der Neoformalismus nicht von passiven Rezipient\*innen aus, die sich von ideologischen Mustern im Film manipulieren lassen, sondern es wird den Rezipient\*innen eine aktive Auseinandersetzung mit dem Gezeigten attestiert. Ihr erlerntes Normbewusstsein hilft dabei, einen adäquaten Umgang mit dem Film auszuüben und Normen im Film zu hinterfragen.<sup>331</sup>

## 6.2 Filmgeschichtliche Tradition

Nachdem es sich bei *Roma* um eine mexikanische Produktion handelt, werden nachgehend einige motivische, politische und (film)geschichtliche Gegebenheiten in aller Kürze skizziert, da sie für die Analyse eine entscheidende Rolle spielen.

Lateinamerikanische Produktionen hatten lange Zeit die Tradition, Filme mit politischem Gehalt zu schaffen. Sie hatten eine gesellschaftskritische Funktion, die sich überwiegend an die Regierung und gegen die Ausbeutung ärmerer Gesellschaftsschichten richteten. Seit den 1960er Jahren finden revolutionäre Gedanken hauptsächlich auf allegorischem Wege Einzug in jene Filme, die sich ebenso durch Realismus, Fantasie und den Einsatz von Volkssagen auszeichnen.<sup>332</sup> Nachdem Revolutionen eine besondere Stellung in der Geschichte Mexikos im 20. Jahrhundert einnahmen – dabei sind die Mexikanische Revolution, die Studentenbewegung und die Zapatista Rebellion zu nennen – entstand ein großer Korpus an politischen Filmen, die

---

<sup>327</sup> Vgl. Thompson, „Neoformalistische Filmanalyse“, 49f.

<sup>328</sup> Vgl. ebd., 30.

<sup>329</sup> Vgl. ebd., 36.

<sup>330</sup> Vgl. ebd., 44.

<sup>331</sup> Vgl. ebd., 51f.

<sup>332</sup> Vgl. Sobchack; Sobchack, *An Introduction to Film*, 220.

mit dem Inhalt auf verschiedenste Art und Weise umgingen.<sup>333</sup> Durch das vom Staat auf die Beteiligten der Studentenbewegung ausgeübte Massaker von 1971 nahm die Revolution in diesem Sinne ein Ende, jedoch wurde sie im Medium des Films fortgeführt.<sup>334</sup>

### 6.3 Produktion und Distribution

Nachgehend wird ein Blick auf die Produktionsbedingungen geworfen, die für die Frage nach der sozio-politischen Kontextualisierung der Kunst bei Jackson sowie auch bei Comolli und Narboni und ihrem ideologiekritischen Ansatz bezüglich des Films eine wesentliche Rolle spielen.

Hinter dem Film *Roma* steht neben Participant Media und der zu Alfonso Cuarón gehörenden Produktionsfirma Esperanto Filmoj das 1997 gegründete Unternehmen Netflix, das heute als größter Unterhaltungsdienstleister des Internets, mit etwa 117 Millionen Nutzer\*innen im Jahr 2017, gilt. Dabei werden nicht nur externe Filme und Serien gekauft, sondern seit 2013 auch eigens weltweit produziert. Als Meilenstein gilt der Dokumentarfilm *Icarus* (R.: Brian Fogel, USA 2017), der als erster von Netflix produzierter Film einen Oscar gewann. Hervorzuheben ist dabei die Orientierung an den Rezeptionspräferenzen der Kund\*innen, da Filme und Serien stark danach gekauft oder produziert werden, was bevorzugt gesehen wird.<sup>335</sup> Dabei geht das Unternehmen so vor, dass Rezeptionspräferenzen analysiert sowie gruppiert werden und diese etwa 2.000 Gruppen bilden die Basis, um Prognosen über zukünftige Produktionen und deren Rezipient\*innen zu erstellen.<sup>336</sup> Das Video-on-Demand-Publikum ist damit leichter zu berechnen, als es noch zu Zeiten des linearen Fernsehens der Fall war, wo noch bis zu einem gewissen Grad spekuliert werden musste, was bei der Erfassung des Netflix-Publikums nicht mehr der Fall ist.<sup>337</sup> Dadurch kann behauptet werden, dass das kalkulierende System hinter Netflix als eine Zuspitzung der These Adornos gelten kann, dass die Kulturindustrie nur auf die kommerzielle Funktion ausgerichtet ist und dass dabei kein Raum für jeglichen Eigensinn bleibt, damit die Produkte leicht reproduzierbar sind.<sup>338</sup> Autonome Subjekte werden Sarah Arnold zufolge durch den Algorithmus verkannt, da das System darauf ausgelegt ist, selbst keine Inhalte suchen zu müssen, indem es durchgehend weitere Produktionen vorschlägt, die

---

<sup>333</sup> Vgl. Niamh Thornton, *Revolution und Rebellion in Mexican Film*, New York u. a. 2013, 1-3.

<sup>334</sup> Vgl. Thornton, *Revolution und Rebellion in Mexican Film*, 5.

<sup>335</sup> Vgl. Alexis Burling, *Netflix*, Minneapolis 2019, 5-7.

<sup>336</sup> Vgl. Burling, *Netflix*, 90f.

<sup>337</sup> Vgl. Sarah Arnold, „Netflix and the Myth of Choice/Participation/Autonomy“, in: *The Netflix Effect. Technology and Entertainment in the 21st Century*, hg. v. Kevin McDonald; Daniel Smith-Rowsey, New York u. a. 2016, 49f.

<sup>338</sup> Vgl. Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 146.

datenanalytisch den Rezeptionsgewohnheiten entsprechen.<sup>339</sup> Dies kann man unweigerlich mit der Bemerkung Adornos in Zusammenhang bringen, dass Entscheidungsfreiheit in der Kulturindustrie nur scheinbar vorherrscht, da sie nur dazu dient, die Abnehmer\*innen zu organisieren.<sup>340</sup>

Netflix gilt als gegenwärtiges Leitmedium, das auch einen erheblichen Einfluss auf Film und Fernsehen ausübt.<sup>341</sup> Die Tatsache, dass es sich bei *Roma* um eine Netflix-Produktion handelt, übte eine starke Kontroverse aus, da sich der Film für namhafte Filmpreise nur qualifizieren konnte, indem er lediglich für kurze Zeit und wenige Male im Kino gezeigt wurde. Im Vereinigten Königreich und Irland wurde der Film beispielsweise in nur 20 Spielstätten vorgeführt. Die BAFTA Awards heben etwa hervor, dass sie keine Filme berücksichtigen, die nur zu Qualifikationszwecken im Kino gezeigt werden und dass *Roma* dennoch berücksichtigt wurde und vier Preise für sich gewinnen konnte, sorgte für zahlreiche Gegenstimmen. Die Forderung, zwischen Filmen zu differenzieren, die für das Fernsehen gemacht wurden, und Filme, die einen Kinostart haben und die Rezeption auf der Leinwand ermöglichen, wurde gestellt.<sup>342</sup> Die Filmfestspiele in Cannes lehnten den Film aus besagten Gründen ab, doch Alfonso Cuarón sah genau darin das große Potenzial des Films, nämlich Diversität, die durch Netflix ermöglicht wird.<sup>343</sup> Er betonte, dass Netflix bereit war, auf seine Forderungen als Filmemacher einzugehen und dass er durch die Streaming-Plattform eine Reichweite erzielen konnte, die sonst nur Mainstreamproduktionen vorbehalten ist. An den meisten Kinos problematisierte er, dass sie Orte sind, die wenig Kapazitäten für unabhängige oder fremdsprachige Filme bieten.<sup>344</sup> Neben der Reichweite führte er auch die Langlebigkeit als Argument für die Wahl der Kooperation mit dem Streaminganbieter an, da der Film auf diese Weise dauerhaft auf Netflix verfügbar bleibt.<sup>345</sup> Nichtsdestotrotz erhielt der Film über 20 weitere Filmpreise und Nominierungen in zehn Kategorien bei den Academy Awards, darunter auch in der Meisterkategorie „Bester Film“, was ihn zur ersten Netflix-Produktion und zu einer der wenigen internationalen Produktionen macht, die in dieser Kategorie je berücksichtigt

---

<sup>339</sup> Vgl. Arnold, „Netflix and the Myth of Choice/Participation/Autonomy“, 55f.

<sup>340</sup> Vgl. Hindrichs, „Kulturindustrie“, 64.

<sup>341</sup> Vgl. Cory Barker; Myc Wiatrowski, „Introduction“, in: *The Age of Netflix. Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access*, hg. v. Cory Barker; Myc Wiatrowski, Jefferson 2017, 2.

<sup>342</sup> Vgl. Tom Grater, „Vue boss threatens to pull Bafta support over Netflix ‚ROMA‘ eligibility row“, in: *Screen International*, 20.02.2019 (Zugriff 08.05.2024).

<sup>343</sup> Vgl. Louise Tutt, „Why Alfonso Cuarón teamed up with Netflix on ‚ROMA‘“, in: *Screen International*, 05.12.2018 (Zugriff 08.05.2024).

<sup>344</sup> Vgl. Brent Lang, „Alfonso Cuarón on His New Oscars, Netflix and if Trump Should Watch ‚Roma‘“, in: *Variety*, 27.02.2019 (Zugriff 08.05.2024).

<sup>345</sup> Vgl. Andreas Borcholte, „Wir geben uns der Illusion von Fortschritt hin“, in: *Der Spiegel* 06.12.2018 (Zugriff 17.05.2024).

wurde.<sup>346</sup> Cuarón selbst hielt den Film nicht für einen klassischen Anwärter für einen Oscar, da er keine Starbesetzung hat, keine umfangreiche Narration, kein aufwühlendes Ende und eine höhere Zuschauer\*innenpartizipation fordert.<sup>347</sup> Er gestand, dass *Roma* ebenfalls Elemente des Hollywood-Kinos enthält, wobei er die Aufteilung zwischen Hollywoodfilmen und Filmen außerhalb des Systems problematisierte, da für ihn auch innerhalb des Studiosystems sowohl gute als auch schlechte Filme entstehen und beide Arten des Films gleichermaßen fesselnd sein können.<sup>348</sup> Ausgezeichnet wurde der Film bei der Oscarverleihung dennoch in den Kategorien „Beste Regie“, „Beste Kamera“ und „Bester fremdsprachiger Film“. Dennoch wurde der Unmut darüber laut, dass zwischen 40 und 60 Millionen Dollar in die Vermarktung des Films investiert wurden, was für viele als der Versuch des Erwerbs der Auszeichnung als „Bester Film“ interpretiert wurde. Die Stimme gegen *Roma* hatte damit eine Symbolkraft angenommen, die als Stimme gegen Netflix galt, das für die Verdrängung des traditionellen Kinos durch das Fernsehen steht.<sup>349</sup> Jene Debatten um den Film, die sich im Kern stets um die Kontroverse „Filmkunst versus Unterhaltung“ drehen, können im Zusammenhang mit der Forderung Adornos gesehen werden, dass das widerständige Potenzial der Kunst erreicht wird, indem der Widerspruch von Kulturindustrie und autonomer Kunst offengelegt wird.<sup>350</sup> Ähnliches findet sich in der „Komposition für den Film“, in der gefordert wird, die Verstrickung ästhetischer Möglichkeiten mit dem ideologischen Charakter zu betrachten.<sup>351</sup> Indem *Roma* eine Netflix-Produktion ist, die mit kulturindustrieller Unterhaltung konnotiert wird, mag es nach einem Widerspruch klingen, dass der Film dennoch zahlreiche Preise erhielt und als Filmkunst geehrt wurde. Beide Komponenten werden im Film zu einer neuen Qualität vereint. Dass man im Wortlaut Adornos nicht von einer „Depravation der Kultur“<sup>352</sup> sprechen würde, zeugt von seinem emanzipierenden Potenzial, das die Binarität von Hoch- und Populärkultur aufbricht. Auch wenn auf den ersten Blick durch die Zusammenarbeit mit Netflix ökonomische Interessen im Vordergrund zu stehen scheinen, die eine Autonomie des Films negieren würden, ist ein Blick auf die Entscheidungsfreiheit Cuaróns zu werfen. Der Film versprach durch die starke Reichweite, die der Streaminganbieter ermöglicht, ökonomische Vorteile und auch für Netflix war der Film eine Möglichkeit, den Anschein eines großen Angebots an Sparten zu suggerieren.

---

<sup>346</sup> Vgl. Kristopher Tapley, „‘Roma’ Becomes Netflix’s First Best Picture Oscar Nominee“, in: *Variety*, 22.01.2019 (Zugriff 08.05.2024).

<sup>347</sup> Vgl. Lang, „Alfonso Cuarón on His New Oscars, Netflix and if Trump Should Watch ‘Roma’“, in: *Variety*, 27.02.2019 (Zugriff 08.05.2024).

<sup>348</sup> Vgl. Gabriel Nuncio; Andrés Clariond Rangel: *Die Entstehungsgeschichte von Roma*, MEX 2020, 1:08:12.

<sup>349</sup> Vgl. Chris Lee, „How Netflix Tried and Failed to Buy a Best Picture Oscar“, in: *Vulture*, 25.02.2019 (Zugriff 08.05.2024).

<sup>350</sup> Vgl. Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 166.

<sup>351</sup> Vgl. Adorno; Eisler, „Komposition für den Film“, 12 f.

<sup>352</sup> Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 152.

Indem der Autorenfilm unter anderen zahlreichen Genres angeboten wird, zeigt deutlich, dass für jegliche Rezeptionspräferenzen ein passendes Angebot vorzufinden ist. So scheint sich ein klares Abhängigkeitsverhältnis abzuzeichnen, was jedoch im Sinne der dialektischen Auffassung der Autonomie zwischen Unabhängigkeit und Eigengesetzlichkeit nach Kösser, die Autonomie des Films nicht ausschließt. Vielmehr gilt es, die Eigengesetzlichkeit als weiteren Faktor der Autonomie in den Blick zu nehmen, die sich im Film vor allem am Gebrauch stilistischer Mittel auszeichnet, die den Inhalt reflektieren.

## 6.4 Genreanalytische Aspekte

Alfonso Cuarón gilt als Autorenregisseur und nachdem er bei *Roma* für Regie, Schnitt, Drehbuch und Kinematographie zuständig war, kann man von einer nahezu vollständigen Kontrolle über den Film sprechen.<sup>353</sup> Sobchack und Sobchack folgend kann in diesem Fall von ihm als Filmkünstler gesprochen werden,<sup>354</sup> da Cuarón seinen persönlichen Stil im Film ausdrücken konnte, was wiederum auf eine Autonomie mit Betonung auf die Selbstgesetzgebung verweist. An dieser Stelle sei erneut auf Dammann und seinen Begriff der relativen Autonomie im Film verwiesen, da *Roma* als ein Beispiel gelten kann, wie innerhalb ökonomischer Interessen, dennoch Raum für artistischen Ausdruck herrscht.

Netflix führt die Genres „Dramen“, „Mexikanisch“, „Gesellschaftsdramen“, „Preisgekrönte Dramen“ und „Independent-Filme“ an sowie die Verschlagwortung „Hautnah“ und „Emotional“ an. Während das Drama als ein sehr klassisches Genre der Filmtheorie gilt, ist „Mexikanisch“ kein Genre, sondern der Verweis auf das Land, in dem der Film produziert wurde. Der Begriff des „Gesellschaftsdramas“ ist bloß eine Ausdifferenzierung des übergeordneten Genres des Dramas und die Bezeichnung „Preisgekrönte Dramen“ gibt Aufschluss über die Qualität des Films, die in Form zahlreicher Preise geehrt wurde. Das Genre „Independent-Film“ hingegen gibt Aufschluss darüber, dass der Film unabhängig von den großen Produktionsstätten Hollywoods entstand, weshalb ein großes Ausmaß an kreativer Freiheit erwartbar ist. Was hierbei nicht anklingt, ist die Tatsache, dass Netflix als führender Streaminganbieter genauso ökonomische Interessen verfolgt.

Das Drama gehört dem traditionellen Genre des Melodramas an, das bereits in den Anfängen der Filmgeschichte seinen Ursprung hat. Es gilt als besonders variationsreich und lässt sich primär durch seine Wirkung auf die Zuschauer\*innen definieren, da es starke Gefühle und

---

<sup>353</sup> Vgl. Amelie Hastie, „The Vulnerable Spectator: An Act of Will, a Testimony of Love: Alfonso Cuarón's *Roma*“, in: *Film Quarterly* 72 (4), 2019, 59.

<sup>354</sup> Vgl. Sobchack; Sobchack, *An Introduction to Film*, 309.

Sentimentalität auslöst.<sup>355</sup> In Anschluss an Sobchack und Sobchack ist es in Bezug auf *Roma* jedoch plausibler, von einem Non-Genre Film auszugehen, der überwiegend mit realistischen Elementen arbeitet und dabei auch expressionistische Elemente vereint. So ist auch die Handlung in *Roma* im realen Leben angesiedelt und soll so wahrheitsgetreu wie möglich das Leben indigener Menschen, die für mittelständische Familien arbeiten, darstellen. Der Realitätsanspruch wird dadurch verstärkt, dass Cuarón stark autobiographisch arbeitete. So basiert die Figur von Cleo auf Cuaróns ehemaligem Kindermädchen Liboria, die stark an der Entwicklung der Figur beteiligt war, indem Cuarón zahlreiche Gespräche mit ihr über ihren Arbeitsalltag führte.<sup>356</sup> Auch das Haus der Familie ist den Details aus seiner Erinnerung entlehnt und zum Großteil werden originale Möbelstücke aus seiner Kindheit verwendet.<sup>357</sup> Sein Anliegen war es, Momente der Wahrheit einzufangen.<sup>358</sup> Seinen Realitätsanspruch erhebt *Roma* zudem durch die Verweigerung eines detaillierten Drehbuchs; vielmehr wurde eine Skizze der Handlung vorgegeben, die Cuarón zufolge Raum für Sensationen ließ.<sup>359</sup> Obwohl der Film in der Vergangenheit angesiedelt ist, wird sie nicht romantisiert, sondern erneut so realitätsgetreu wie möglich wiedergegeben. Damit folgen Zeit und Ort stark realistischen Konventionen. Expressionistisch ist hingegen der metaphorische Einsatz filmischer Bilder, wie es vor allem an den Detailaufnahmen sowie dem Einsatz des Verfremdungseffekts deutlich wird. Die Realitätstreue spricht dabei nicht gegen die künstlerische Autonomie, da sie Recki folgend durch stilistische Mittel dargestellt wird.<sup>360</sup>

## 6.5 Stilistische Aspekte und intermediale Referenzen

Auffallend ist, dass der Film in Schwarz-weiß gedreht wurde, obwohl es sich um eine Produktion von 2018 handelt. Sogar die Einblendung der Produktionsfirmen wie auch das Netflix-Logo am Beginn sind in Schwarz-weiß gehalten. Die Wahl hierfür liegt darin begründet, dass Cuarón der Meinung war, dass der Film nur in Schwarz-weiß Sinn machen und seine Bedeutung entfalten würde.<sup>361</sup> Der Film wurde auf 65 Millimeter gedreht und besitzt zudem eine 4K-Auflösung, was den nostalgischen Effekt des Films unterbindet.<sup>362</sup> Die Sprachen des

---

<sup>355</sup> Vgl. Nicola V. Weber, „Melodrama“, in: *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*, hg. v. Markus Kuhn; Irina Scheidgen; Nicola V. Weber, Berlin u. Boston 2013, 91f.

<sup>356</sup> Vgl. Nuncio; Clariond Rangel, *Die Entstehungsgeschichte von Roma*, 0:08:01.

<sup>357</sup> Vgl. ebd., 0:04:45.

<sup>358</sup> Vgl. ebd., 0:28:23.

<sup>359</sup> Vgl. ebd., 0:06:12.

<sup>360</sup> Vgl. Recki, „Am Anfang ist das Licht“, 52f.

<sup>361</sup> Vgl. Nuncio; Clariond Rangel, *Die Entstehungsgeschichte von Roma*, 0:44:14.

<sup>362</sup> Vgl. ebd., 0:45:23.

Films sind Spanisch und Mixtekisch, jedoch wird mit Untertiteln gearbeitet, die Mixtekisch durch eckige Klammern besonders hervorheben.

Der Film erinnert an den Stil des Neo-Realismus und arbeitet mit direkten Referenzen auf Rossellini und De Sica, aber auch mit Verweisen auf Cuaróns eigene Werke, indem er seine Filme stets um eine Frau zentriert, wie etwa in *Gravity* (R.: Alfonso Cuarón, USA/UK 2013), für den er einen Oscar erhielt.<sup>363</sup> *Roma* kann als eine selbstreflexive Rückschau seiner Filme erachtet werden, wie es etwa am Motiv des Flugzeugs festgestellt werden kann, das ebenso in den Filmen *Sólo con tu pareja* (R.: Alfonso Cuarón, MEX 1991) und *Y tu mamá también* (R.: Alfonso Cuarón, MEX 2001) vorkommt. Ebenso kommt der Film *Verschollen im Weltraum* (R.: John Sturges, USA 1969) vor, der wiederum auf *Gravity* verweist, indem ein Astronaut schwerelos im All zu sehen ist.<sup>364</sup>

## 6.6 Abriss der Handlung und narrative Form

Die Handlung spielt in Mexiko, während der 1970er Jahre und damit in einer Zeit der Studentenbewegung, die ihren Anfang im Jahr 1968 nahm und sich gleichzeitig mit jener in anderen Städten wie Paris oder Prag ereignete. Diese Zeit der Revolution galt als besonders instabil und sie wurde von staatlicher Gewalt dominiert, die so weit führte, dass die Revolution im Jahre 1971 vom Staat gewaltvoll niedergeschlagen wurde.<sup>365</sup> Die Protagonistin des Films ist Cleo, eine Hausangestellte indigener Herkunft, die für eine gut situierte Familie im noblen Stadtteil Roma in Mexiko-Stadt arbeitet. Zu ihren Aufgaben zählt das Putzen sowie die Betreuung der vier Kinder Sofí, Paco, Pepe und Toño. Antonio, der Vater der Familie, verlässt seine Frau Sofia, die anfangs nur schwer damit fertig wird. Parallel dazu wird obendrein Cleo schwanger. Auch sie wird vom Vater des Kindes im Stich gelassen. Nachdem sie das Kind bei der Geburt verliert, beschließt Sofia einen Urlaub zu machen, zu dem sie auch Cleo einlädt, die in weiterer Folge ihr Leben für die Kinder opfert, als diese drohen, im Meer zu ertrinken.

Die Handlung wird linear ohne Vorgriffe oder Rückblenden erzählt und es gibt keine\*n Erzähler\*in-Instanz. Vielmehr verlagert Cuarón die Kommentarfunktion auf die visuelle Ebene.<sup>366</sup> Die Dauer des Films beträgt zwei Stunden und fünfzehn Minuten, wohingegen sich die erzählte Zeit im Film auf etwa ein Jahr erstreckt, weshalb hier von der klassischen Konvention der Zeitraffung gesprochen werden kann. Die Zeitraffung wird mittels Ellipsen realisiert, was als typisches Merkmal des Autorenfilm erachtet wird.<sup>367</sup> Auf Zeichen, die

---

<sup>363</sup> Vgl. Hastie, „The Vulnerable Spectator: An Act of Will, a Testimony of Love: Alfonso Cuarón’s *Roma*“, 55.

<sup>364</sup> Vgl. ebd., 56.

<sup>365</sup> Vgl. Thornto, *Revolution und Rebellion in Mexican Film*, 5f.

<sup>366</sup> Vgl. Hastie, „The Vulnerable Spectator: An Act of Will, a Testimony of Love: Alfonso Cuarón’s *Roma*“, 56.

<sup>367</sup> Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, 133.



typische dramaturgische Punkte signalisieren, wird verzichtet und insgesamt wird der Film in einem langsamen Tempo erzählt.<sup>368</sup> Adorno spricht bei kulturindustriellen Waren davon, dass sie Signale nutzen, die die Abfolgen im Film verbinden und damit eine denkende Partizipation negieren,<sup>369</sup> weshalb die Rezeption im zerstreuten Modus möglich ist.<sup>370</sup> Dies ist bei *Roma* aufgrund der minimierten Handlung, die auf solche Signale verzichtet und stark metaphorisch mit den Bildern arbeitet, nicht möglich. Der Film erfordert eine starke Beteiligung der Rezipient\*innen, die im Sinne eines autonomen Werks nach Adorno durch den Interpretationsprozess seine Wahrheit erschließen.

Indem der Film kein klassisch narrativer Film ist, wird Cuarón zufolge ein größeres Risiko eingegangen, weil man sich nicht auf die zugrundeliegende Handlung verlassen kann. Allerdings sieht er in der minimierten Handlung gleichermaßen die große Chance, dass der Film etwas Rätselhaftes vorweist, indem man sich auf die restlichen filmischen Mittel fokussiert.<sup>371</sup> Jene Rätselhaftigkeit schreibt auch Adorno der autonomen Kunst zu und die narrative Form enthält damit ein kritisches Potenzial, da sie sich der traditionellen Erzählweise versperrt. Der Terminologie McKees folgend, kann man die narrative Form als Mini-Plot bezeichnen, der im Gegensatz zum klassischen Film des Studiosystems ein offenes Ende vorweist, bei dem noch die eine oder andere Unklarheit bleibt, obwohl man sich die Antwort meist herleiten kann.<sup>372</sup> Der Konflikt verlagert sich in das Innere der Figuren, wobei es meist mehrere Protagonist\*innen gibt, die sich durch Passivität auszeichnen.<sup>373</sup> All dies ist in *Roma* klar gegeben, da ebenso Sofia neben Cleo als Protagonistin aufgefasst werden kann und die inneren Konflikte sowie die Passivität kennzeichnend für den Film sind.

## 6.7 Cleo als Individuum und als Teil des familiären Systems

Grundsätzlich sind die Figuren stark individualisiert und entsprechen keinen klassischen Typen. Selbst die Typisierung von Cleo als indigene Haushaltshilfe wird umgedeutet, da sie die Protagonistin des Films ist und nicht wie in den meisten Fällen nur eine Nebenrolle darstellt. Damit wird ein Blick in eine Welt gewährt, die den meisten Rezipient\*innen versperrt bleibt und ein Raum für Empathie sowie Dekonstruktion von Vorurteilen öffnet.<sup>374</sup> Dennoch herrscht

---

<sup>368</sup> Vgl. Hastie, „The Vulnerable Spectator: An Act of Will, a Testimony of Love: Alfonso Cuarón’s *Roma*“, 54.

<sup>369</sup> Vgl. Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 145.

<sup>370</sup> Vgl. Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 135.

<sup>371</sup> Vgl. Nuncio; Clariond Rangel, *Die Entstehungsgeschichte von Roma*, 1:08:52.

<sup>372</sup> Vgl. Robert McKee, *Story: Substance, Structure, Style, and the principles of Screenwriting*, New York 1997, 48.

<sup>373</sup> Vgl. McKee, *Story*, 49f.

<sup>374</sup> Vgl. Lang, „Alfonso Cuarón on His New Oscars, Netflix and if Trump Should Watch *Roma*“, 27.02.2019 (Zugriff 08.05.2024).

eine gewisse Distanz bezüglich der Charakterisierung von Cleo und ihrem Innenleben, was damit erklärt werden kann, dass Cuarón selbst nur mutmaßen kann, was in Cleo vorgeht.<sup>375</sup> Somit unterbindet der Film eine Identifikation mit den Figuren durch die verfremdende und distanzierte Darstellung. Dies gilt nach Silverman als wesentlich, um die manipulierende Tendenz der Kulturindustrie zur Schau zu stellen und eine Reflexion über das Rezeptionsverhältnis zu initiieren.<sup>376</sup>

Zu Adela, die ebenfalls als Haushaltshilfe für die Familie arbeitet, unterhält Cleo ein freundschaftliches Verhältnis. Ein besonders gutes Verhältnis hat sie außerdem zu ihrer Patentante, wohingegen Cleos leibliche Mutter nicht vorkommt und nur erwähnt wird, wie in Minute 1:29:23, als Adela Cleo darauf hinweist, dass das Land von Cleos Mutter weggenommen wurde und dass sie sie besuchen sollte.

Cleos Position in der Familie, für die sie arbeitet, kann als ambivalent beschrieben werden, da die Erwachsenen sie wie eine Angestellte behandeln und die Kinder sie wie einen Teil der Familie, was bereits am Anfang anhand der folgenden Szene deutlich wird. Während sich die Familie um den Fernseher versammelt, räumt Cleo das Geschirr weg.<sup>377</sup> Sie wird erneut von einem Kameraschwenk begleitet, bis sie sich am Boden dazusetzt und Paco seinen Arm um sie legt.<sup>378</sup> Das Geschehen wird daraufhin von hinten gezeigt, sodass gut erkennbar wird, wie Cleo die Hand des Kinds hält (Abbildung 1).



Abbildung 1: Cleos ambivalentes Verhältnis zur Familie  
Cuarón, Alfonso: *Roma*, MEX 2018, 0:16:40.

Das Verhältnis zwischen Cleo und der Familie wird in dieser Szene besonders deutlich. Indem Cleo sich dazusetzt, zeigt sie, dass sie sich der Familie zugehörig fühlt, was von den Kindern

<sup>375</sup> Vgl. Carla Marcantonio, „Roma: Silence, Language, and the Ambiguous Power of Affect“, in: *Film Quarterly* 72 (4), 2019, 41.

<sup>376</sup> Vgl. Silverman, „Politische Ekstase“, 143.

<sup>377</sup> Vgl. Cuarón, Alfonso: *Roma*, MEX 2018, 0:16:14.

<sup>378</sup> Vgl. ebd., 0:16:36.

affirmiert wird. Die Eheleute erinnern sie hingegen daran, dass sie bloß für die Familie arbeitet, indem die Mutter Cleo bittet, einen Tee für Antonio zu kochen, während die Kinder beanstanden, dass Cleo bei ihnen bleiben soll.<sup>379</sup>

Das Nahverhältnis von Cleo zu den Kindern wird vor allem in der Szene deutlich, als Cleo die Kinder zu Bett bringt. Die Kamera schwenkt auf Cleo und Sofi, wie sie gemeinsam ein Schlaflied singen.<sup>380</sup> Sofi sagt nach dem Gesang, dass sie Cleo liebhat, die das erwidert und ihr einen Kuss auf die Stirn gibt.<sup>381</sup> Dies wird durch das Gespräch der Eheleute kontrastiert, das Cleo hört, als sie das Zimmer verlässt und an ihrem Schlafzimmer vorbeigeht. Sie wird von einem Schwenk begleitet, während sie hört, dass Antonio sich über ihre Arbeit beschwert.<sup>382</sup>

Auch als die Unterkunft von Cleo und Adela gezeigt wird, ist eindeutig erkennbar, dass ihnen nur wenig Wertschätzung entgegenkommt, da sie einen starken Kontrast zum geräumigen Haus der Familie bildet und sich außerhalb des Familienhauses, begehbar durch eine Außentreppe, befindet. Die Unterkunft wirkt sehr eng, da der Frame sehr eng ist und keine freie Fläche gezeigt wird. Die Hauptlichtquelle ist eine Glühbirne, die ohne Lampenschirm von der Decke hängt (Abbildung 2).



Abbildung 2: Cleos Unterkunft dargestellt als dunkler und enger Frame  
Vgl. Cuarón, Alfonso: *Roma*, MEX 2018, 0:20:51.

Die beiden unterhalten sich darüber, dass sie das Licht ausschalten müssen, weil die Großmutter Teresa sie vermeintlich beobachtet und es nicht mag, wenn das Licht brennt.<sup>383</sup> Dies führt dazu, dass sie bei Kerzenlicht Fitnessübungen machen, wobei nur die Beine in einer Detailaufnahme

---

<sup>379</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 0:16:53.

<sup>380</sup> Vgl. ebd., 0:18:18.

<sup>381</sup> Vgl. ebd., 0:18:29.

<sup>382</sup> Vgl. ebd., 0:18:57.

<sup>383</sup> Vgl. ebd., 0:21:07.

gezeigt werden.<sup>384</sup> Zur Lichtgestaltung des Films sei an dieser Stelle hinzuzufügen, dass hauptsächlich mit natürlichen Lichtquellen gearbeitet wird.

Als die sich in den Wehen befindende Cleo im Krankenhaus mit einem Rollstuhl abgeholt und zur Entbindungsstation weggebracht wird, fragt das Krankenhauspersonal Teresa nach Cleos persönlichen Daten, wie etwa ihrem Alter. Unter Tränen sagt diese stets, dass sie nichts davon weiß, woran erkenntlich wird, wie wenig Bezug sie zu ihrer Angestellten hat. Schließlich wird danach gefragt, ob Cleo krankenversichert ist, doch dies wird nicht beantwortet, da ein schneller Schnitt folgt, der die Antwort erahnen lässt.<sup>385</sup> Man sieht Cleo, die Ärztin und weiteres medizinisches Personal auf den Aufzug warten, doch als er sich öffnet, kommt Antonio ebenfalls hinein und beruhigt Cleo, aber er begleitet sie nicht bei der Geburt, obwohl er die Möglichkeit dazu hätte.<sup>386</sup>

Cleo bildet vor allem zu Beginn des Films das Ventil für die Gefühlsausbrüche Sofías. Dies wird daran deutlich, als sie ihr in der Verabschiedungsszene mit Antonio in einem eher harschen Ton anordnet, den Hundedreck von der Einfahrt, in den Antonio zuvor getreten ist, zu entfernen.<sup>387</sup> Es fällt jedoch auf, dass Sofia sie mit der Zeit immer mehr wie ein Familienmitglied behandelt, was in der Szene offensichtlich wird, als Cleo von ihrer Schwangerschaft erzählt, woraufhin sie verständnisvoll und freundlicher als zuvor reagiert. Cleo hatte die Befürchtung, gekündigt zu werden. Dies tritt nicht ein und das Gespräch endet damit, dass Sofia vorschlägt, mit Cleo zum Arzt zu gehen und sie in den Arm nimmt.<sup>388</sup> Pepe kommt zu den beiden und fragt, warum Cleo weint. Darauf antwortet Sofia, dass sie Bauchschmerzen habe, woraufhin das Kind ihren Bauch reibt und ihr ein Lied singt,<sup>389</sup> was erneut auf ein enges Nahverhältnis zwischen Cleo und den Kindern deutet. Auch im Strandurlaub wird ersichtlich, wie sehr sich die Kinder für sie interessieren, denn als Cleo Pepe umzieht, fragt er sie, ob sie nun stumm sei, nachdem sie seit ihrer Totgeburt kaum mehr geredet hat.<sup>390</sup> Sofia bedankt sich bei Cleo für die Hilfe.<sup>391</sup> An dieser Stelle wird erstmals eine Form der Wertschätzung für ihre Arbeit ersichtlich.

Die wichtigste Szene, in der offengelegt wird, wie sehr Cleo die Kinder wirklich liebt und die als wichtiger dramaturgischer Punkt erachtet werden kann, wird im Folgenden detailliert geschildert. In Minute 1:58:13 wird auf das Meer geschnitten und man hört das Rauschen des

---

<sup>384</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 0:21:49.

<sup>385</sup> Vgl. ebd., 1:39:13.

<sup>386</sup> Vgl. ebd., 1:39:55.

<sup>387</sup> Vgl. ebd., 0:35:47.

<sup>388</sup> Vgl. ebd., 0:46:13.

<sup>389</sup> Vgl. ebd., 0:46:28.

<sup>390</sup> Vgl. ebd., 1:54:43.

<sup>391</sup> Vgl. ebd., 1:55:02.

Meeres sowie Möwengeschrei aus dem On. Die Kamera schwenkt langsam nach links und man hört die Kinder zunächst aus dem Off und bald darauf aus dem On, indem man sieht, wie sie ins Meer gehen und mit Cleo am Ufer spielen. Sofia erklärt ihnen, dass sie die Autoreifen kontrollieren müsse und die Kinder in der Zeit nur ans Ufer gehen dürfen, weil Cleo nicht schwimmen kann. Die Einstellung ist geprägt von einem starken Gegenlicht der Sonne, weshalb man Cleo und drei der Kinder kaum erkennen kann.<sup>392</sup> Die Kamera schwenkt nach rechts mit den Kindern mit, wie sie ins Meer laufen und am Ufer spielen. Aus dem Off hört man Cleo rufen, dass sie näher am Ufer bleiben sollen. Die Kamera schwenkt links mit Pepe mit, der zu Cleo läuft, die schon näher am Meer steht. Sie entfernt sich mit ihm vom Meer, um ihn abzutrocknen, hat dabei aber stets Paco und Sofi im Blick und ruft ihnen dabei wiederholt zu, dass sie am Ufer bleiben sollen.<sup>393</sup> Cleo bewegt sich wieder zum Meer und ist durch das Gegenlicht der Sonne erneut kaum erkennbar. Sie ruft wiederholt, dass die Kinder näherkommen sollen, wird immer schneller und geht schließlich ins Meer. Das Rauschen der Wellen wird zunehmend lauter, damit auch bedrohlicher und sie ruft unentwegt die Namen der Kinder. Die Wellen schlagen ihr entgegen und die Kinder sind noch immer nicht zu sehen, obwohl sie sich schon recht weit im Meer befindet. Pacos Kopf ragt aus einer Welle und kurz darauf finden sie auch Sofi, die nahezu ertrunken wäre. Cleo nimmt die beiden Kinder und versucht sie ans Land zu bringen. Sie wird dabei stets mit einer Handkamera begleitet, die den bedrohlichen Effekt unterstützt.<sup>394</sup> Man hört die Kinder aus dem On husten und auf dem Weg zurück ans Land werden sie immer wieder von einer Welle erwischt, bis sie am Land angekommen sind und sich in den Arm nehmen.<sup>395</sup> Auffallend ist dabei, dass sie zu dritt die Form eines Dreiecks bilden, wie es auch bei Géricaults *Das Floß der Medusa* der Fall ist. Sofia läuft zu ihnen und fragt aufgebracht, was passiert ist, darauf entgegenen die Kinder, dass Cleo sie gerettet habe, woraufhin sich Sofia mehrmals bei ihr bedankt. Cleo bricht in Tränen aus und sagt, dass sie ihr Kind nie auf die Welt bringen wollte, und Sofia versichert ihr, wie sehr sie alle sie lieben (Abbildung 3).

---

<sup>392</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 1:59:06.

<sup>393</sup> Vgl. ebd., 1:59:57.

<sup>394</sup> Vgl. ebd., 2:02:00.

<sup>395</sup> Vgl. ebd., 2:02:48.



Abbildung 3: Die Rettungsszene aus dem Meer als Ausdruck der Zuneigung  
Vgl. Cuarón, Alfonso: *Roma*, MEX 2018, 2:02:23.

## 6.8 Plansequenz als Establishing-Shot

Bereits die erste Einstellung des Films positioniert sich gegen die Konvention des Establishing-Shots im klassischen Hollywoodfilm, bei dem er die Funktion hat, Orientierung zu stiften und das Geschehen räumlich und zeitlich zu verorten.

Der Hintergrund der Opening-Credits ist eine Detailaufnahme des Fliesenbodens der Einfahrt aus einer sehr erhöhten Vogelperspektive. Während der Opening-Credits hört man Geräusche aus dem Off, die vom Putzen des Fliesenbodens herrühren und in Minute 0:01:59 den Übergang ins On ankündigen, indem Wasser vom oberen Bildrand über den Fliesenboden geschüttet wird. Die Bewegung des Wassers in den Opening-Credits erinnert an das Meer, das gegen Ende des Films eine bedeutende Rolle spielen wird.<sup>396</sup> Man hört ein vorbeifliegendes Flugzeug, das sich im Wasser spiegelt (Abbildung 6). Erst nachdem der Titel des Films eingeblendet wurde, neigt sich die Kamera nach oben<sup>397</sup> und wechselt in der Kamerabewegung von der Detailaufnahme in die Totale, sodass man in Minute 0:04:13 den Ursprung der Geräusche sieht, nämlich die putzende Cleo. Erst damit wechselt der Sound ins On. Mit dem Wechsel in die Totale kann man auch vom Establishing-Shot des Films sprechen, der die Protagonistin einführt und das Geschehen in einem Haus verortet. Das Bild wurde mit einer leicht verkanteten Kamera gefilmt und stark in die Tiefe komponiert. Die Hauptlichtquelle kommt vom Tor hinter Cleo, was zu einem Back-Lighting führt. Dadurch, dass die Protagonistin weit weg von der Kamera am Ende des langen Gangs steht, ist sie anfangs kaum erkennbar; erst durch ihr Näherkommen zur Kamera hin, wird sie deutlicher erkennbar. In Minute 0:04:25 beginnt ein Kameraschwenk um etwa 180 Grad nach links, der die Figur in den Hof begleitet, bis sie durch eine Tür geht und aus dem Kamerabild verschwindet. Die Kamera filmt 29 Sekunden die geschlossene Tür, bis

<sup>396</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 0:02:32.

<sup>397</sup> Vgl. ebd., 0:04:03.

die Figur wieder herauskommt und es beginnt erneut ein Schwenk, dieses Mal nach rechts,<sup>398</sup> bis Cleo durch eine andere Tür geht und diese verschließt. Erst in der Minute 0:05:28 erfolgt der erste Schnitt. Damit beginnt der Film mit einer Plansequenz.

## 6.9 Kamerabewegung

Im Film kommt der Kameraschwenk besonders häufig vor, weshalb er unterschiedlichste Funktionen annimmt. Zum einen wird der Schwenk häufig genutzt, um den Raum zu erschließen und Schnitte zu vermeiden. Cuarón selbst begründet die Wahl des häufigen Schwenks mit dem Breitbildformat des Films.<sup>399</sup>

Bereits zu Beginn des Films findet man eine Einstellung vor, die den Schwenk und den Schnitt auf eine kunstvolle Art und Weise verbindet. Es wird in das Wohnzimmer des Hauses geschnitten, wobei ein großes Bücherregal mittig in der Totalen positioniert ist. Die Kamera schwenkt leicht nach rechts, Cleo kommt von links in den Frame, geht die Treppe hoch und verlässt das Bild wieder. Anstatt ihr direkt zu folgen, schwenkt die Kamera weiter, bis ein Schnitt in die obere Etage folgt<sup>400</sup> und die Kamera in dieser Einstellung nahtlos weiterschwenkt. Es kommt diegetische Musik aus dem Off, zu der Cleo im On singt.<sup>401</sup>

Des Weiteren ist auffällig, dass der Schwenk bis zu einem gewissen Punkt meist in die Gegenrichtung zurückschwenkt. Die Kamerabewegung orientiert sich meist an Cleo, auch wenn sie nicht in jedem Frame vorkommt, wirkt es, wie Hastie es treffend auf den Punkt bringt, als würde die Kamera stets auf sie warten.<sup>402</sup> Indem der Schwenk meist Cleo begleitet, wird ein Gefühl dafür vermittelt, dass ihre Arbeit nie endet und sie stets in Bewegung ist, wie auch das filmische Bild. Jedoch entsteht ebenso das Gefühl, als habe die Kamera ihren eigenen Willen, weshalb sich einige Einstellungen an keiner spezifischen Figur orientieren und Cleo nur bedingt folgen. In vielen Fällen wird sie mit einer Kamerabewegung begleitet, doch die Kamera bewegt sich manchmal auch von ihr weg und passt sich nicht völlig ihrem Tempo an. Dies ist etwa in der Einstellung zu erkennen, in der die Kamera schwenkt und sich dabei um 360 Grad in einem konstanten Tempo dreht, wobei sie keine Rücksicht auf Cleos Bewegungstempo nimmt. Cleo bleibt zwar immer im Frame, jedoch bleibt sie manchmal stehen, kontrolliert das Wohnzimmer und schaltet die Lichter aus.<sup>403</sup> Es war Cuaróns Anliegen, die filmische Welt mittels der Kamerabewegung so darzustellen, als ob Cleo nur einen Teil des Universums bildet.<sup>404</sup>

---

<sup>398</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 0:05:17.

<sup>399</sup> Vgl. Nuncio; Clariond Rangel, *Die Entstehungsgeschichte von Roma*, 0:46:04.

<sup>400</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 0:05:44.

<sup>401</sup> Vgl. ebd., 0:05:52.

<sup>402</sup> Vgl. Hastie, „The Vulnerable Spectator: An Act of Will, a Testimony of Love: Alfonso Cuarón’s *Roma*“, 54.

<sup>403</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 0:19:21.

<sup>404</sup> Vgl. Nuncio; Clariond Rangel, *Die Entstehungsgeschichte von Roma*, 0:47:06.

Die Kamerafahrt wird meist aus einer gewissen Distanz realisiert, was dazu führt, dass die Erzählung objektiv bleibt.<sup>405</sup> Sie wird ähnlich wie der Schwenk unter anderem zur Erschließung des filmischen Raumes genutzt, wie es in der Szene des Familienpicknicks am Land deutlich wird. In Minute 0:55:25 folgt eine Einstellung einer Naturlandschaft in der Totalen und man hört aus dem On einen Bach plätschern, bis nach und nach die Kinder und Hunde den Frame von rechts nach links durchqueren und man aus dem Off Schüsse hört.<sup>406</sup> Mit einer Kamerafahrt wird das Picknick gezeigt, dessen wahres Ausmaß sich in der Länge der Kamerafahrt offenbart. Man hört Gekreische, Gespräche auf Englisch und Spanisch und letztlich die Schüsse nun aus dem On kommend, da man einige Leute am Rande eines Baches schießen sieht.<sup>407</sup> Auch Sofia lässt sich zum Schießen instruieren, während Cleo am rechten Bildrand auf Pepe aufpasst.<sup>408</sup> Ab diesem Punkt bleibt die Kamera stehen und schwenkt ein Stück weiter auf den Bach zu und von den Figuren weg, während weiterhin Schüsse aus dem On fallen.

Das Spiel mit Kamerafahrt und -schwenk ist ebenfalls in der Szene bemerkbar, als Cleo, Teresa und Ignacio am Weg ins Krankenhaus im Stau stehen, auf den in Minute 1:36:50 geschnitten wird. Man hört die Autos aus dem On hupen und die Kamera schwenkt nach links, wechselt aber dann in eine Kamerafahrt nach hinten, sodass man von außen in das Auto von Ignacio, Cleo und Ignacio sehen kann. Aus dem Off hört man Teresa beten und die Kamera bleibt stehen, als sie im Frame zu sehen ist. Sie hält Cleo von hinten, die sich in den Wehen befindet und durch ihre Mimik und Gestik großen Schmerz ausdrückt. Man hört weiterhin die Autos pausenlos aus dem Off hupen und die Leute aus dem Auto nebenan beobachten das Geschehen.<sup>409</sup>

Die Kameraneigung ersetzt den Schnitt für Spannungseffekte, wie man es in Minute 1:35:57 festmachen kann, als auf Theresa und Cleo in der Halbnahaufnahme geschnitten wird, wobei der Kopf von Teresa nicht mehr im Frame ist. Die Kamera neigt sich nach unten, bis nur noch der Bereich von den Hüften bis zu den Füßen zu sehen ist und ersichtlich wird, dass Cleos Fruchtblase geplatzt ist. Die Großmutter sagt aus dem Off, dass sie ruhig bleiben soll und ruft laut nach Ignacio.<sup>410</sup> Diese Wendung in der Handlung hätte genauso gut durch einen Schnitt auf die beiden in einer Halbtotale gelöst werden können, was auch mit sich gebracht hätte, dass Teresa nicht nur teilweise im Frame sichtbar gewesen wäre. Die Entscheidung für die Halbnahaufnahme bringt den zeitlichen und emotionalen Aspekt in die Einstellung, denn durch

---

<sup>405</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 0:46:21.

<sup>406</sup> Vgl. ebd., 0:55:59.

<sup>407</sup> Vgl. ebd., 0:56:29.

<sup>408</sup> Vgl. ebd., 0:57:09.

<sup>409</sup> Vgl. ebd., 1:37:42.

<sup>410</sup> Vgl. ebd., 1:36:06.



die langsame Neigung bleibt für eine gewisse Dauer unklar, was gerade passiert, was auf Cleos innere Vorgänge verweisen könnte, die sich in dem Moment ebenso erst bewusst darüber werden muss, dass sie ihr Kind bekommt.

Eine andere Verwendungsweise der Neigung ist in der Szene ersichtlich, als Cleo die Wäsche wäscht. Durch die Neigung nach oben und den Schwenk nach rechts wird die Nachbarschaft sichtbar und es entstehen zwei Ebenen im Bild. Die von Cleo aufgehängte Wäsche steht in der vorderen Ebene, während in der hinteren Ebene die Nachbar\*innen in der Totale zu sehen sind, die gerade ebenfalls Wäsche waschen (Abbildung 4). Damit wird ein Bewusstsein dafür geschaffen, wie viele Haushaltsangestellte im Moment Arbeit für wohlständische Familien verrichten und dass Cleo nur eine von ihnen repräsentiert.



Abbildung 4: Bildkomposition mit zwei Ebenen, die die Arbeit der zahlreichen Haushaltshilfen betont  
Cuarón, Alfonso: Roma, MEX 2018, 0:13:07.

## 6.10 Detailaufnahmen

Cuarón sagt von sich selbst, dass er Detailaufnahmen gerne verwendet, jedoch nicht auf eine Art und Weise, die die Narration einfacher macht. In kommerziellen Produktionen wird diese häufig verwendet, wenn eine Figur spricht, doch dabei sieht Cuarón keine spezifische Filmsprache, da keine große Partizipation gefordert wird.<sup>411</sup>

Die Detailaufnahme hat im Film mehrere Funktionen inne, wobei im Folgenden explizit auf eine Szene verwiesen wird, in der die Detailaufnahme eine subjektive Kamera suggeriert. Nachdem die Familie zum ersten Mal im Film auftritt, wird auf die Szene geschnitten, in der sie zu Mittag essen. Wie in den Opening-Credits wird erneut eine extreme Obersicht in der Detailaufnahme eines Tellers mit Speisen gezeigt.<sup>412</sup> Man kann hierbei von einer subjektiven Kamera sprechen, da die Kamera den Blick Cleos imitiert, wie sie das Gericht vorbereitet, um es Pepe zu essen zu geben. Dass diese Tätigkeit für sie in diesem Moment im Fokus steht,

<sup>411</sup> Vgl. Nuncio; Clariond Rangel, *Die Entstehungsgeschichte von Roma*, 0:43:30.

<sup>412</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 0:09:19.

genauso wie sich auch ihr ganzes Leben um die Arbeit dreht, kann durch die Detailaufnahme ausgedrückt werden.

Bei Ortswechseln im Film ist es in Produktionen des Studiosystems üblich, diese mit einer Totale anzukündigen. In *Roma* beginnt der Ortswechsel manchmal mit einer Detailaufnahme und nicht mit einer Totale. Damit hat der Anfang der meisten Szenen etwas sehr Rätselhaftes, da man nur mutmaßen kann, wo das Geschehen verortet ist. Erst in den folgenden Einstellungen wird Gewissheit über die Verortung des Geschehens gewonnen, wie in der Szene, als Sofia den Kindern im Restaurant erzählt, dass ihr Vater nicht wieder zurückkehren wird. Dabei wird in Minute 1:55:12 in der Detailaufnahme auf eine glitzernde Fischdekoration geschnitten, die von der Decke hängt und sich leicht dreht. Aus dem Hintergrund sind leise diegetische Musik, Gespräche und das Klirren von Geschirr aus dem Off zu hören. Daraufhin wird eine Speisekarte in der Detailaufnahme gezeigt, die das Geschehen in einem Restaurant verortet. Aus der starken Vogelperspektive wird, wie in den Szenen am Mittagstisch im Haus der Familie, auf den Tisch im Restaurant in der Detailaufnahme geschnitten. Es folgt ein Schnitt auf den gesamten Tisch, sodass alle in einer Halbnahaufnahme erkenntlich sind und Sofia erklärt den Kindern, dass ihr Vater nie nach Ottawa ging und auch nicht wieder zur Familie zurückkehren wird. Außerdem erzählt sie ihnen, dass er, während sie alle im Urlaub sind, seine Sachen aus dem Haus holen wird und dass sie einen neuen Job in einem Verlagshaus hat, weil der Vater kein Geld schickt und sie mit ihrer eigentlichen Profession nicht genug verdient. Die Kinder weinen, doch Sofia bestärkt sie darin, dass sie zusammenhalten müssen. Die traurige Stimmung am Tisch wird durch die Kellnerin kontrastiert, die ein Eis zum Dessert anbietet.<sup>413</sup>

Als Cleo und Adela gemeinsam ein Restaurant betreten erinnert die erste Einstellung im Restaurant stark an die erste Einstellung, in der die Familie vor dem Fernseher sitzt, da auch hier erstmals nur der Fernseher in der Großaufnahme gezeigt wird. Man hört das Gespräch zwischen den beiden Frauen aus dem Off, das sich mit den Geräuschen aus dem Fernseher aus dem On vermischt.<sup>414</sup> Erst in Minute 0:23:10 wird in einer Halbnahaufnahme auf Cleo und Adela geschnitten und es wird ein Einblick in das Restaurant gewährt. Auffällig an der Szene ist, dass bereits Professor Zovek im Fernsehen zu sehen ist, der später im Film beim Training von Fermín erneut vorkommen wird.

Großaufnahmen auf Cleos Gesicht sind sehr selten. Ein Beispiel hierfür ist in Minute 0:48:53 vorzufinden, als Cleo bei der Anamnese gezeigt wird, wobei die Kamera in einer Großaufnahme stets auf ihrem Gesicht bleibt. Es wird nie auf die fragende Ärztin geschnitten,

---

<sup>413</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 1:57:06.

<sup>414</sup> Vgl. ebd., 0:22:57.

man hört sie nur aus dem Off. Im Hintergrund befinden sich unscharf anatomische Grafiken und Untersuchungsutensilien. Cleos Kopf zeigt dabei meistens nach unten und sie schaut die Ärztin selten an und wenn, dann nur kurz. Ihre Antworten bestehen meist nur aus einem Wort oder sie antwortet gar nonverbal, sodass die Ärztin die Antwort von ihrer Mimik abliest.<sup>415</sup> Auch hier wird auf das gängige Studiosystem-Schema von Schuss und Gegenschuss verzichtet, das bei einem Gespräch solcher Art angewendet werden würde.

Ein weiteres Beispiel für die Darstellung von Gesichtern in der Großaufnahme lässt sich ausmachen, als die Familie vom Strandurlaub wieder heimfährt. Die Kamera wechselt in einem weiteren Schnitt die Position, sodass Toños trauriges Gesicht in der Großaufnahme gut erkennbar ist.<sup>416</sup> Daraufhin folgt eine Großaufnahme von Paco, der gedankenverloren nach draußen blickt,<sup>417</sup> und schließlich werden Cleo und zwei der Kinder gemeinsam in der Großaufnahme gezeigt. Sofi sagt zu ihr, dass sie sie liebt, Cleo erwidert dies, hat beide fest im Arm und nach einer langen Zeit sieht man sie zum ersten Mal wieder lächeln.<sup>418</sup>

Eine andere Anwendungsart von Detailaufnahmen im Film sind Schnittbilder auf meist unbelebte Objekte, die oft eine Kommentarfunktion haben. Bevor sie ins Kino gehen, schlägt Fermín vor, dass sie draußen etwas unternehmen könnten, weil das Wetter so schön ist.<sup>419</sup> Nachdem sich Cleo von Adela verabschiedet und sich mit Fermín vom Kino entfernt, wird auf eine leicht schräge Detailaufnahme eines Fensters bei Regen von innen geschnitten,<sup>420</sup> was auffällig ist, da vorhin noch darüber gesprochen wurde, dass das Wetter schön sei und dass Fermín daher lieber draußen bleiben möchte. Die Komposition der Detailaufnahme, die zudem in starkem Kontrast zur Darstellung des belebten Kinos in der vorherigen Einstellung steht, trägt zu einer melancholischen Stimmung bei, die das nahende Leid erahnen lässt.

Cleo und ihre Patentante werden auf einer Feier im Keller mit einer Kamerafahrt begleitet, bis sie sich an einen Tisch setzen und Cleos Patentante sie dazu überredet, Alkohol zu trinken, die das vorerst aufgrund ihrer Schwangerschaft ablehnt, aber dann doch ein Glas Agavenwein nimmt. Aus dem Gespräch kann man entnehmen, dass die Unruhen auch die Leute am Land hart treffen, da ein Streit um das Land erwähnt wird. Beide stoßen auf das Jahr 1971 und das Baby an. Dabei wird Cleo unabsichtlich von einer tanzenden Frau angerempelt, was dazu führt, dass sie ihr Getränk ausschüttet und es doch nicht konsumieren kann.<sup>421</sup> Ihre Patentante schenkt

---

<sup>415</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 0:49:44.

<sup>416</sup> Vgl. ebd., 2:04:18.

<sup>417</sup> Vgl. ebd., 2:04:25.

<sup>418</sup> Vgl. ebd., 2:04:46.

<sup>419</sup> Vgl. ebd., 0:24:36.

<sup>420</sup> Vgl. ebd., 0:25:06.

<sup>421</sup> Vgl. ebd., 1:00:56.

ihr ein neues Glas ein. Währenddessen wird in der Detailaufnahme auf die zerbrochene Tasse aus Ton am Boden geschnitten. Der Agavenwein befindet sich zum Teil noch in den Teilen des Gefäßes und füllt sich zudem die Unebenheiten des Bodens ein. Im rechten Eck des Frames sieht man ein Paar Damenschuhe. Aus dem Off kann vernommen werden, dass Cleo den Agavenwein nun trinkt, aber abgebildet wird sie dabei nicht (Abbildung 5). Die Detailaufnahme kann als Metapher für die Totgeburt erachtet werden.



Abbildung 5: Detailaufnahme der zerbrochenen Tasse als Metapher  
Cuarón, Alfonso: *Roma*, MEX 2018, 1:01:06.

Eine emotionale Verwendung der Detailaufnahme ist im Anwesen der Verwandtschaft zu Silvester bemerkbar, da die zahlreichen ausgestopften Tierköpfe in deren Anwesen eine unbehagliche Stimmung auslösen. An den Wänden sind ausgestopfte Hundeköpfe, die Cleos Patentante zufolge alle tatsächlich vor Ort lebten.<sup>422</sup> Vier der Hundeköpfe werden in einer fast zehn Sekunden langen Detailaufnahme gezeigt,<sup>423</sup> wobei die Länge der Einstellung das unwohle Gefühl verstärkt. Dies wird erneut intensiviert, als ein Hund kommt, der Cleos Hand ableckt,<sup>424</sup> und nach seinem Ableben vermutlich genau wie die anderen an dieser Wand hängen wird. Ebenso wird auf eine Detailaufnahme von fünf präparierten Antilopen geschnitten, wobei links am Bildrand ein geschmückter Christbaum zu sehen ist. Die Antilopen blicken in unterschiedliche Richtungen und man hört diegetische Musik aus dem Off.<sup>425</sup> Die nächste Einstellung wirkt ähnlich befremdlich, da ein voller Tisch gezeigt wird, auf dem sich neben Alkoholflaschen, einer Babyflasche und Kaffee auch ein ausgestopfter Wildscheinkopf befindet.<sup>426</sup>

<sup>422</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 0:54:33.

<sup>423</sup> Vgl. ebd., 0:54:51.

<sup>424</sup> Vgl. ebd., 0:55:15.

<sup>425</sup> Vgl. ebd., 0:57:20.

<sup>426</sup> Vgl. ebd., 0:57:25.

Die affektive Komponente, die durch die Detailaufnahmen vermittelt wird, weist ebenso auf die Autonomie des Films hin, da Autonomie vermag, Stimmungen zu vermitteln, die unanschaulich sind.<sup>427</sup> Auch Adornos Aussage zum Wahrheitscharakter des Kunstwerks kann in diesem Zusammenhang diskutiert werden, denn indem die Detailaufnahmen metaphorischen Charakter haben, der sich einer eindeutigen Zuschreibung entzieht, wird ihre Wahrheit angeboten und entzieht sich dabei wieder im selben Moment. Das Nicht-kommunizierbare wird ausgedrückt und zeigt sich in Form eines Rätsels.<sup>428</sup> So kann man über den Kommentar der Detailaufnahmen lediglich spekulieren, denn die wahre Bedeutung entzieht sich, sobald sie sich anbietet.

## 6.11 Sound

Bezüglich der Soundgestaltung im Film ist hervorzuheben, dass nur diegetische Musik vorkommt. Sämtliche Musik im Film entstammt der narrativen Welt und ist damit in die Narration eingewoben, was einen starken Kontrast zu Hollywoodproduktionen und ihren zum Teil eigens komponierten Scores darstellt und den Realitätseindruck des Films verstärkt. In *Roma* wird zum Großteil auf bereits bestehende Musik zurückgegriffen, die meist als mexikanische Populärmusik beschrieben werden kann. Ferner kommt klassische Musik oder politische Musik zum Einsatz. Die häufigsten Quellen der Musik bilden das Radio, der Plattenspieler, der Fernseher oder sie wird oft selbst produziert. Die Darstellung der Soundquellen passiert meist über eine Detailaufnahme. In manchen Fällen vermischen sich die Quellen, wie es am folgenden Beispiel, bei dem ferner die Kommentarfunktion des Sounds darlegt dargelegt werden soll, dargelegt wird.

Der Sound wechselt in das On, als auf eine Großaufnahme geschnitten wird, in der ein Radio sowie Cleos Arme beim Wäsche waschen zu sehen sind.<sup>429</sup> Es folgt eine Halbtotale, die das Geschehen am Dach des Hauses lokalisiert und an dieser Stelle kommt der Gesang gänzlich aus dem On, denn man sieht Cleos Gesicht und wie sie zu dem Lied singt, während sie die Wäsche wäscht. Das Lied kann als Verweis auf ihre Lebenslage verstanden werden, so bedeutet eine Textzeile in der deutschen Übersetzung „aber ich wurde arm geboren und du wirst mich nie lieben“.<sup>430</sup> Dies greift vor, dass Fermín sie später im Stich lassen wird.

Während der Silvesterfeier ist aus dem On das Gekreische der Kinder zu hören, bis aus dem Off das Kratzen der Plattenspielnadel zu hören ist und ein neues diegetisches Lied aus dem

---

<sup>427</sup> Vgl. Busch, „Die Autonomie der Kunst“, 255.

<sup>428</sup> Vgl. Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst*, 125.

<sup>429</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 0:10:29.

<sup>430</sup> Vgl. ebd., 0:10:37.

Off ertönt,<sup>431</sup> welches die ausgelassene Stimmung der Erwachsenen bezeugt, die wiederum in Kontrast zur Stimmung Cleos steht. Die Erwachsenen springen allesamt auf und bilden gemeinsam mit den Kindern eine Polonaise, zu der aus dem On gesungen wird.<sup>432</sup> Die Polonaise zieht an der sitzenden Cleo vorbei, die, anders als die anderen, gesamt im Bild erfasst wird.<sup>433</sup> Als Beispiel für im Film erzeugte Musik gilt die Szene, als Cleo Ramón aufsucht. Diese Szene ist ebenso von Bedeutung, weil sie eine Vermischung von Tonebenen vorweist.

Es wird eine Wohngegend im Armenviertel gezeigt, in der Cleo zu sehen ist, wie sie auf die Kamera zugeht. Man hört die Musik der Wahlveranstaltung in dieser Einstellung viel leiser und undeutlicher, bis sich leise diegetische Rockmusik, ebenfalls aus dem Off kommend, daruntermischt und immer deutlicher zu hören ist, bis die Musik der Wahlveranstaltung übertönt wird. Dazu kommen Geräusche spielender Kinder aus dem On.<sup>434</sup> In Minute 1:16:19 ist die Rockmusik sehr deutlich zu hören und dadurch, dass Cleo nach Ramón ruft, wird Aufschluss darüber gegeben, was sie in dieser Gegend vorhat. Die laute Musik wechselt ins On und man sieht, wie Ramón im Freien vor einem Hühnerstall singt, während eine weitere Person Gitarre und eine weitere Schlagzeug spielt.<sup>435</sup>

Wie mit Erwartungshaltungen bezüglich der Soundgestaltung gespielt wird, lässt sich aus der Szene, in der Cleo wie in den Opening-Credits den Boden putzt, vernehmen. Die gesamte Szene erstreckt sich auf etwa 40 Sekunden und es liegt in der Minute 0:36:41 das Motiv des Flugzeugs vor, das jedoch nur gehört wird und aus dem Off kommt, kombiniert mit den Putzgeräuschen im On. Erst im nächsten Schnitt in Minute 0:36:47 erfährt man, dass die Flugzeuggeräusche aus einem Kinofilm stammen.

Ein weiteres sehr eindrückliches Beispiel für die kommentierende Funktion des Sounds, wird in der Szene im Kino deutlich. Die Kamera zeigt aus der letzten Reihe des Kinosaals, wie sich Cleo und Fermín küssen und dem laufenden Film *Die große Sause* (R.: Gérard Oury, FR 1966) keine Beachtung schenken. Durch die Aufnahme des Kinosaals in der Totale entsteht ein Film im Film, da man die Handlung der gezeigten Sequenz des Kinofilms gut mitverfolgen kann. Dabei ist der Zusammenhang zwischen den beiden Filmen hervorzuheben. Cleo erklärt Fermín, dass sie glaubt, schwanger zu sein, worauf Fermín zweifelhaft entgegnet, dass das gut sei. In diesem Moment wird im Kinofilm auf zwei Bomber geschossen.<sup>436</sup> Sie küssen sich zaghaft und distanzierter als zuvor und im selben Moment sagt der Wehrmachtsoffizier *Die große Sause*

---

<sup>431</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 0:58:11.

<sup>432</sup> Vgl. ebd., 0:58:37.

<sup>433</sup> Vgl. ebd., 0:58:53.

<sup>434</sup> Vgl. ebd., 1:15:40.

<sup>435</sup> Vgl. ebd., 1:16:22.

<sup>436</sup> Vgl. ebd., 0:37:56.

außer sich und vor Wut tobend: „Sind Sie verrückt geworden? Was machen Sie denn?“, was sinnbildlich für Fermíns Gedanken stehen könnte.<sup>437</sup> Danach richten beide ihren Blick auf den Film, bis Fermín mitteilt, dass er auf die Toilette muss, während im Film ein Bomber explodiert. Cleo wird misstrauisch, was sich daran zeigt, dass sie erwähnt, dass der Film fast zu Ende ist. Doch Fermín versichert ihr, dass er gleich wieder kommt und er verlässt den Frame, während Cleo ihm hinterherschaut. Die fröhliche triumphierende diegetische Musik aus dem Film reibt sich mit Cleos Gefühlslage.<sup>438</sup> Sie schaut sich stets nach Fermín um und blickt dabei kurz in die Kamera.<sup>439</sup> Indem Momente des Kontrasts zwischen Bild- und Tonebene entstehen, kann man hierbei die Forderung Adornos nach einer rhythmischen Gestaltung visueller und akustischer Elemente als eingelöst betrachten.<sup>440</sup> Bild und Ton ergeben Reibungen, beziehen sich selbst in Situationen, wo sie es vermeintlich nicht tun, aufeinander, verknüpfen dabei Privates mit Politischem und es wird oft mit beiden Ebenen spielerisch umgegangen.

## 6.12Motive

Ein bemerkenswertes Motiv, das sich, wie bereits erwähnt, durch mehrere Filme Cuaróns zieht, ist das Flugzeug. Das Motiv des Flugzeugs symbolisiert für Cuarón die Bemerkung, dass trotz aller technischer Errungenschaften, keine zufriedenstellenden Lösungen für menschliche Probleme, wie sie Cleo betreffen, gefunden werden.<sup>441</sup> Hiermit lässt sich eine klare Verbindung zur Hauptthese der *Dialektik der Aufklärung* feststellen.

Eine bedeutende Szene, in der das Motiv des Flugzeugs mehrmals vorkommt, wird folgend detailliert beschrieben. Als Cleo Ramón aufsucht, fragt sie nach Fermín, mit dem Vorwand, dass sie ihm seine Jacke zurückgeben möchte. Ramón bringt sie sichtlich zögernd und wenig begeistert zu dem Platz, an dem er trainiert.<sup>442</sup> Cleo nähert sich dem Platz, die Kamera schwenkt mit ihr mit und schwenkt schließlich zum Trainingsplatz, sodass Cleo sich nicht mehr im Frame befindet. Aus dem Off sind laute Anweisungen des Trainers zu hören.<sup>443</sup> Am Platz angekommen wird in der Halbtotale gezeigt, wie Cleo und einige andere Menschen das Training beobachten.<sup>444</sup> In Minute 1:18:27 findet ein Perspektivwechsel statt und man sieht in der Vogelperspektive hinter den Beobachter\*innen das Geschehen. Es wird näher an die Kampfkunsttrainierenden geschnitten, die jede Anweisung aus dem Off, die meist aus einem

---

<sup>437</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 0:38:08.

<sup>438</sup> Vgl. ebd., 0:38:42.

<sup>439</sup> Vgl. ebd., 0:39:24.

<sup>440</sup> Vgl. Seel, „Adornos Apologie des Kinos“, 136.

<sup>441</sup> Vgl. Marcantonio, „Roma: Silence, Language, and the Ambiguous Power of Affect“, 43.

<sup>442</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 1:17:39.

<sup>443</sup> Vgl. ebd., 1:17:56.

<sup>444</sup> Vgl. ebd., 1:18:17.

einzelnen Wort besteht, akribisch und synchron ausführen. Die etwa hundert Männer stehen in regelmäßigen Abständen nebeneinander auf einem sandigen Boden, von dem Staubwolken aufwirbeln.<sup>445</sup> Dabei haben sie einen Stock, der an die Szene im Schlafzimmer erinnert, als Fermín die Kampfkunst mit einer Gardinenstange vorführte. Es wird näher an die Männer herangeschnitten, sodass sie in der Halbtotale zu sehen sind und es setzt eine langsame Kamerafahrt ein, die mit einem Schnitt auf Fermín in der Halbtotale beendet wird.<sup>446</sup> Ein neuer Trainer kommt hinzu, der von einer weiteren Beobachterin als Professor Zovek eingeführt wird, weshalb man von einem gewissen Bekanntheitsgrad des Mannes ausgehen muss, der durch seine Fernsehpräsenz unterstrichen wird.<sup>447</sup> Auf seine Präsentation in der Totale folgt ein Schnitt auf eine Einstellung, die ihn in der Halbtotale zeigt. Er hält eine Ansprache über die Kraft des Geistes und im Hintergrund ist erneut das Motiv des Flugzeugs zu erkennen.<sup>448</sup> Es wird auf eine Detailaufnahme seines Arms geschnitten, wie er ein Tuch hält, das sich im Wind bewegt. Währenddessen erklärt er aus dem Off, dass eine Übung folgt, die von höchster Schwierigkeit ist, weshalb sie nur die wenigsten ausüben können.<sup>449</sup> Er lässt sich von einem zufällig ausgewählten Mann die Augen verbinden, hält seine beiden Mittel- und Zeigefinger über dem Kopf zusammen, während er auf dem rechten Bein steht, das linke Bein am rechten anwinkelt und dabei summt.<sup>450</sup> Es wird auf die teilnehmenden Männer zurückgeschnitten, die sichtlich eine schwierigere Aufgabe erwarteten, weshalb Professor Zovek sie auffordert, dies mit geschlossenen Augen nachzumachen. Es folgt ein Schnitt auf einige Männer in der Halbtotale, die daran scheitern und auch die Zuschauer\*innen versuchen es.<sup>451</sup> In der Einstellung aus Sicht der Zuschauer\*innen wird erneut das Motiv des Flugzeugs am Himmel bemerkbar.<sup>452</sup> In Minute 1:23:18 wird auf Professor Zovek, der die Übung meistert, in der Halbtotale geschnitten und daraufhin auf die Zuschauer\*innen, die wie die Männer an der Übung scheitern, bis auf Cleo, die es genau wie Professor Zovek schafft. Es folgt eine Einstellung, in der die Kamera hinter den Zuschauer\*innen in der Halbtotale positioniert wird. Damit wird erneut das Motiv des Flugzeugs sichtbar und aus dem On hörbar.<sup>453</sup> Die Flugzeuggeräusche werden in der nächsten Einstellung mit dem Geräusch einer Pfeife

---

<sup>445</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 1:18:33.

<sup>446</sup> Vgl. ebd., 1:18:53.

<sup>447</sup> Vgl. ebd., 1:19:44.

<sup>448</sup> Vgl. ebd., 1:20:04.

<sup>449</sup> Vgl. ebd., 1:21:12.

<sup>450</sup> Vgl. ebd., 1:22:21.

<sup>451</sup> Vgl. ebd., 1:23:05.

<sup>452</sup> Vgl. ebd., 1:23:12.

<sup>453</sup> Vgl. ebd., 1:23:28.



kontrastiert, die von einem Herrn in Militäruniform in der Nahaufnahme und aus der Froschperspektive gefilmt erzeugt werden.<sup>454</sup>

Ein weiteres wichtiges Motiv ist jenes des Wassers, beziehungsweise Flüssigkeiten jeglicher Art. In Minute 0:10:20 wird in der Großaufnahme auf einen Kanal geschnitten, wodurch das Motiv des Wassers erneut auftritt. Es schließt damit an das Putzwasser aus der ersten Einstellung des Films an, während diegetische Musik aus dem Off erklingt, zu der erneut von Cleo gesungen wird. Wasser oder Flüssigkeiten sind im Film generell omnipräsent; Putzwasser, Fruchtwasser, das Meer, Saft, oder Agavenwein. Guillermo del Toro schreibt in einem Tweet hierzu, dass die Wahrheit in *Roma* stets über das Wasser vermittelt wird.<sup>455</sup>



Abbildung 6: Die Motive des Flugzeugs und des Wassers kombiniert in den Opening-Credits Cuarón, Alfonso: *Roma*, MEX 2018, 0:02:25.

## 6.13 Bildkomposition

Die Gegenüberstellung einer symmetrischen und asymmetrischen Bildkomposition wird besonders in der Szene, als Cleo und Fermín sich im Hotel treffen, deutlich.

In Minute 0:25:11 wird auf eine Halbtotale geschnitten, die stark symmetrisch und in die Tiefe komponiert wurde. Die Kamera filmt vom Bett aus, weshalb in der ersten Ebene der Betrand zu sehen ist, bei dem davon ausgegangen werden kann, dass mittels einer subjektiven Kamera gefilmt wurde und sich Cleo im Bett befindet. Die zweite Ebene stellt ein Stuhl dar, auf dem Kleidung liegt sowie eine Kommode mit einer Lampe als Lichtquelle und die dritte Ebene ist das Badezimmer, das durch die offene Tür gezeigt wird und worin sich Fermín nackt und symmetrisch zum Türstock stehend befindet. Er entfernt die Gardinenstange vom Duschvorhang und tritt vor Cleo, die in einer Halbnahaufnahme im Bett sitzend gezeigt wird.<sup>456</sup>

<sup>454</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 1:23:31.

<sup>455</sup> Vgl. Zack Scharf, „Guillermo del Toro Shares 10 Personal Observations About ‚Roma‘“, in: *IndieWire*, 14.01.2019 (Zugriff 17.05.2024).

<sup>456</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 0:25:29.

Fermín nutzt die Stange, um Cleo seinen Kampfsport vorzuführen,<sup>457</sup> doch aus Cleos Mimik kann man ablesen, dass sie nicht so recht weiß, wie sie darauf reagieren soll und das eher belustigend findet.<sup>458</sup> Sie reden über den Kampfsport und Fermín erklärt zunächst aus dem Off, dass er ihm sein Leben verdanke und kurz danach aus dem On, dass er in ärmlichen Verhältnissen aufgewachsen sei.<sup>459</sup> Er setzt sich mit dem Rücken zu Cleo auf das Bett, behält dabei die Symmetrie des Bildes bei und erzählt von seiner problematischen Kindheit in den Slums, wie er an falsche Leute geriet und wie ihn der Kampfsport aus seiner Suchterkrankung rettete (Abbildung 7). Dies steht wiederum im Kontrast zur Bildkomposition um Cleo, bei der ein flächiger und enger Frame ausgemacht werden kann, mit einem schiefen Bild im Hintergrund und auch die Lampe, die ein Side-Lighting produziert, ist schief (Abbildung 8).



Abbildung 7: Symmetrische Bildkomposition bei Fermín  
Vgl. Cuarón, Alfonso: Roma, MEX 2018, 0:26:48.



Abbildung 8: Asymmetrische Bildkomposition bei Cleo  
Vgl. Cuarón, Alfonso: Roma, MEX 2018, 0:26:58.

<sup>457</sup> Vgl. Cuarón, Roma, 0:25:33.

<sup>458</sup> Vgl. ebd., 0:25:48.

<sup>459</sup> Vgl. ebd., 0:26:22.

Die Einstellung, in der sich Fermín Cleo nähert, wird von einem starken Eigenschatten dominiert, der fast das gesamte Gesicht von Fermín verdeckt. Der Hintergrund ist dabei unscharf,<sup>460</sup> was eine bedrohliche Stimmung erzeugt. Es folgt eine Ellipse auf den nächsten Tag, als in Cleos Unterkunft der Wecker klingelt und damit wird der Beginn eines neuen Arbeitstages angekündigt.<sup>461</sup> Diese Szene kann man in Verbindung mit Adornos Bemerkung zur Triebsublimierung diskutieren, da er autonome Kunst als „asketisch und schamlos“<sup>462</sup> bezeichnet. Asketisch ist die Szene in dem Sinn, dass nur angedeutet wird, dass Cleo in dieser Nacht schwanger wird. Schamlos ist hingegen die Darstellung von Nacktheit und die Einstellung, in der mit der subjektiven Kamera aus Cleos Perspektive gearbeitet wird. Indem die extreme Annäherung Fermíns so distanzlos dargestellt wird, entsteht eher ein Gefühl der Bedrohung.

Die Verwendung mehrerer Ebenen im Bild lässt sich an mehreren Stellen im Film ausmachen und aufgrund ihrer Tiefenschärfe fungieren sie als innere Montage. In der Szene, als Antonio die Familie verlässt, wird durch die Verwendung zweier Ebenen die Parallelität der gesellschaftlichen und der familiären Krise unterstrichen.

Cleo kehrt in die Küche ein, wo sie auf Adela trifft und wie so oft werden die beiden Frauen in einer Halbnahaufnahme meist von hinten oder von der Seite gefilmt. Aus dem Off hört man diegetische Musik, die von Fanfaren stammt. Es liegt nahe, dass die Musik von außen kommt und durch das offene Küchenfenster gut hörbar ist.<sup>463</sup> Cleo trägt die Koffer von Antonio hinaus, um sie ins Auto zu bringen, dabei ist das Bild im Eingangsbereich, wie sie zum Tor geht, zentralperspektivisch komponiert und die Fanfaren aus dem Off werden lauter.<sup>464</sup> Cleo und Antonio verstauen die Koffer im Kofferraum, während die Mutter und Pepe, auf den sie schützend ihre Hand hält, ihnen aus einer Distanz dabei zusehen.<sup>465</sup> Cleo geht zum Tor wohin auch Pepe ihr folgt, nachdem er sich von seinem Vater verabschiedet hat. Von dieser distanzierten Position aus beobachten die beiden die Eheleute, wie sie sich verabschieden, wobei Cleo Pepe schützend hält, wie es vorhin seine Mutter tat. Der Abschied zeichnet deutlich ab, dass die Mutter den Mann nicht gehen lassen möchte, indem sie sich fest an ihn drückt und sich in ihrer Mimik abzeichnet, dass ihr der Abschied Schmerz bereitet. Der Vater entgegnet dem damit, dass er sie eher wegdrückt, jede zärtliche Geste abweist, nur schnell in das Auto

---

<sup>460</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 0:27:15.

<sup>461</sup> Vgl. ebd., 0:27:33.

<sup>462</sup> Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 148.

<sup>463</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 0:32:46.

<sup>464</sup> Vgl. ebd., 0:33:33.

<sup>465</sup> Vgl. ebd., 0:34:01.

möchte und sie damit vertröstet, dass er nur ein paar Wochen weg sein werde.<sup>466</sup> Dieses Mal fährt er mit einem wesentlich kleineren Auto und die Mutter hält beim Vorbeigehen noch länger die Hand am Auto, geht zu Cleo und Pepe, bevor sie auf die Straße geht, um dem wegfahrenden Auto nachzusehen, während eine Militärkapelle links und rechts vom Auto auf sie zukommen und damit die diegetische Musik in das On wechselt.<sup>467</sup> Zunächst sieht man das Geschehen in einer Halbtotale, bis in Minute 0:35:18 in einer Halbnahaufnahme auf die Mutter geschnitten wird, die wie betäubt stehen bleibt und noch immer dem wegfahrenden Auto hinterherblickt. In ihrem Gesicht zeichnet sich Fassungslosigkeit sowie Trauer ab, von der man ableiten kann, dass sie das Ende ihrer Ehe schon kommen sieht. Cleo und Pepe sind in der Halbtotale in einiger Distanz zu ihr zu sehen, wie sie in dieselbe Richtung blicken. Die uniformierten Männer mit Fanfaren und Trommeln ziehen rechts an der schwer atmenden, stillstehenden Mutter vorbei und nehmen dabei den Großteil des Bildes ein, indem sie in einer Nahaufnahme gezeigt werden und die Musik deutlich lauter wird (Abbildung 9).



Abbildung 9: Innere Montage, die das Private und Politische verknüpft  
Vgl. Cuarón, Alfonso: Roma, MEX 2018, 0:35:23.

Ähnlich verhält es sich mit der Szene als Ignacio, Teresa und Cleo auf dem Weg sind, um eine Krippe für Cleos Kind zu kaufen. Sie steigen aus dem Auto aus und gehen am Gehsteig, an dem seitlich zahlreiche Polizeibusse parken, in denen sich mit Helm und Schild ausgerüstete Einsatzkräfte befinden, die jedoch sehr gelangweilt wirken, da einige von ihnen schlafen oder lesen, was darauf hindeutet, dass sie häufig die Proteste bewachen. Die Kamera folgt ihnen durch eine Kamerafahrt auf der Straße, sodass die vorderste Ebene die Busse und die Einsatzkräfte bilden und man nur sporadisch Cleo, die Großmutter und Ignacio gemeinsam mit den Demonstrant\*innen am Gehsteig gehen sieht. Aus dem Off hört man die Teilnehmer\*innen

<sup>466</sup> Vgl. Cuarón, Roma, 0:34:41.

<sup>467</sup> Vgl. ebd., 0:35:02.

des Protests ein klassisches Lied der Student\*innenbewegung Mexikos singen.<sup>468</sup> Die Dominanz der Einsatzkräfte im Bild überlagert auch im metaphorischen Sinne die einfache Tätigkeit des Einkaufens, die durch die politischen Unruhen erschwert und überlagert wird. Eine abgewandelte Form der inneren Montage findet sich in der Szene, als Cleos Baby reanimiert wird. Im Behandlungsraum angekommen wird Cleos Bauch abgehört, jedoch kann kein Herzschlag vernommen werden, weshalb sie in den OP gebracht wird. Die Kamera bleibt noch eine Weile im Behandlungsraum und schwenkt zu den anderen Frauen, die gerade entbinden.<sup>469</sup> Im OP liegt Cleo waagrecht in Kameranähe, sodass ihre Mimik, ihr schweres Atmen und ihr Schmerz gut erkennbar sind. Die Hauptlichtquelle macht eine Lampe im Hintergrund aus, was zu starken Kontrasten in ihrem Gesicht führt. Das Personal bespricht sich hauptsächlich im Off und nach dem Entbinden im On, als die Kamera nach rechts schwenkt und man das Baby sehen kann, das von der Nabelschnur abgetrennt wird.<sup>470</sup> Die Kamera schwenkt wieder nach links, sodass man erneut Cleos Gesicht sieht, und am Untersuchungstisch hinter ihr wird ihr Baby reanimiert, nachdem kein Herzschlag zu hören ist. Sie beobachtet starr die Reanimation und wird dabei genäht.<sup>471</sup> Aus dem On hört man von der Reanimation ein wiederholtes „eins, zwei, drei“ und nach jedem Versuch wird Cleo darüber informiert, dass man keinerlei Reaktion vom Baby hört. Der behandelnde Arzt fragt die Ärztin nach Cleos Namen, kommt zu ihr in die vordere Ebene des Bildes, sodass sein Kopf vom Frame abgeschnitten wird und sagt ihr, dass sie eine Totgeburt hatte.<sup>472</sup> Cleo weint und bejaht die Frage, ob sie ihr totes Baby halten möchte, womit die beiden Ebenen zusammengeführt werden. Das Baby wird ihr für etwa 30 Sekunden gegeben und sie will es gar nicht mehr zurückgeben. Die Szene erinnert an die Frau, die infolge des Massakers ihren toten Mann in den Armen hielt. Diese Einstellung wird an einer späteren Stelle dieser Arbeit genauer geschildert. Man erkennt einen starken Kontrast zwischen der eher kalten, routinierten Vorgangsweise des medizinischen Personals, für die solche Szenen zum beruflichen Alltag gehören, und der starken Emotionen, die Cleo in diesem Moment empfindet.<sup>473</sup> Das Baby wird erneut in die hintere Ebene des Bildes gebracht und in ein Tuch gewickelt, während Cleo dies weiterhin unter Tränen beobachtet. Das eingewickelte Baby liegt in der hinteren Ebene des filmischen Bildes parallel zu Cleos Körper in der vorderen.<sup>474</sup>

---

<sup>468</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 1:33:01.

<sup>469</sup> Vgl. ebd., 1:42:22.

<sup>470</sup> Vgl. ebd., 1:43:52.

<sup>471</sup> Vgl. ebd., 1:44:14.

<sup>472</sup> Vgl. ebd., 1:45:16.

<sup>473</sup> Vgl. ebd., 1:45:50.

<sup>474</sup> Vgl. ebd., 1:46:58.

## 6.14 Rhythmische Montage

Die Einführung von Antonio in den Film wird mittels einer rhythmischen Montage realisiert, die darauf verweist, dass es sich bei ihm um eine wichtige Figur handeln muss. Obwohl er im Film nicht oft vorkommt, bestimmt er wesentlich die Handlung des Films hinsichtlich der Familie. Indem stets über ihn geredet wird, erscheint er stets präsent.

Aus dem Off hört man wieder intensiver diegetische Musik aus dem Radio wieder intensiver sowie einen Hund bellen. In Minute 0:13:25 wird erneut auf den Eingangsbereich geschnitten und man hört ein wiederholtes lautes Hupen, während Borras, der Hund der Familie, bereits vor dem Tor auf die sich ankündigende Figur wartet. Cleo und Adela öffnen das Tor und ein Auto macht sich bemerkbar, dessen Scheinwerfer die Einfahrt beleuchten, die zuvor vom Hund verdeckt wurde.<sup>475</sup> Die Scheinwerfer erzeugen ein front-Lightning auf die Kinder, die die Ankunft ihres Vaters ankündigen und man hört extradiegetische klassische Musik.<sup>476</sup> Es wird in das Innere des Autos geschnitten und in der Detailaufnahme sind ein Teil seiner Anzughose, Dokumente, eine Kamera und Zigaretten zu sehen. Die Musik kommt an dieser Stelle aus dem On, da sie aus dem Autoradio kommt.<sup>477</sup> Im Vergleich zum restlichen Film sind die Schnitte dieser Sequenz eher schnell und es dominieren Detailaufnahmen. So folgt eine Detailaufnahme seiner Hände am Lenkrad und wie er die Gangschaltung betätigt, um durch das schmale Tor zu kommen, wobei er in einer Hand eine Zigarette hält.<sup>478</sup> Daraufhin wird die Montage wieder langsamer und man kann von einer rhythmischen Montage sprechen, da sie sich dem Lied anpasst, wodurch dem Schnitt etwas Tänzerisches verliehen wird. Akribisch wird versucht, den breiten Ford Galaxy in die schmale Einfahrt zu bringen und jede noch so kleine Berührung des Seitenspiegels<sup>479</sup> führt dazu, dass erneut versucht wird, das Auto perfekt und ohne Schäden einzuparken. Damit macht das Auto viele Bewegungen vor und zurück, was den Vergleich mit einem Tanz unterstreicht.<sup>480</sup> Erst in Minute 0:15:32 sieht man erstmals das Gesicht Antonios. Die gesamte Einparksequenz dauert fast eine Minute, was darauf schließen lässt, dass das Auto für ihn einen besonderen Stellenwert hat.<sup>481</sup> Diese Szene steht sinnbildlich dafür, dass er genauso wenig in die Familie passt wie sein Auto in die Einfahrt.<sup>482</sup>

---

<sup>475</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 0:13:50.

<sup>476</sup> Vgl. ebd., 0:13:54.

<sup>477</sup> Vgl. ebd., 0:14:00.

<sup>478</sup> Vgl. ebd., 0:14:03.

<sup>479</sup> Vgl. ebd., 0:14:21.

<sup>480</sup> Vgl. ebd., 0:14:59.

<sup>481</sup> Vgl. ebd., 0:15:44.

<sup>482</sup> Vgl. Marcantonio, „Roma: Silence, Language, and the Ambiguous Power of Affect“, 40.

Ein weiterer Einsatz der rhythmischen Montage wird verwendet, um die Gefühlswelt Cleos auszudrücken, nachdem sie ihr Kind bei der Geburt verlor. Zwischen Minute 1:47:12 und 1:48:09 wird eine Abfolge von fast gänzlich unbewegten Einstellungen gezeigt. Die ersten beiden deuten in der Detailaufnahme auf ein Straßenschild, das in der zweiten Einstellung in einer verkanteten Kamera gezeigt wird, im Off hört man eine entfernte schrille Flötenmusik und das Bellen von Borrás. Die dritte Einstellung zeigt eine Hausnummer in der Detailansicht, die vierte das Wohnzimmer der Familie aus einer starken Froschperspektive, ebenfalls mit einer verkanteten Kamera gefilmt. Die folgenden Einstellungen sind vertraute Bilder vom Haus und die Einstellungslänge verkürzt sich, während auch ein Vogelzwitschern aus dem Off hinzukommt. Das Bellen und das Zwitschern kommen in Minute 1:47:52 aus dem On, indem das vertraute, in die Tiefe komponierte Bild der Einfahrt aus einer neuen Perspektive gefilmt wurde, denn die Kamera ist hinter dem Vogelkäfig positioniert. Es ist die erste Einstellung dieser Szene, in der sich etwas bewegt, wie auch in der folgenden Einstellung, in der wir das Haus von außen sehen und ein Mann sein Fahrrad auf der Straße schiebt und dabei Flöte spielt, weshalb die Musik in dieser Einstellung aus dem On kommt. Daraufhin wird Cleo von hinten in ihrer Unterkunft sitzend gezeigt. Sie sitzt direkt vor der Tür und blickt nach draußen. Es herrscht ein starker Lichtkontrast, da die Wohnung nicht ausgeleuchtet ist und draußen das natürliche Licht sehr hell wirkt. Sie bewegt sich nicht und man hört weiterhin Borrás sowie die Flötengeräusche aus dem Off.<sup>483</sup> Adela erscheint von weitem und ruft sie, doch sie bewegt sich nicht, stattdessen wird in einer Großaufnahme auf ihr trauererfülltes und nach unten blickendes Gesicht geschnitten. Diese lange, herausfordernde Szene, die vom Krankenhaus zurück in das Haus führt, kann als der lange Weg Cleos interpretiert werden, mit dem sie in ihr altes Leben zurückfindet.

## 6.15 Nähe und Distanz

Nachgehend werden einige Strategien des Films angeführt, mit denen ein Gefühl der Nähe oder Distanz zum Geschehen vermittelt werden. Distanz wird meist dadurch suggeriert, dass die Kamera durch einen transparenten Gegenstand, wie Glasscheiben oder durchsichtige Tore filmt, wie es anhand der folgenden Szenen dargelegt wird.

Cleo verlässt das Haus durch die Küchentür und geht im Hof eine Treppe hoch. Dies wird noch aus der Küche gefilmt und sie ist in der Halbtotale durch die verglaste Tür sichtbar.<sup>484</sup> Indem sie durch die Tür gefilmt wird, entsteht eine gewisse Distanz und man erhält das Gefühl, als

---

<sup>483</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 1:48:10.

<sup>484</sup> Vgl. ebd., 0:20:40.

würde man sie aus der Ferne beobachten, weshalb das gewöhnliche Rezeptionsverhältnis verfremdet wird.

Ähnlich verhält es sich in Minute 0:59:07, denn es wird während der Silvesterfeier auf eine Totale durch ein dekoratives Gitter gefilmt und man sieht Cleo und ihre Patentante angedeutet von weitem, jedoch sind ihre Gespräche abwechselnd aus dem On und aus dem Off zu hören. Als sie am Ende des in die Tiefe komponierten Gangs ankommen, sind sie noch in der Totale zu sehen, ihr Gespräch wechselt vollständig ins On und in der Mitte des Gangs befinden sich zwei liegende Hunde.<sup>485</sup>

Eine Umkehrung der Einstellung, in der Cleo und ihre Patentante aus dem Tor gefilmt auf den Keller zusteuern, passiert in Minute 1:01:14, als sich die Kamera auf der anderen Seite befindet und erneut durch das Gitter des Tores filmt. Dieses Mal sieht man nur Cleo auf das Tor zukommen, sie öffnet es und bleibt stehen. Anhand ihrer Mimik kann man ableiten, dass sie eine unerwartete Sichtung macht,<sup>486</sup> die im nächsten Schnitt auf Sofia in der Halbtotale abgelöst wird. Sie blickt von der Terrasse, während sich ihr Patenneffe von hinten nähert und ihr körperlich übergriffig näherkommt. Als sie ihn wegstößt, erklärt er sein Verhalten damit, dass sie dies bräuchte.<sup>487</sup> Er geht zurück, zwei Hunde kommen auf die Kamera zu, die Cleos Blick imitiert und Sofia blickt zu Cleo, auf die in einer Halbnahaufnahme zurückgeschnitten wird und die ihren Blick erwidert.<sup>488</sup> Die beiden schauen sich eine Weile an, bevor Sofia zurück ins Haus geht, was in einem Over-Shoulder-Shot gefilmt wird, in dem Sofia von hinten gehend in der Halbtotale gezeigt wird, während Cleo ebenfalls von hinten, jedoch unscharf, in einer Nahaufnahme gezeigt wird, wie sie Sofia hinterherblickt. Die Hälfte des Frames ist vom Tor verdeckt.<sup>489</sup> Hier kann die Distanz dafür stehen, dass Cleo dieses Wissen hat, aber Sofia nicht damit konfrontieren kann, weil es ihr als ihre Angestellte nicht zusteht.

Ein Gefühl der Nähe wird hingegen vermittelt, als in das fahrende Auto der Familie auf dem Weg zu ihrer Verwandtschaft geschnitten wird. Die Kamera blickt mittig aus der Frontscheibe des Autos, damit wird das Gefühl erzeugt, als ob man als Rezipient\*in selbst im Auto säße. Figuren sieht man keine direkt, jedoch kann man Sofias Gesicht teilweise im Rückspiegel erkennen. Natürliches Licht fällt in unterschiedlichem Ausmaß auf die dreckige Frontscheibe und aus dem Off hört man die Kinder über ihre Verwandten reden, die sie als „Gringos“ und „Gringos“ bezeichnen.<sup>490</sup>

---

<sup>485</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 0:59:12.

<sup>486</sup> Vgl. ebd., 1:01:29.

<sup>487</sup> Vgl. ebd., 1:01:43.

<sup>488</sup> Vgl. ebd., 1:02:02.

<sup>489</sup> Vgl. ebd., 1:02:09.

<sup>490</sup> Vgl. ebd., 0:53:11.



Ab dem Moment, wo Cleo versucht, Toño auf dem Weg ins Kino einzuholen, wird die Kameraführung zunehmend wackliger, was auf die Verwendung einer Handkamera hindeutet. Dies wird besonders ab Minute 1:11:28 deutlich, da die Kamera hier auf Cleo in der Amerikanischen schneidet. Die wackligen Bilder und die nähere Einstellungsgröße weisen darauf hin, dass wir näher am Geschehen aus Cleos Perspektive sind und dass sie Angst um Toño hat. Sie ruft immerzu seinen Namen aus dem Off, doch er ist im Frame nicht mehr zu sehen. Im Hintergrund hört man zunehmend die Geräuschkulisse der belebten Großstadt. Es sind viele Menschen auf den Straßen unterwegs und die Beleuchtung der Stadt macht das Bild heller.<sup>491</sup>

## 6.16 Wiederholte Handlungen

Wie eingangs bereits angedeutet, kann die ständige Kamerabewegung mit dem Fokus auf Cleo im Zusammenhang damit gedeutet werden, dass Cleo genauso stets in Bewegung ist und permanent Arbeit verrichtet. Dies wird verstärkt, indem auch ihre Arbeit fortwährend wiederholt dargestellt wird, was an einigen Beispielen dargelegt werden soll.

In Minute 0:28:42 sieht man einen Kameraschwenk im Kinderzimmer nach rechts und hört Cleo zunächst aus dem Off und wenig später aus dem On, wie sie ein Lied singt, um Sofi aufzuwecken, wie sie es auch tut, wenn sie die Kinder abends ins Bett bringt. Eine weitere Wiederholung zeichnet sich in der Einstellung ab, als Cleo, nachdem die anderen drei Kinder für die Schule abgeholt wurden, das Frühstück für Pepe vorbereitet, was anfangs in einer Detailaufnahme von einem gekochten Ei und Cleos Händen gezeigt wird,<sup>492</sup> bis auf eine Halbnahaufnahme des Geschehens geschnitten wird und das Gespräch der beiden vom Off ins On wechselt.<sup>493</sup>

Der Vorgang, wie das Auto anfangs von Antonio in die Einfahrt gefahren wird, kommt im Film ebenfalls wiederholt vor, jedoch in abgewandelter Form durch Sofia. Auf dem Weg zur Untersuchung im Krankenhaus sieht man erstmals Sofias Hände am Lenkrad des Ford Galaxys, den Antonio zu Beginn des Films fuhr, wobei ihr rechter Zeigefinger uneindeutige Bewegungen macht. Man hört ein Pfeifen von außen, das eine Warnfunktion hat, die von Sofia jedoch ignoriert wird.<sup>494</sup> Im Schnitt auf eine Nahaufnahme in das Innere des Autos kann man von Sofias Mimik ablesen, dass sie teilnahmslos und übermüdet wirkt, weshalb man nicht ausschließen kann, dass sie Beruhigungsmedikamente eingenommen hat. Ihre Augen sind weit

---

<sup>491</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 1:11:47.

<sup>492</sup> Vgl. ebd., 0:32:00.

<sup>493</sup> Vgl. ebd., 0:32:13.

<sup>494</sup> Vgl. ebd., 0:46:50.

geöffnet und scheinen ins Leere zu schauen.<sup>495</sup> Vor dem Auto befinden sich zwei Laster, die nur eine enge mittlere Spur zur Durchfahrt zulassen.<sup>496</sup> Die Szene erinnert an jene, in der Antonio dasselbe Auto durch die schmale Einfahrt fuhr, doch von der präzisionsreichen und ausgedehnten Art und Weise wie er das machte, ist bei Sofia nichts zu erkennen, da sie das Auto ohne Rücksicht auf Verluste einfach durchfährt, obwohl die Geräusche darauf hindeuten, dass es einen Schaden erleidet.<sup>497</sup> Sie bleibt schließlich stecken, doch im Rückspiegel ist zu erkennen, dass sie dabei lacht, während sie sich entschuldigt und einen Verkehrsstau verursacht.<sup>498</sup> Erst in der nächsten Einstellung wird das Ausmaß des Schadens deutlich, indem das zerbeulte Auto vor dem Krankenhaus geparkt wird.<sup>499</sup>

In Minute 1:29:23 folgt ein Schnitt auf Cleo und Adela in der nicht gut ausgeleuchteten Küche in einer Halbnahaufnahme. Aus dem Off hört man ein Hupen, was an die Szene erinnert, als Antonio sich zu Beginn des Films angekündigt hat. Das Tor wird von Adela geöffnet, die den bellenden Borrás an der Leine hält und wie in der Szene mit Antonio ist die Einfahrt erneut voll mit Hundedreck. Anders als bei Antonio wird das Auto rücksichtslos reingefahren, wodurch es seitlich stets die Wand streift und sie beschädigt. Auch die Musik aus dem Autoradio ist nicht mehr klassische Musik, sondern mexikanische Populärmusik.<sup>500</sup> Sofia steigt aus dem Auto und wirkt betrunken, da sie aussteigt, Cleos Gesicht in die Hände nimmt und ihr lachend erklärt, dass Frauen immer allein sind. Sie geht in das Haus, wohingegen Cleo und Adela nach links aus dem Frame gehen. Die Kamera bleibt in einer Detailaufnahme auf dem geschlossenen Tor, auf dem man das Loch im Glas sieht, das beim Streit zwischen den Brüdern entstand.<sup>501</sup>

Ein wiederholtes andauerndes Hupen aus der Ferne scheint Cleo nach ihrer Totgeburt aus ihren Gedanken herauszureißen und sie begibt sich nach unten.<sup>502</sup> Es liegt erneut das bekannte Motiv vor, dass das Tor aufgemacht wird, der Hund an der Leine gehalten wird und die Einfahrt erneut voller Hundedreck ist. Diese Mal wird jedoch die Art und Weise, wie reingefahren wird, abgewandelt, indem ein völlig neues und schmaleres Auto reinfährt. Sofia hat sich ein neues Auto gekauft, das problemlos in die Einfahrt passt und Cleo, die in der Amerikanischen von hinten zu sehen ist, beobachtet sie dabei.<sup>503</sup> Das neue Auto und auch die Aussage, dass sie genug vom alten Auto hatte und es daher verkauft hat, könnte als Symbolfunktion dafür

---

<sup>495</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 0:46:59.

<sup>496</sup> Vgl. ebd., 0:47:05.

<sup>497</sup> Vgl. ebd., 0:47:12.

<sup>498</sup> Vgl. ebd., 0:47:30.

<sup>499</sup> Vgl. ebd., 0:47:45.

<sup>500</sup> Vgl. ebd., 1:30:32.

<sup>501</sup> Vgl. ebd., 1:31:53.

<sup>502</sup> Vgl. ebd., 1:48:42.

<sup>503</sup> Vgl. ebd., 1:50:05.

gedeutet werden, dass Sofia das Aus der Ehe überwunden hat. Sie wirkt seit der Trennung wieder ausgeglichener, glücklicher und kündigt an, dass die Familie zusammen mit Cleo ans Meer fahren wird.<sup>504</sup>

Anhand dieser vier Szenen kann man von einer Reflexion von Sofias Leben sprechen. Anfangs scheint alles eine gewisse Ordnung zu haben, als Antonio das Auto einparkt, wobei der Fokus auf ihn dafür steht, dass er der Patriarch der Familie ist. Als er sie verlässt und Sofia das Auto zerstört, wird deutlich, dass sie diese letzte Verbindung zu ihrem Exmann zerstört und sich erst in die veränderten Umstände einfinden muss. Mit der Zerstörung des Autos signalisiert sie, dass ihr altes Leben vorbei ist. Erst als sie das neue Auto in die Einfahrt fährt, wird erkenntlich, dass sie ihre neue Rolle in der Familie findet und ein neuer Lebensabschnitt beginnt.

Eine kurze, aber dennoch dramaturgisch wichtige Wiederholung einer Einstellung findet sich in dem erneuten Auftreten der Militärparade, wie sie in der Szene, als Antonio die Familie verließ, stattfand. Sie kehrt wieder, als die Familie aus dem Strandurlaub zurückkommt und zwar an exakt derselben Stelle vor dem Haus der Familie mit der exakt selben Musik. Der Ford Galaxy, der einst wegfuhr, kehrt damit in verbeulter Form wieder zurück.<sup>505</sup> Auch wenn Antonio selbst nicht wieder zurückkommt, wird an dieser Stelle deutlich, dass die Familie ebenso in neuer Form zurück ist.

## 6.17 Kontrast und Assoziation

Nachgehend werden einige Beispiele für Kontrast- und Assoziationsmontagen angeführt, die im Film oft vorkommen. Zudem werden Kontraste und Assoziationen nicht nur durch die Montage hergestellt, sondern auch durch die Kamerabewegung oder die Mise-en-Scène.

Ein Beispiel für eine Kontrastmontage, bezüglich der Bewegung des Bildes, findet sich, als Cleo und Adela in ihrer Unterkunft gezeigt werden, denn die Szene kommt ohne Kamerabewegung aus, was auf die Enge der Unterkunft verweist, in der es keinen Raum für Bewegung gibt. Dies ändert sich jedoch rapide in der nächsten Szene, in der die beiden Frauen am nächsten Tag auf der Straße gemeinsam um die Wette laufen und die Kamera sie mittels einer schnellen Kamerafahrt verfolgt. Die Kamera passt sich dabei der Geschwindigkeit der beiden an, denn als sie ein sich näherndes Auto übersehen, werden sie langsamer und auch die Kamerafahrt nimmt an Geschwindigkeit ab.<sup>506</sup>

Eine weitere Kontrastmontage kann während des Urlaubs bei den Verwandten ausgemacht werden. Cleo befindet sich in der Natur, stellt sich in einer Nahaufnahme seitlich zur Kamera,

---

<sup>504</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 1:50:57.

<sup>505</sup> Vgl. ebd., 2:05:29.

<sup>506</sup> Vgl. ebd., 0:22:21.

schaut den Kindern hinterher und erklärt einer Frau, die hinter ihr mit dem Rücken zur Kamera steht, dass die Gegend sie an ihre Heimat erinnert. Im Hintergrund sieht man die weiten Hügel und Wiesen und man hört Tiere aus dem Off.<sup>507</sup> Die Kamera schwenkt nach rechts, man hört Cleo noch aus dem Off über ihr Heimatdorf sprechen und es liegt ein High-Key-Lighting der Naturlandschaft vor, da die Kamera in die Sonne filmt.<sup>508</sup> Darauf folgt eine Kontrastmontage auf die eher dunkle Außenansicht des Hauses der Familie in Mexiko-Stadt bei Regen. Davor sind zwei Knaben zu sehen, die sich vor dem Regen schützen und sich im On auf Mixtekisch unterhalten.<sup>509</sup> Die Kamera schwenkt auf das herannahende Auto der Familie und man hört die beiden nur noch aus dem Off.<sup>510</sup>

Auch die beiden Astronauten im Kinofilm, die schwerelos im All sind, werden durch eine Kontrastmontage in Minute 1:13:58 abgelöst, indem in einen Bus geschnitten und durch einen Schwenk gezeigt wird, dass sich Cleo darin befindet. Sie ist am Weg zu Fermín, und diese beklemmende Situation gepaart mit der beklemmenden Enge im Bus steht im Kontrast zu den Astronauten, die in der Weite des Weltalls Freiheit spüren.

Eine kontrastierende Gestaltung des Bildes zeigt sich, nachdem Sofía den Kindern erklärt hat, dass ihr Vater nicht wieder zurückkehren wird. Sofía und die Kinder sitzen nach dem Restaurantbesuch auf einer schmalen Bank und Cleo steht daneben. Sie alle haben ein Eis in der Hand, wirken noch immer traurig, reden nicht miteinander und schauen sich auch kaum an. Hinter ihnen befindet sich eine überdimensional große Skulptur einer Krabbe, die ihre Scheren ausstreckt. In der hinteren Ebene des Bildes ist erneut ein starker Kontrast erkennbar, da eine Hochzeit stattfindet. Das Brautpaar wird fotografiert, die Gäste applaudieren und ein paar Musiker spielen mit ihren Instrumenten diegetische fröhliche Musik im On, während alle dazu tanzen.<sup>511</sup>

Ein weiteres Beispiel für einen Kontrast auf Ebene der Mise-en-Scène lässt sich in Minute 0:40:09 ausmachen, als Cleo mit Fermíns Jacke den Kinosaal verlässt. Es folgt ein Schnitt auf den belebten Eingangsbereich vor dem Kino, in dem die Menschenmenge den Frame zur Hälfte ausfüllt und man viele Gespräche und Geräusche hört, die vor allem von Verkäufer\*innen stammen und sich zu einer chaotischen Geräuschkulisse aus dem On vermischen. Die Menschen sind zum Großteil in Bewegung und Bälle sowie Seifenblasen fliegen ins Bild.<sup>512</sup> Die Geräuschkulisse wirkt überfordernd, was als Analogie zu Cleos Gefühlszustand

---

<sup>507</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 1:07:45.

<sup>508</sup> Vgl. ebd., 1:08:09.

<sup>509</sup> Vgl. ebd., 1:08:16.

<sup>510</sup> Vgl. ebd., 1:08:31.

<sup>511</sup> Vgl. ebd., 1:58:03.

<sup>512</sup> Vgl. ebd., 0:40:09.

interpretiert werden kann, die sich trotz der Hektik und Dynamik im Bild ruhig bewegt und sich auf der Treppe hinsetzt (Abbildung 10).



Abbildung 10: Der Kontrast zwischen Dynamik und Ruhe anhand der Mise-en-Scène  
Vgl. Cuarón, Alfonso: *Roma*, MEX 2018, 0:40:52.

In Minute 0:41:03 folgt eine Assoziationsmontage, denn es wird nach den fliegenden runden Objekten aus der vorherigen Einstellung, auf eine Einstellung geschnitten, in der Borrás zu sehen ist, wie er sich in einem Unterschlupf vor den Hagelkörnern schützt, die wild im Frame herumspringen. Die Kinder spielen mit dem Hagel, singen und freuen sich, während das schlechte Wetter Cleos Trauer unterstreicht, dadurch dass sie in einer Nahaufnahme im Bad gezeigt wird, eine traurige Mimik zeigt und in Gedanken verloren wirkt, während der Hagel auf das Fenster prasselt und der Gesang der Kinder noch im Off zu hören ist.<sup>513</sup>

Ein weiterer Kontrast zwischen Ruhe und Hektik zeigt sich in der Szene, als sich Cleo während der Silvesterfeier auf dem Balkon befindet. Sie wird in einer Halbnahaufnahme in einem symmetrisch komponierten Bild mit zahlreichen Lichtquellen gezeigt, wie sie vom Balkon in die Ferne blickt. Im Off sind Geräusche von Feuerwerkskörpern sowie Geräusche von der Feier zu hören.<sup>514</sup> Der folgende Schnitt in Minute 1:02:39 imitiert ihren Blick und zeigt Bäume in der Halbtotale, die mit Lichterketten behangen wurden. Die Kamera bleibt mehrere Sekunden lang statisch im Frame und man hört aus dem Off Wasser plätschern und Hunde bellen. Die untere Hälfte des Bildes ist gut durch die Lichterketten ausgeleuchtet, während die obere Hälfte, die auf den Wald deutet, sehr dunkel ist. Man kann zwei runde Lichtquellen ausmachen, von denen Unklar ist, woher sie kommen. Die Einstellung hat einen beruhigenden Effekt, der dazu einlädt, das Gesehene zu verarbeiten, weshalb man davon ausgehen kann, dass Cleo genauso in die Ferne schaut, inne hält und alles, was in ihrem Leben passiert ist, zu verarbeiten versucht. Die Eintracht wird durch „Feuer“-Rufe aus dem Off kontrastiert, was die beiden Lichtquellen im

<sup>513</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 0:41:27.

<sup>514</sup> Vgl. ebd., 1:02:31.

Wald erklärt.<sup>515</sup> Cleo blickt nach unten und es wird in einer subjektiven Kamera vom Balkon auf den Außenbereich geschnitten, in dem man Figuren sieht, die aus dem Off kundtun, dass es im Wald brennt, während die anderen Wasser aus dem Brunnen holen. Die Kamera neigt sich nach oben und begleitet damit die Figuren, wie sie mit den Eimern voller Wasser zum Wald laufen.<sup>516</sup> Die ruhigen Bewegungen der Kamera stehen damit im starken Kontrast zur Hektik der Figuren, die Cleo ebenso ruhig beobachtet.

In Minute 1:03:38 wird in einer Totale in den Wald geschnitten und man sieht, wie alle versuchen, das Feuer zu löschen. Die Kamera fährt nach links und man sieht, dass selbst die Kinder mithelfen. Die Kamera bleibt stehen, als ein kostümierter Mann von hinten in den Frame kommt.<sup>517</sup> Er geht nach rechts und die Kamerafahrt begleitet ihn.<sup>518</sup> Aus dem Off hört man Kirchenglocken, die Gestalt nimmt die Maske vom Gesicht und geht auf die Kamera zu, bis er in einer Halbnahaufnahme vor ihr steht, zur Seite blickt und in aller Ruhe ein Lied singt, während im Hintergrund das Feuer lodert und die Stimmen der Menschen, die Geräusche des Feuers, der Feuerwerksraketen und des Wassers eine Soundkulisse bilden.<sup>519</sup> In Minute 1:06:07 folgt eine Ellipse durch eine Kontrastmontage auf den nächsten Tag, was durch das Tageslicht und die Verwüstungen des Feuers erkenntlich wird. Die ruhige Einstellung, in der man Vögel aus dem Off hört, steht im starken Kontrast zur vorherigen Einstellung.

Ein starker Kontrast zur pompösen und geräumigen Silvesterfeier der Verwandtschaft zeigt sich in Minute 0:59:23, als Cleo und ihre Patentante das Tor öffnen, durch das die vorhergehende Szene gefilmt wurde. Es wird in einen Keller geschnitten, in den eine lange Treppe ohne Geländer führt. Auf der Hälfte der Treppe sitzen zwei Katzen und unten im Raum sieht man sowohl Gänse als auch Hunde neben der Treppe. Der Frame wird ziemlich genau bei der Hälfte durch die Wand abgeschnitten, wodurch die linke Hälfte des Frames sehr dunkel ist. Es liegen Objekte in der Ecke, die aufgrund ihrer mangelnden Ausleuchtung nicht erkennbar sind. Die rechte Hälfte hingegen hat eine Lichtquelle von oben kommend, zudem befindet sich unten eine Wandlampe seitlich im Raum und eine dritte Lichtquelle sieht man durch eine Tür, an der zwei Personen stehen. Man hört Musik aus dem Off, das Quietschen des Stahltors, Tiergeräusche aus dem On und weiterhin das Gespräch aus dem On. Es wird in einen engen, in die Tiefe komponierten Raum in der Halbtotale geschnitten, der die diegetische Musik aus dem On von Musikern kommen lässt und in dem viele weitere Menschen Silvester feiern.<sup>520</sup>

---

<sup>515</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 1:03:09.

<sup>516</sup> Vgl. ebd., 1:03:20.

<sup>517</sup> Vgl. ebd., 1:04:20.

<sup>518</sup> Vgl. ebd., 1:04:28.

<sup>519</sup> Vgl. ebd., 1:05:03.

<sup>520</sup> Vgl. ebd., 1:00:01.

Letztlich wird der Kontrast zwischen Leben und Tod durch die Montage im Film ausgedrückt, als die im dritten Monat schwangere Cleo auf Anweisung von Sofia im Krankenhaus zu den Neugeborenen geht. Plötzlich ereignet sich ein Erdbeben, doch statt der Anweisung, sich auf den Boden zu legen, Folge zu leisten, bleibt Cleo einfach stehen, was auf ihre labile Verfassung deutet, da sie keine Maßnahmen setzt, um ihr Leben oder das ihres Babys zu retten. Die ältere Dame und das Mädchen fallen auf die Knie und beten. In der Spiegelung der Glasscheibe ist zu erkennen, wie die Babys in der Station in aller Eile gerettet werden, die Geräuschkulisse ist sehr aufgewühlt und kommt aus dem Off.<sup>521</sup> Es wird auf die Detailaufnahme eines wackelnden Brutkastens geschnitten, auf dem sich Bauschutt befindet.<sup>522</sup> In dieser Einstellung wird der Kontrast zwischen Leben und Tod stark miteinander verknüpft. Auch durch den Schnitt auf die nächste Einstellung kann man von einer Verknüpfung bei gleichzeitigem Kontrast sprechen, indem drei Kreuzen in einer Totalen gezeigt werden.<sup>523</sup>

## 6.18 Parallelität von Handlungsebenen

Auf der Handlungsebene kommt es wiederholt zu Szenen, in denen die schwierige Lage von Cleo und Sofia parallel dargestellt wird und dabei an einem Punkt zusammenläuft. Obwohl sich die Situation ähnelt und parallel dargestellt wird, entsteht nicht der Eindruck, dass beide Frauen gleich sind.

Das Zusammenlaufen beider Handlungsstränge wird deutlich, als Cleo Sofia von ihrer Schwangerschaft erzählen möchte. Cleo wird mit einer Kamerafahrt begleitet und auf dem Weg zu Sofia und Teresa hört man ein Gespräch der beiden aus dem Off, in dem es darum geht, dass Sofia nicht weiß, was sie tun soll, wenn die Kinder nach dem Vater fragen.<sup>524</sup> Als Cleo den Tee serviert wechselt das Gespräch ins On und Cleo bittet Sofia um ein Gespräch. Das Bild wurde in der Amerikanischen gedreht und der Lampenschirm ist auffällig, da er wie in der Szene bei Fermín schief ist. Er beleuchtet die vordere Ebene des Bildes, wo Sofia und die Großmutter sitzen, besser aus als die hintere Ebene, wo Cleo steht. Cleos Gestik ist wie die meiste Zeit eher gebückt und ihr Kopf ist leicht nach unten geneigt.<sup>525</sup> Sie holt auf Wunsch von Sofia die Kinder und Sofia kündigt an, dass sie Weihnachten beim Onkel der Kinder und Silvester in Bárcenas Hacienda verbringen werden.<sup>526</sup> Die Kinder fragen nach ihrem Vater und Sofia entgegnet, dass er aufgrund seiner Forschung länger in Quebec bleiben müsse.<sup>527</sup> Sie schlägt den Kindern vor,

---

<sup>521</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 0:51:57.

<sup>522</sup> Vgl. ebd., 0:52:12.

<sup>523</sup> Vgl. ebd., 0:52:22.

<sup>524</sup> Vgl. ebd., 0:42:09.

<sup>525</sup> Vgl. ebd., 0:42:27.

<sup>526</sup> Vgl. ebd., 0:43:50.

<sup>527</sup> Vgl. ebd., 0:44:01.

dass sie ihrem Vater eine Karte schreiben sollen, doch als eines der Kinder mit dem Papier aus dem Frame geht, wird sie sehr aufbrausend und bestimmend,<sup>528</sup> was darauf hinweist, dass sie nichts unversucht lässt, damit er wieder zurückkommt. Sie schickt die Kinder schließlich aus dem Wohnzimmer heraus und sucht das Gespräch mit Cleo, die sich zu ihr setzt und ihr erklärt, dass sie vermutlich schwanger sei.<sup>529</sup> Die Kamera ist schräg positioniert, weshalb man Cleos Mimik gut erkennen kann und jene von Sofia nur seitlich erkennbar ist. Beide Frauen sitzen mit ihren eigenen Problemen und Herausforderungen nebeneinander und haben dennoch unterschiedliche Voraussetzungen, um damit umzugehen.

Nach der Untersuchung sieht man die Ärztin und Cleo in der Halbtotale im in die Tiefe komponierten Gang des Krankenhauses auf die Kamera zukommen.<sup>530</sup> Sie kommen dabei gleichzeitig auf Sofia und Doktor Zavala zu, dem Sofia soeben noch unter Tränen erklärte, dass Antonio nicht einmal seine Kinder anrufen würde.<sup>531</sup> Damit laufen beide Handlungsstränge erneut zusammen.

Ein weiteres Beispiel hierfür zeigt sich in Minute 1:24:05 als Cleo Fermín aufsucht, um ihm von ihrer Schwangerschaft zu erzählen. Die Kamera ist hinter ihr positioniert, sodass man sie von hinten in der Nahaufnahme sieht, während sie Fermín nach dem Training hinterherblickt und nach ihm ruft. Der Kameraschwenk imitiert dabei ihren Blick, bis Fermín stehen bleibt und zu ihr kommt. Er lässt sich zwar auf das Gespräch ein, aber schaut sie nach kurzer Zeit kaum noch an und geht während des Gesprächs weiter zu seinen Kollegen.<sup>532</sup> Sie reden im Gehen und er schaut sie dabei nie an, bis sie ihm erzählt, dass sie mit seinem Kind schwanger ist. Daraufhin bleibt er stehen, schaut ihr hasserfüllt in die Augen und droht ihr, ihn nie wieder aufzusuchen.<sup>533</sup> Er vollführt einige kämpferische und bedrohliche Übungen aus der Kampfkunst vor ihr, bevor er zu seinen Kollegen läuft. Die Kamera imitiert weiterhin Cleos Blick und schwenkt mit Fermín mit, bis er auf den Laster springt und wegfährt.<sup>534</sup> Auf den verschwindenden Fermín folgt eine Assoziationsmontage, bei der auf eine Detailaufnahme eines Tisches geschnitten wird, den Cleo gerade putzt. Man sieht vorrangig ihre Hand und das Putztuch, aber auch ihr Gesicht, das sich im Tisch spiegelt. Dabei hört man auf der Tonebene aus dem Off, wie Sofia jemandem unter Tränen am Telefon erzählt, dass ihr Exmann mit seiner neuen Freundin in Acapulco sei und den Kindern Lügen über seinen Aufenthalt in Quebec erzählt.<sup>535</sup>

---

<sup>528</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 0:44:19.

<sup>529</sup> Vgl. ebd., 0:45:32.

<sup>530</sup> Vgl. ebd., 0:50:17.

<sup>531</sup> Vgl. ebd., 0:50:33.

<sup>532</sup> Vgl. ebd., 1:24:35.

<sup>533</sup> Vgl. ebd., 1:25:27.

<sup>534</sup> Vgl. ebd., 1:25:31.

<sup>535</sup> Vgl. ebd., 1:26:00.



## 6.19 Die Verhandlung des Politischen

Ein wesentliches Mittel, wie die Erfahrung der Revolution in das filmische Geschehen einfließt, ist die Naturalisierung. An vielen Stellen des Films wird die Erfahrung der Student\*innenbewegung als ein gewöhnlicher Teil des Alltags geschildert.

So erzählt Paco aus dem Off, was er an dem Tag erlebte. Das gemeinsame Essen am Mittagstisch ist ein herkömmliches Motiv, bei dem gewöhnlich die Familienmitglieder darüber reden, was sie am Tag erlebt haben. Dieses Motiv wird in *Roma* verfremdet, indem nicht über Schulnoten oder ähnliches gesprochen wird, sondern über die realen Auswirkungen der Unruhen in Mexiko in den 70er Jahren. So wird auf eine Halbnahaufnahme auf den gesamten Mittagstisch geschnitten, die Erzählung des Kinds wechselt ins On<sup>536</sup> und es erklärt, dass es sah, wie ein Soldat einen Menschen erschoss.<sup>537</sup> Die Erzählweise ist in Bezug auf das traumatische Erlebnis trocken und gleicht einem eher gewöhnlichen Gespräch, bei dem es um normale Herausforderungen des Alltags geht. Dies deutet daraufhin, dass die Unruhen für die Figuren zum gewöhnlichen Alltag zählen. Daraufhin kommt Sofía nachhause, die Gespräche wechseln zum seichterem Thema der Schulnoten und mit dem Wechsel des Themas, wechselt auch die Kameraposition.<sup>538</sup>

Der spielerische Umgang mit dem Tod wird deutlich, als Paco und Pepe zu Cleo auf das Dach kommen und mit Spielzeugpistolen spielen, obwohl es den Kindern verboten ist, sich dort aufzuhalten.<sup>539</sup> Ihr Spiel kann als eine Referenz auf die politische Situation, in der sie leben, interpretiert werden, indem sie sich „erschießen“ und totstellen, woran sich auch Cleo mit den Worten „ich mag es, tot zu sein“<sup>540</sup> beteiligt (Abbildung 11).



Abbildung 11: Das Einschreiben der politischen Unruhen als Alltag in den Film  
Vgl. Cuarón, Alfonso: *Roma*, MEX 2018, 0:12:39.

<sup>536</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 0:09:27.

<sup>537</sup> Vgl. ebd., 0:09:30.

<sup>538</sup> Vgl. ebd., 0:09:58.

<sup>539</sup> Vgl. ebd., 0:10:48.

<sup>540</sup> Vgl. ebd., 0:12:43.

Wesentlich für den Film sind jene Momente, in denen sich das persönliche Schicksal Cleos parallel zum politischen Schicksal des Landes abspielt, da sichtbar wird, dass nicht nur ihre persönliche Situation instabil ist, sondern auch die sozio-politischen Umstände, in denen sie lebt.

Als Cleo Fermín aufsucht, beginnt die Szene mit einem Schnitt auf die Totale, die das Geschehen in einem ärmlichen Gebiet verortet. Aus dem Off kann eine Wahlrede vernommen werden, deren Inhalt ein weiteres Indiz dafür bildet, dass es sich um eine arme Gegend handeln muss, indem etwa erklärt wird, dass man die Wasserversorgung sicherstellen möchte.<sup>541</sup> Cleo steigt aus dem Bus aus und scheint sich in der Gegend nicht auszukennen. Sie wirkt mit einem Stück Papier in der Hand orientierungslos, bis sie einen Mann nach dem Weg fragt. Mit dem Rücken zur Kamera ist sie in der Halbtotale zu sehen, während die Geräuschkulisse auf die Wahlrede hindeutet. So hört man noch immer die Wahlrede, dieses Mal aus dem On, feierliche diegetische Musik setzt ein und man hört Leute jubeln und applaudieren sowie einen Knall, der durch eine Kanone verursacht wird, die einen Akrobaten in ein Netz schleudert.<sup>542</sup> Die Szene verweist auf die prekäre Lage der Menschen und auf den sehnlichen Wunsch nach Veränderung, was an der dominierenden spektakelhaften Wahlpropaganda deutlich wird.

Wahlplakate sind im Film omnipräsent, wie es auch deutlich wird, als die Familie zu ihrer Verwandtschaft fährt. Die Kamera schwenkt auf eine Straße in der Totale, auf die das Auto der Familie zugefahren kommt und aus der anderen Richtung kommt ein Wagen, der von einem Esel gezogen wird. Es wird deutlich, dass die Narration nicht mehr in Mexiko-Stadt stattfindet, sondern in einem ruralen Gebiet, in dem ebenso überall Wahlplakate hängen (Abbildung 12).



Abbildung 12: Die Omnipräsenz des politischen anhand der wiederholten Darstellung von Wahlplakaten  
Vgl. Cuarón, Alfonso: *Roma*, MEX 2018, 0:53:01.

Die Revolution wird im Film direkt dargestellt, etwa in der Szene, in der Cleo und Teresa

---

<sup>541</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 1:14:22.

<sup>542</sup> Vgl. ebd., 1:15:12.

während des Massakers vom 10. Juni 1971 eine Krippe kaufen wollen. Ignacio erklärt, dass erneut Student\*innenproteste stattfinden, die für die Beteiligten keine Neuheit zu sein scheinen. Es wird in einer Detailaufnahme durch das Fenster in das Innere eines Möbelgeschäfts geschnitten und man hört aus dem Off Teresa sagen, dass sie nach einer Krippe für Cleo suchen. Ebenso hört man nun etwas leiser die Demonstration noch immer aus dem Off.<sup>543</sup> Die Verkäuferin zeigt ihnen ein Modell,<sup>544</sup> währenddessen läuft Ignacio in das Geschäft und schaut aus dem Fenster. Die Kund\*innen folgen ihm und schauen ebenso besorgt aus dem Fenster, wobei die Kamera mitschwenkt und deutlich zeigt, dass der Protest ausschreitet. Sie schwenkt an den ängstlichen Kund\*innen vorbei und zeigt aus der Innenperspektive durch das Fenster, dass es draußen eine Eskalation gibt. Schüsse sind aus dem Off zu hören sowie die lauter werdende Menschenmenge.<sup>545</sup> Die Kamera schwenkt weiter und entfernt sich vom Geschehen, bis auf Cleo und die Großmutter in einer Halbnahaufnahme geschnitten wird, deren Mimik durch Angst gekennzeichnet ist und die Großmutter hält ihren Arm schützend vor Cleo, als ein Mann aus dem Off nach Hilfe ruft und schreit, dass er getötet wird.<sup>546</sup> Es wird in einer Halbtotale in das Geschäft und auf den angeschossenen, nach Hilfe suchenden Mann mit seiner Frau geschnitten. Man hört deutlichere Schüsse aus dem Off und es folgen ihnen vier bewaffnete Männer. Sie halten ihre Pistolen hoch, richten sie auf wahllose Menschen und suchen den Mann.<sup>547</sup> Ein Arm, der eine schussbereite Pistole hält, wird in der Detailaufnahme gezeigt. Die Pistole deutet auf die Position, in der Teresa und Cleo standen, doch sieht man nur die Pistole und wie der Mann im Hintergrund in einem Schrank gefunden und erschossen wird.<sup>548</sup> Damit erfüllt die Detailaufnahme in diesem Fall die Funktion, die Spannung aufrechtzuerhalten. Die Kamera schwenkt mit den Tätern mit, die das Geschäft direkt danach wieder verlassen und durch den Schwenk wird offenbart, dass Fermín die Pistole hält, die auf Cleo und Teresa gerichtet ist. Ironischerweise trägt er ein T-Shirt mit der Aufschrift und Darstellung des verliebten Paares aus dem bekannten „Liebe ist ...“ Cartoon (Abbildung 13).

---

<sup>543</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 1:33:51.

<sup>544</sup> Vgl. ebd., 1:34:29.

<sup>545</sup> Vgl. ebd., 1:34:59.

<sup>546</sup> Vgl. ebd., 1:35:13.

<sup>547</sup> Vgl. ebd., 1:35:20.

<sup>548</sup> Vgl. ebd., 1:35:29.



Abbildung 13: Die paradoxe Verknüpfung von „Liebe“ und Gewalt  
Vgl. Cuarón, Alfonso: *Roma*, MEX 2018, 1:35:37.

Es folgt ein Schnitt auf Cleo und Teresa, die die Augen verschlossen hält und Angst um ihr Leben hat – auch Cleos Mimik zeigt Angst.<sup>549</sup> Es wird auf Fermín zurückgeschnitten, der sich langsam entfernt und dann schlagartig das Geschäft verlässt. In der Halbtotale sieht man, wie verängstigt die restlichen Menschen sind und eine Frau einen Zusammenbruch erleidet. Die Tonebene wird dominiert von Schreien aus dem Off und aus dem On.<sup>550</sup> In dieser Szene wird erneut die persönliche Ebene Cleos mit der politischen Ebene verstrickt, wodurch verdeutlicht wird, dass beide Bereiche untrennbar miteinander verbunden sind.<sup>551</sup>

In Minute 1:36:11 wird in der Halbtotale auf das Massaker auf der Straße geschnitten. Man sieht schießende Menschen hinter einem Auto und weitere Personen, die weglaufen oder Scheiben von Autos einschlagen. Die Kamera schwenkt nach links, bis man Ignacio, Cleo und die Großmutter in einem Versteck sieht, die auf den passenden Zeitpunkt warten, um zum Auto zu laufen. Sie verlassen das Versteck, der langsamer werdende Schwenk begleitet sie und zeigt eine Frau auf der Straße sitzend, mit ihrem sterbenden Mann in den Armen. Sie weint und schreit seinen Namen, doch er scheint bereits tot zu sein. Ignacio, Cleo und die Großmutter verlassen den Frame und die Kamera bleibt auf der nach Hilfe schreienden Frau und ihrem toten Mann gerichtet, die an die *Pietà* von Michelangelo erinnern.<sup>552</sup> Vom Spaß an der Gewalt, wie sie Adorno anhand der Kulturindustrie darlegt, kann hier keine Rede sein.<sup>553</sup> Vielmehr wird durch den Stil des Films wahres Leid ausgedrückt, wie es nur in autonomer Kunst möglich ist.<sup>554</sup>

<sup>549</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 1:35:42.

<sup>550</sup> Vgl. ebd., 1:35:53.

<sup>551</sup> Vgl. Marcantonio, „Roma: Silence, Language, and the Ambiguous Power of Affect“, 40.

<sup>552</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 1:36:45.

<sup>553</sup> Vgl. Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 147.

<sup>554</sup> Vgl. ebd., 139.

Neben der Verhandlung des Politischen im Film hatte der Film auch reale Auswirkungen, wie sie etwa Yalitza Aparicio – die Schauspielerinnen von Cleos Figur – beschreibt. Sie verweist auf die immense Diskriminierung indigener Menschen, die anhand von rassistischen Debatten über ihre Beteiligung am Film zum Vorschein traten. So wurde von vielen Seiten Unmut darüber geäußert, dass sie als indigene Person für einen Oscar nominiert wurde oder dass sie aufgrund ihrer ethnischen Herkunft keine würdige Repräsentantin Mexikos darstellt. Sie selbst engagiert sich aktivistisch für eine Verbesserung der gesellschaftlichen Verhältnisse in Mexiko und setzt sich für mehr Diversität in den Medien ein. Dabei betont sie, dass kurze Zeit nach der Oscarverleihung bereits erste Schritte getätigt wurden, um das Arbeitsverhältnis von Hausangestellten zu verbessern. Dazu gehören bezahlter Urlaub, Arbeitsverträge sowie ein stärkerer sozialer Schutz. Die Dringlichkeit des Themas überwand sogar die Grenzen Mexikos und wurde international diskutiert.<sup>555</sup> Dabei ist anzumerken, dass trotz aller realen Auswirkungen, der Film keine Moralisierung beinhaltet. Jackson fasst dies anhand der epistemologischen Losgelöstheit und auch Adorno weist darauf hin, dass wahre Tragik im Film zum Zweck der moralischen Bildung des Publikums abgeschafft wurde.<sup>556</sup> Kunst kann gesellschaftskritisch wirken, jedoch tut sie das nicht durch gewisse Inhalte im Sinne einer engagierten Kunst, sondern „durch ihre immanente Bewegung oder Verhaltensweise“.<sup>557</sup> Sie soll weder ökonomischen noch politischen Zwecken unterworfen werden und um das zu erreichen, sei es nötig, dass sie sich stets neu formt und damit einzig die Funktion der Humanisierung ausübt.<sup>558</sup> Der Film zeigt in keinem Moment direkte Aufforderungen, wie mit gesellschaftspolitischen Themen umgegangen werden soll, sondern eröffnet durch seine autonome Form neue Sinnhorizonte, die zudem, aufgrund der Veröffentlichung auf Netflix, eine breite Rezeption erfuhren.

## 6.20 Die Schlussequenz als direkter Anschluss an die Anfangssequenz

Die Kamera filmt vom Wohnzimmer aus, wie Adela alle nach dem Strandurlaub in der Einfahrt begrüßt und die Kamera schwenkt mit den Kindern, Cleo und Sofía mit, die das Haus betreten. In dem Moment des Eintretens bleibt die Kamera stehen und sie beklagen sich, dass es schrecklich aussieht.<sup>559</sup> Der Schnitt auf das Wohnzimmer in der Totale zeigt, was sie meinen, denn es fehlen die Bücherregale und die Bücher liegen am Boden. Man hört sie noch aus dem

---

<sup>555</sup> Vgl. Yalitza Aparicio, „In Mexico, ‚Roma‘ Lit a Fire for Workers’ Rights“, in: *The New York Times*, 23.05.2020 (Zugriff 18.05.2024).

<sup>556</sup> Vgl. Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 161.

<sup>557</sup> Vgl. Hirsch, „die Welt noch einmal“, 29.

<sup>558</sup> Kösser, *Ästhetik und Moderne*, 380.

<sup>559</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 2:06:09.

Off darüber reden und sie kommen von hinten in den Frame, um nach oben in ihre Zimmer zu gelangen.<sup>560</sup> Es wird deutlich, dass trotz der ersichtlichen Veränderungen im Haus und in der Familie, Cleos Arbeit wie gewohnt weitergeht, was auch stilistisch verdeutlicht wird. Die Kamera schwenkt auf gewohnte Art und Weise durch das Haus und das Einzige, was sich geändert hat, ist, dass die Bücher nun am Boden liegen. Die Kinder fragen sie nach Smoothies und sie trägt die Schmutzwäsche weg, um sie zu waschen.<sup>561</sup> Beim Durchqueren der Küche trifft Cleo wie gewohnt auf Adela, der sie von der Reise erzählen möchte, die aber einkaufen gehen muss. Somit erwähnt sie bloß, dass sie eine schöne Zeit hatte und dass sie ihr alles erzählen wird, sobald sie zurück ist.<sup>562</sup> Mit ihrem Koffer und der Bettwäsche in den Händen geht sie die Treppe hoch, die aufs Dach führt. Die Kamera neigt sich nach oben und als sie bei der letzten Treppe angekommen ist, entsteht eine verkantete Kamera bei einer Froschperspektive. Die Kamera bleibt stehen, sie betritt das Dach und das Motiv des Flugzeugs erscheint erneut und ist zudem aus dem On zu hören.<sup>563</sup> Zuletzt werden in der Minute 2:08:53 die Ending-Credits eingeblendet, während das Flugzeug aus dem Frame fliegt, und aus dem Off hört man Vögel zwitschern sowie Hunde bellen. Indem der Film mit einer Aufnahme des Himmels endet, wird eine Klammer zur ersten Einstellung um den Film gebildet, da man in der Aufnahme des Bodens den Himmel gespiegelt sieht.<sup>564</sup> Ein weiterer direkter Anschluss an den Beginn des Films bildet die Tatsache, dass Cleo erneut dabei gezeigt wird, wie sie Hausarbeit verrichtet. Dies lässt vermuten, dass sich äußerlich an ihrer Position in der Familie nichts geändert hat, wohingegen sich ihr Inneres stark verändert hat.<sup>565</sup>

## 7 Schluss

In dieser Masterarbeit wurde folgende Forschungsfrage beantwortet: „Welchen Beitrag kann der Autonomiebegriff bei Adorno zur Analyse zeitgenössischer Filme leisten?“

Film mit dem traditionellen Begriff der Kunstautonomie in Verbindung zu bringen, klingt aus mehreren Gründen nach einem unplausiblen Unterfangen. So ist seine Autonomie schon aufgrund der Tatsache, dass an seiner Entstehung mehrere Entscheidungsträger\*innen beteiligt sind und kein einzelnes schöpferisches „Genie“ fragwürdig. Aufgrund seiner technischen Verfasstheit klingt von vielen Seiten an, dass es sich beim Film um keine Form der Kunst

---

<sup>560</sup> Vgl. Cuarón, *Roma*, 2:06:21.

<sup>561</sup> Vgl. ebd., 2:07:44.

<sup>562</sup> Vgl. ebd., 2:08:13.

<sup>563</sup> Vgl. ebd., 2:08:46.

<sup>564</sup> Vgl. Nuncio; Clariond Rangel, *Die Entstehungsgeschichte von Roma*, 0:12:53.

<sup>565</sup> Vgl. Marcantonio, „Roma: Silence, Language, and the Ambiguous Power of Affect“, 42.

handeln kann und auch die Postulierung des post-autonomen Zeitalters verweist überhaupt auf die Kunstautonomie als „geschichtlichen Sonderfall“.<sup>566</sup> Allerdings konnten die Kausalitätsthese, die Kontrollthese und die These des ästhetischen Interesses, die den Kunstcharakter des Films aufgrund seiner technischen Beschaffenheit abstreiten, entkräftigt werden. Um den Kunststatus des Films zu erschließen, ist es maßgebend zu betrachten, wie der Film seine medienspezifischen Stilmittel nutzt, um den Inhalt zu reflektieren und dabei mit seinen Rezipient\*innen in den Dialog tritt.<sup>567</sup> Jener Aspekt erweist sich als maßgebend, um den Autonomiestatus des Films zu diskutieren.

Die traditionelle Auffassung der Kunstautonomie etablierte sich im 18. Jahrhundert und verwies dabei auf die Loslösung der Kunst von rituellen und höfischen Zwecken. Jedoch geriet die Kunst dabei in das neue Abhängigkeitsverhältnis des Markts, wobei sich der werdende Warencharakter der Kunst bereits zu vorautonomen Zeiten in der italienischen Renaissance abzeichnete,<sup>568</sup> wie es im Kapitel 3.2.1 „Vorausautonome Zeit“ ausgeführt wurde. Daran knüpfte Adorno an und beschrieb den Umstand des Autonomieverlusts, indem er das Ideal der autonomen Kunst bezweifelte und davon ausging, dass kulturelle Erzeugnisse in der Kulturindustrie zu Waren, die ökonomischen Zwecken unterliegen, wurden.<sup>569</sup> Folgt man Adorno, so hat die vermeintlich funktionslose autonome Kunst einzig eine gesellschaftskritische Funktion, die der Herausbildung autonomer Subjekte dient. Jene Funktion der Kritik wird jedoch durch Medien wie den Film, das Radio oder das Fernsehen unterbunden, wie er es im einflussreichen Kapitel zur Kulturindustrie in der *Dialektik der Aufklärung* darlegt. Indem der Markt so weit in die Kunstproduktion eingreift, ist der Warencharakter der einzige Zweck kulturindustrieller Erzeugnisse, was ihre emanzipierende Funktion unterdrückt. Anstatt von wahrhaftiger Kunstautonomie als Mythos auszugehen, wurde im Kapitel zur Definition der Autonomie vielmehr von Kösser und ihrer dialektischen Konzeption des Autonomiebegriffs ausgegangen. Sie erachtet die Autonomie als Dialektik zwischen Unabhängigkeit und Eigengesetzlichkeit, die sich anhand ihrer Widersprüche und Dynamik zeigt und sich abhängig von der Funktion, die man dem Kunstwerk zuschreibt, konstituiert.<sup>570</sup>

Nachdem die *Dialektik der Aufklärung* eine völlig andere Medienlandschaft vor Augen hat, als sie heute vorzufinden ist, wurden im Kapitel zur Kulturindustrie Abhandlungen diskutiert, die

---

<sup>566</sup> Vgl. Ullrich, *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*, 86.

<sup>567</sup> Vgl. Sobchack; Sobchack, *An Introduction to Film*, 311f.

<sup>568</sup> Vgl. Müller, „Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance“, 9-11.

<sup>569</sup> Vgl. Horkheimer; Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 166.

<sup>570</sup> Vgl. Kösser, „Zwischen Unabhängigkeit und Selbstbestimmung“, 68f.

die Thesen Adornos im Hinblick auf die veränderten Gegebenheiten neu denken. Sie zeigen die Möglichkeit autonomer Kunst trotz ihrer Abhängigkeit vom Markt auf, was von der These gestützt wird, dass der Kapitalismus die Bedingung für die Kunstautonomie darstellt und nicht ihr Hindernis.<sup>571</sup> Dabei ergeben sich zahlreiche Anhaltspunkte, anhand derer man die Autonomie des Films analysieren kann. So wird das Vereinnahmungspotenzial des Kapitalismus infrage gestellt, da anhand von Bewegungen wie der Avantgarde festgemacht werden kann, dass Vereinnahmung nie vollständig ist und zumindest die gelegentliche Möglichkeit zur Subversion zulässt (Kapitel 4.2 „Das Vereinnahmungspotenzial des Kapitalismus“). Auch die These der gegenseitigen Integration von Hoch- und Populärkultur zum Nachteil beider Bereiche wird kritisch betrachtet, da es fehlgeleitet wäre, in der Postmoderne noch von einer solch strikten Trennung auszugehen (Kapitel 4.4 „Der Zusammenschluss von autonomer Kunst und Kulturindustrie als Problemfall“). Neben den allgemeinen Veränderungen bezüglich der Ökonomie und der Gesellschaft werden in der *Dialektik der Aufklärung* einige Anhaltspunkte geboten, die Formen autonomer Kunst in Kontrast zur kulturindustriellen Ware charakterisieren. So wird der Kulturindustrie zugeschrieben, dass sie nach einem vorgefertigten Muster verfährt, das nur den Anschein eines vielfältigen medialen Angebots macht, was anhand des Autorenfilms und des Non-Genre Films widerlegt werden konnte (Kapitel 4.6 „Genres und Sparten“). Ein weiterer wesentlicher Aspekt ist die kognitive Beteiligung an der Filmrezeption, die Adorno zufolge in der Kulturindustrie ausgeschlossen wird, was erneut von Filmen außerhalb des Studiosystems infrage gestellt wird (Kapitel 4.7 „Zusammenhang und Ordnung“; Kapitel 5 „Der Film als Medium der Kritik“).

Jene Überlegungen zum autonomen Film führen zur zweiten Forschungsfrage der Masterarbeit, die sich am gegenwärtig marktführenden Streaminganbieter Netflix orientierte: „Inwiefern kann man anhand von *Roma* von einem autonomen Film innerhalb ökonomisch orientierter Vorgaben sprechen?“ Als eine Netflix-Produktion, die zahlreiche Filmpreise erhielt und als „Bester Film“ 2019 bei der Oscarverleihung nominiert wurde, zeichnet sich hinsichtlich der Frage nach der Autonomie des Films ein ambivalentes Verhältnis ab, das im Kapitel 6 zur Filmanalyse erläutert wurde. Nachdem Netflix ein kommerziell ausgerichtetes Unternehmen ist, kann kaum von einer Unabhängigkeit des Films gesprochen werden, da die Profitinteressen klar im Vordergrund zu stehen scheinen und man im Sinne Adornos von einer Vereinnahmung künstlerischer Filme sprechen kann. Allerdings verweist der reflektierte Einsatz medienspezifischer Stilmittel im Film auf eine Eigengesetzlichkeit, die dem Studiosystem

---

<sup>571</sup> Vgl. Becker; Paß, „Ästhetik nach Adorno“, 8f.; Vgl. Müller; Bredekamp; Hinz; Verspohl; Fredel; Aplitzsch: *Autonomie der Kunst*, 7.



widerstrebt. Auf Ebene der Kinematographie, Mise-en-Scène, der Soundgestaltung, der verwendeten Motive sowie der Narration gibt sich der Film selbst seine Gesetze und vermag eine politische Ebene zu öffnen. Damit setzt er das um, was Adorno mit einer reflektierten Gebrauchsweise des Mediums fordert. Obwohl *Roma* meist als Drama angeführt wird, ist es naheliegender, von einem Non-Genre Film zu sprechen, der meist realistischen, aber auch expressionistischen Konventionen folgt. Dass der Film stark realistisch verfährt, liegt daran, dass er autobiographisch die Erinnerungen aus Alfonso Cuaróns Kindheit erzählt, der als Autorenregisseur gilt und Regie, Schnitt, Drehbuch sowie Kinematographie des Films übernahm, was in diesem Zusammenhang den Ausdruck des Filmkünstlers legitimiert. Daher ist in Bezug auf *Roma* nicht von einem Film zu sprechen, der Adorno folgend eine kulturindustrielle Sparte bedient, sondern von einem eigenständigen Werk der Filmkunst, das sich jener Logik widersetzt. Die narrative Struktur lässt sich als Mini-Plot beschreiben, der sich entgegen klassischen Erzählweisen im Film positioniert. Sie versperrt sich dem ordnungsstiftenden Aufbau kulturindustrieller Waren, da in *Roma* keine Signale verwendet werden, die den Fortgang der Narration vorausdeuten. Vielmehr wird eine denkend-partizipative Rezeptionshaltung gefordert, um den Film erfassen zu können. Der Film wendet häufig das Motiv der Verfremdung an und verweigert durch die häufige Verwendung von Kameraschwenks und -fahrten sowie die bevorzugte Einstellungsgröße der Totale und Halbtotale das Gefühl der Identifizierung mit den Figuren. Dadurch, dass sich Rezipient\*innen nicht mit der filmischen Welt identifizieren, wird nach Adorno der Denkprozess während der Filmrezeption erst ermöglicht. Stilistische Mittel werden bewusst eingesetzt, um Nähe oder Distanz zu vermitteln oder um Kontraste und Assoziationen herzustellen. Wiederholungen und abgewandelte Wiederholungen leiten eine Reflexion auf der metaphorischen Ebene ein. Detailaufnahmen werden eher sparsam verwendet und wenn, dann um eine expressive oder referenzielle Funktion auszuüben. Auf der Ebene des Sounds wird der realistische Eindruck des Films verstärkt, indem gänzlich diegetische Musik verwendet und der Sound oft spielerisch eingesetzt wird, oder um das Geschehen zu kommentieren. Die Gestaltung visueller und akustischer Mittel im Film erfolgt demnach naturalistisch und assoziativ, wie es Adorno in Bezug auf die Autonomie des Films fordert.<sup>572</sup>

Die Tradition des mexikanischen Films, Revolutionen und politische Unruhen im Film zu verhandeln, wird auch in *Roma* aufgegriffen, indem die Handlung in der Zeit der Student\*innenbewegung spielt und dabei das Massaker von 1971 aufgreift. Die Parallelität des Individuellen und Politischen verweist darauf, dass beide Bereiche nicht getrennt voneinander

---

<sup>572</sup> Vgl. Baum; Seubold, „Einleitung“, 14.

betrachtet werden können. Das Politische im Film schreibt sich jedoch nicht auf eine moralisierende Art und Weise ein, sondern wird über seine Form vermittelt. So kann im Sinne Comolli und Narbonis davon gesprochen werden, dass der Film durch die Entsagung der Form des Hollywoodkinos sowie des politischen Inhalts einen ideologiekritischen Reflexionsprozess auslöst, indem er das gewöhnliche Rezeptionsverhältnis herausfordert und einen interpretatorischen Zugang zum Film einleitet. Dies kann als Antwort auf die Forderung Horkheimer und Adornos betrachtet werden, dass das regressive Moment der Aufklärung stets zu reflektieren ist.

Da der Begriff des Autonomen in Bezug auf zeitgenössische Formen der Künste nicht mehr passend zu sein scheint, legt Jackson die Konzeption der relativen Autonomie vor, die aus drei Kategorien besteht, nämlich der epistemologischen Losgelöstheit, der formalen Variation des Mediums und der sozio-politischen Kontextualisierung.<sup>573</sup> Dadurch, dass der Film nicht moralisierend ist und stattdessen seine politische Wirkkraft durch seine Form entfaltet, kann man von einer epistemologischen Losgelöstheit sprechen. Die formale Variation des Mediums ist strittig, da der Film kein klassisches Medium ist, das man mit Autonomie in Verbindung bringen würde; jedoch handelt es sich im speziellen Fall von *Roma* um Filmkunst, bei der eine starke Eigenverantwortung von Cuarón hervorzuheben ist. Bei der sozio-politischen Kontextualisierung verhält es sich ähnlich, da der Film von Netflix produziert wurde und viel Geld in die Vermarktung floss. Nichtsdestotrotz wurde Cuarón ein großes Ausmaß an künstlerischer Freiheit gewährt, die einerseits nicht auf Profit hin kalkuliert wurde, andererseits kann die Produktion des Films als Versuch gewertet werden, das Angebot des Streaminganbieters auf preisgekrönte und künstlerische Filme zu erweitern und damit mehr Kund\*innen zu gewinnen.

Damit kann man in Bezug auf *Roma* von einer relativen Autonomie sprechen beziehungsweise von einer Autonomie, die, auf Kösser aufbauend, Selbstgesetzgebung betont, indem sie die Funktion der Emanzipation verfolgt. Seine relative Autonomie zeigt sich zuletzt daran, dass der Film ein revolutionäres Potenzial birgt, indem er reale Debatten über die prekären Arbeitsverhältnisse indigener Hausangestellter in Mexiko entfachte sowie rassistische Strukturen in der mexikanischen Bevölkerung offenlegte. Auch wenn die kommerzielle Verstrickung von vielen Seiten als negativ aufgefasst wurde und ebenso zahlreiche Debatten darüber entstanden, weshalb der Film bei so vielen Filmpreisen nominiert wurde, ist anzumerken, dass die Kommerzialisierung seinen Faktor als Kunstwerk nicht schmälert. Er gilt als dialektischer Zusammenschluss der autonomen Kunst und Kulturindustrie, wie er von Jameson

---

<sup>573</sup> Vgl. Jackson, „Relative Autonomy in the Age of Climate Politics“, 87f.

und Steinert als symptomatisch für die gegenwärtige Kulturlandschaft erachtet wird.<sup>574</sup> Auch wenn die Reaktionen auf den Film darauf hindeuten, dass stets versucht wurde, ihn binär in dieses Schema einzuordnen, so sollte er als eine gelungene Form des Zusammenschlusses beider Bereiche erachtet werden. Damit gilt *Roma* als ein Beispiel dafür, wie das emanzipierende Potenzial der Kunst freigelegt werden kann, indem die Verstrickung von Kulturindustrie und Autonomie, wie sie Adorno forderte, sichtbar gemacht wird.

Durch die Veröffentlichung auf Netflix erfuhr der Film eine enorme Reichweite und Langlebigkeit, die einem Film dieser Art im Regelfall verwehrt bleibt. Damit kann Netflix als eine Plattform erachtet werden, die es vermag, Kunst zu demokratisieren, indem einer Vielzahl an Menschen Filme zugänglich gemacht werden, die die Ideologie des Studiosystems offenlegen und angreifen. Auch wenn man die Emanzipation zum Preis der Kommerzialität erhält, ist hier abschließend auf Erwin Panofsky verwiesen, der diesen Umstand auf den Punkt bringt: „Sicher ist kommerzielle Kunst stets in Gefahr, als Hure zu enden, aber ebenso sicher ist nichtkommerzielle Kunst in Gefahr, als alte Jungfer zu enden.“<sup>575</sup>

---

<sup>574</sup> Vgl. Steinert, *Kulturindustrie*, 97.; Vgl. Jameson, „Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur“, 110f.

<sup>575</sup> Panofsky, *Stil und Medium im Film*, 96.

## 8 Bibliografie

- Adorno, Theodor W.: „Filmtransparente“, in: Tiedemann, Rolf (Hg.) *Kulturkritik und Gesellschaft I*. Unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, 353-366 (= Band 10.1).
- Adorno, Theodor W.: „Résumé über Kulturindustrie“, in: Pias, Claus; Vogl, Joseph; Engell, Lorenz; Fahle, Oliver; Neitzel, Britta (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA 1999, 202-208.
- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. 21. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2019 [1. Auflage: 1973].
- Adorno, Theodor W.; Eisler, Hanns: „Komposition für den Film“, in: Tiedemann, Rolf (Hg.): *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (= Band 15), 7-155 [1. Auflage: 1976].
- Alberts, Martin: *Adorno, Horkheimer und das New Hollywood-Kino. Eine Kritik der Kulturindustrie mit Blick auf die Entwicklung des US-amerikanischen Films*. München: AVM 2011.
- Aparicio, Yalitza: „In Mexico, ‚Roma‘ Lit a Fire for Workers’ Rights“, in: *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2020/05/23/opinion/roma-mexico-workers-rights.html#:~:text=On%20May%2014%2C%202019%2C%20a,such%20as%20paid%20vacation%20days%2C,23.05.2020> (Zugriff am 18.05.2024).
- Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Übersetzt und hrsg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1982 (= Reclams Universal-Bibliothek Nr. 7828).
- Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. Mit einem Vorwort zur Neuausgabe. Nachwort zur Taschenbuchausgabe vom Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main: Fischer 1979 [1. Ausgabe: München u. Wien: Carl Hanser 1974].
- Arnold, Sarah: „Netflix and the Myth of Choice/Participation/Autonomy“, in: McDonald, Kevin; Smith-Rowsey, Daniel (Hg.): *The Netflix Effect. Technology and Entertainment in the 21st Century*. New York u. a.: Bloomsbury 2016, 49-62.
- Barker, Cory; Wiatrowski, Myc: „Introduction“, in: Barker, Cory; Wiatrowski, Myc (Hg.): *The Age of Netflix. Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access*. Jefferson: McFarland & Company 2017, 1-9.

- Baum, Patrick; Seubold, Günter: „Einleitung“, in: Seubold, Günter; Baum, Patrick (Hg.): *Wieviel Spaß verträgt die Kultur? Adornos Begriff der Kulturindustrie und die gegenwärtige Spaßkultur*. Bonn: DenkMal 2004, 7-15.
- Bazin, André: „Ontologie des fotografischen Bildes“, in: Bitomsky, Hartmut (Hg.): *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Köln: DuMont Schauberg 1975, 21-27.
- Becker, Robin; Paß, Manuel: „Ästhetik nach Adorno. Eine Einleitung“, in: Becker, Robin; Hagen, David; von Samson, Livia (Hg.): *Ästhetik nach Adorno. Positionen zur Gegenwartskunst*. Berlin: Verbrecher Verlag 2022, 7-23.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Hg. v. Burkhardt Lindner. Mit Ergänzungen aus der Ersten und Zweiten Fassung, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2011 (= Reclams Universal-Bibliothek Nr. 18830) [Erste Fassung: hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser 1974].
- Blank, Richard: *Hollywood, goodbye! Plädoyer für eine eigenständige Filmkunst*. Berlin: Alexander Verlag 2015.
- Böhme, Gernot: *Ästhetischer Kapitalismus*. Berlin: Suhrkamp 2016.
- Boltanski, Luc; Chiapello, Ève: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Aus dem Französischen von Michael Tillmann. Mit einem Vorwort von Franz Schultheis. Konstanz: UVK 2003 [1. Auflage: Paris: Editions Gallimard 1999].
- Borcholte, Andreas: „Wir geben uns der Illusion von Fortschritt hin“, in: *Der Spiegel*, <https://www.spiegel.de/kultur/kino/roma-regisseur-alfonso-cuaron-geben-uns-der-illusion-von-fortschritt-hin-a-1239677.html>, 06.12.2018 (Zugriff 17.05.2024).
- Bordwell, David; Thompson, Kristin, Smith, Jeff: *Film Art. An Introduction*. 12. Auflage. New York: McGraw-Hill Education 2020.
- Bubner, Rüdiger: *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 (= Neue Folge Band 564).
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. 2. Auflage. Mit einem Nachwort. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007 [1. Auflage: 1974].
- Burling, Alexis: *Netflix*. Minneapolis: Abdo Publishing 2019.
- Busch, Werner: „Die Autonomie der Kunst“, in: Busch, Werner (Hg.): *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*. 2. Auflage. München: Piper 1990 (= Band 1), 230-256.
- Carroll, Noël: „Introduction to Part I“, in: Carroll, Noël; Choi, Jinhee (Hg.): *Philosophy of Film and Motion Pictures. An Anthology*. Malden u. a.: Blackwell Publishing 2006, 7-18.

- Cavell, Stanley: „The Thought of Movies”, in: Freeland, Cynthia A.; Wartenberg, Thomas E. (Hg.): *Philosophy and Film*. New York u. London: Routledge 1995, 13-32.
- Colman, Felicity: „Introduction. What is Film-Philosophy?“, in: Colman, Felicity (Hg.): *Film, Theory and Philosophy. The Key Thinkers*. London u. New York: Routledge 2009, 1-19.
- Comolli, Jean-Luc; Narboni, Jean: „Cinema/Ideology/Criticism“, in: Braudy, Leo; Cohen, Marshall (Hg.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. 6. Auflage. New York u. Oxford: Oxford University Press 2004, 812-819.
- Dammann, Lars: *Kino im Aufbruch: New Hollywood 1967-1967*. Marburg: Schüren 2007.
- Diederichsen, Diedrich: *Körpertreffer. Zur Ästhetik der nachpopulären Künste*. Berlin: Suhrkamp 2017.
- Einfalt, Michael: „Autonomie“, in: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhard; Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2010 (= Band 1), 458-479.
- Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007.
- Engell, Lorenz; Fahle, Oliver: „Film-Philosophie“, in: Felix, Jürgen (Hg.): *Moderne Film Theorie*. 4. Auflage. Mainz: Bender 2014, 222-245.
- Engell, Lorenz; Fahle, Oliver; Hediger, Vinzenz; Voss, Christiane: „Einleitung. Was ist Filmphilosophie? Ein Versuch in vier Experimenten“, in: Engell, Lorenz; Fahle, Oliver; Hediger, Vinzenz; Voss, Christiane (Hg.): *Essays Zur Film-Philosophie*. Paderborn: Fink 2015 (= Film Denken Band 24), 9-16.
- Fahle, Oliver: „das Außen“, in: Engell, Lorenz; Fahle, Oliver; Hediger, Vinzenz; Voss, Christiane (Hg.): *Essays Zur Film-Philosophie*. Paderborn: Fink 2015 (= Film Denken Band 24), 117-167.
- Felix, Jürgen: „Autorenkino“, in: Felix, Jürgen (Hg.): *Moderne Film Theorie*. 4. Auflage. Mainz: Bender 2014, 13-61.
- Freeland, Cynthia A.; Wartenberg, Thomas E.: „Introduction. Philosophy and Film”, in: Freeland, Cynthia A.; Wartenberg, Thomas E. (Hg.): *Philosophy and Film*. New York u. London: Routledge 1995, 1-10.
- Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur*. 2. Auflage. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2016 [1. Auflage: Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1931].
- Früchtel, Josef: „„Großartige Zweideutigkeit“: Kant“, in: Klein, Richard; Kreuzer, Johann; Müller-Doohm, Stefan (Hg.): *Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2. erweiterte und aktualisierte Auflage. Berlin: Metzler 2019, 386-391.

- Früchtel, Josef: „Aufklärung und Massenbetrug oder Adorno demonstriert etwas uncool für den Film“, in: Seubold, Günter; Baum, Patrick (Hg.): *Wieviel Spaß verträgt die Kultur? Adornos Begriff der Kulturindustrie und die gegenwärtige Spaßkultur*. Bonn: DenkMal 2004, 145-165.
- Ginsborg, Hannah: „Interesseloses Wohlgefallen und Allgemeinheit ohne Begriffe (§§ 1-9)“, in: Höffe, Otfried (Hg.): *Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft*. 3. Auflage. Berlin u. Boston: de Gruyter 2024 (= Klassiker Auslegen Band 33), 55-72.
- Grater, Tom: „Vue boss threatens to pull Bafta support over Netflix ‚ROMA‘ eligibility row“, in: *Screen International*, <https://www.proquest.com/docview/2184234364?parentSessionId=JJ81ETIBS6qh1eL8xDc99ikRv8SglEYD8AqS4Qq8OZc%3D&pq-origsite=primo&accountid=14682&sourcetype=Trade%20Journals>, 20.02.2019 (Zugriff 08.05.2024).
- Hartmann, Britta; Wulff, Hans J.: „Vom Spezifischen des Films. Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik“, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 4 (1), 1995, 5-22.
- Hastie, Amelie: „The Vulnerable Spectator: An Act of Will, a Testimony of Love: Alfonso Cuarón’s *Roma*“, in: *Film Quarterly* 72 (4), 2019, 54-60.
- Hickethier, Knut: „Genretheorie und Genreanalyse“, in: Felix, Jürgen (Hg.): *Moderne Film Theorie*. 4. Auflage. Mainz: Bender 2014, 61-103.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. 5. Auflage. Stuttgart: Metzler 2012.
- Hindrichs, Gunnar: „Kulturindustrie“, in: Hindrichs, Gunnar (Hg.): *Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung*. Berlin u. Boston: De Gruyter 2017 (= Klassiker Auslegen Band 63), 61-80.
- Hinz, Berthold: „Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomiebegriffs“, in: Müller, Michael; Bredekamp, Horst; Hinz, Berthold; Verspohl, Franz-Joachim, Fredel, Jürgen; Apitzsch, Ursula (Hg.): *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, 173-198.
- Hirsch, Michael: „die Welt noch einmal“. Utopien ästhetischer Erfahrung jenseits politisierter Kunst“, in: Becker, Robin; Hagen, David; von Samson, Livia (Hg.): *Ästhetik nach Adorno. Positionen zur Gegenwartskunst*. Berlin: Verbrecher Verlag 2022, 27-47.
- Höffe, Otfried: „Einführung in Kants Kritik der Urteilskraft“, in: Höffe, Otfried (Hg.): *Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft*. 3. Auflage. Berlin u. Boston: de Gruyter 2024 (= Klassiker Auslegen Band 33), 1-20.

- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. 23. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer 2017 [1. Auflage: New York: Social Studies Association 1944; 1. Auflage der deutschen Ausgabe: Frankfurt am Main: Fischer 1969].
- Jackson, Shannon: „Relative Autonomy in the Age of Climate Politics“, in: Eusterschulte, Birgit; Krüger, Christian (Hg.): *Involvierte Autonomie. Künstlerische Praxis zwischen Engagement und Eigenlogik*. Bielefeld: transcript 2022, 83–100.
- Jameson, Fredric: „Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus“, in: Huyssen, Andreas; Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986. 45-102.
- Jameson, Fredric: „Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur“, in: Nagl-Docekal, Herta; Heinrich, Richard; Nagl, Ludwig; Vetter, Helmuth (Hg.): *Filmästhetik*. Wien: Oldenbourg u. Akademie Verlag 1999 (= Wiener Reihe. Themen der Philosophie. Band 10), S. 103-139.
- Kant, Immanuel: „Beantwortung der Frage. Was ist Aufklärung“, in: Brandt, Horst (Hg.): *Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften*. Mit einem Text zur Einführung von Ernst Cassirer. Hamburg: Felix Meiner 1999 (= Philosophische Bibliothek Band 512), 20-27 [1. Auflage: Berlinische Monatsschrift 1784, 481-494].
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hg. v. Heiner F. Klemme mit Sachanmerkungen von Piero Giordanetti. Hamburg: Felix Meiner 2009 (= Philosophische Bibliothek Band 507) [1. Auflage: Berlin u. Libau: Lagarde und Friedrich 1790].
- Karstein, Uta; Zahner, Nina T.: „Autonomie der Kunst? Dimensionen eines kunstsoziologischen Problemfeldes“, in: Karstein, Uta; Zahner, Nina T. (Hg.): *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*. Wiesbaden: Springer 2017, 1-50.
- Kösser, Uta: „Zwischen Unabhängigkeit und Selbstbestimmung“, in: Karstein, Uta; Zahner, Nina T. (Hg.): *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*. Wiesbaden: Springer 2017, 67-86.
- Kösser, Uta: *Ästhetik und Moderne. Konzepte und Kategorien im Wandel*. Erlangen: filos 2006.
- Kuhn, Markus; Scheidgen, Irina; Weber, Nicola V.: „Genretheorien und Genrekonzepte“, in: Kuhn, Markus; Scheidgen, Irina; Weber, Nicola V. (Hg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin u. Boston: DeGruyter 2013, 1–36.
- Kulenkampff, Jens: *Kants Logik des ästhetischen Urteils*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1978.



- Lee, Chris: „How Netflix Tried and Failed to Buy a Best Picture Oscar“, in: *Vulture*, <https://www.vulture.com/2019/02/how-netflix-tried-and-failed-to-buy-a-best-picture-oscar.html>, 25.02.2019 (Zugriff 08.05.2024).
- Liebsch, Dimitri: „Philosophie und Film“, in: Liebsch, Dimitri (Hg.): *Philosophie des Films. Grundlagentexte*. 2. Auflage. Paderborn: Mentis 2006 (= KunstPhilosophie Band 5), 7-26.
- Liessmann, Konrad Paul: *Philosophie der modernen Kunst. Eine Einführung*. Wien: WUV 1999.
- Lindsay, Vachel: *The Art of the Moving Picture*. New York: Liveright 1970.
- Mahrenholz, Simone: „Zur Physiognomie von Grenzen. Symbol- und Subjekttheoretische Überlegungen, ausgehend vom Medium Film“, in: Nagl-Docekal: Herta; Heinrich, Richard; Nagl, Ludwig; Vetter, Helmuth (Hg.): *Filmästhetik*. Wien: Oldenbourg u. Akademie Verlag 1999 (= Wiener Reihe. Themen der Philosophie Band 10), 61-83.
- Marcantonio, Carla: „Roma: Silence, Language, and the Ambiguous Power of Affect“, in: *Film Quarterly* 72 (4), 2019, 38-45.
- Marchart, Oliver: *Die Prekarisierungsgesellschaft. Prekäre Proteste. Politik und Ökonomie im Zeichen der Prekarisierung*. Bielefeld: transcript 2014.
- McKee, Robert: *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. New York: ReganBooks 1997.
- Müller, Armin (Hg.): *Philosophische Ästhetik*. Ausgewählt und kommentiert von Lambert Wiesing. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung 1992 (= Aschendorffsche Philosophische Textreihe Kurs 7).
- Müller, Michael: „Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance“, in: Müller, Michael; Bredekamp, Horst; Hinz, Berthold; Verspohl, Franz-Joachim, Fredel, Jürgen; Apitzsch, Ursula (Hg.): *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, 9-87.
- Müller, Michael; Bredekamp, Horst; Hinz, Berthold; Verspohl, Franz-Joachim, Fredel, Jürgen; Apitzsch, Ursula (Hg.): *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.
- Münsterberg, Hugo: „The Photoplay. A Psychological Study“, in: Langdale, Allan (Hg.): *Hugo Münsterberg on Film. The Photoplay: A Psychological Study and other Writings*. New York u. London: Routledge 2002, 45-162.

- Ortner, Sherry B.: „Gegen Hollywood: Der amerikanische Independent-Film als kulturkritische Bewegung“, in: Geimer, Alexander; Heinze, Carsten; Winter, Rainer (Hg.): *Handbuch Filmsoziologie*. Wiesbaden: Springer 2021, 1141-1163.
- Paech, Joachim: „Intermedialität des Films“, in: Felix, Jürgen (Hg.): *Moderne Film Theorie*. 4. Auflage. Mainz: Bender 2014, 287-316.
- Pfisterer, Ulrich: „Autonomie“, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. 2. erweiterte und aktualisierte Auflage. Stuttgart: Metzler 2019, 45-48.
- Prokop, Dieter: *Gegen Medien-Lügen. Das neue Lexikon der Kulturindustrie*. Hamburg: VSA 2004.
- Rafferty, Terrence: „Everybody Gets a Cut: DVDs Give Viewers Dozens of Choices – and that’s the Problem“, in: Carroll, Noël; Choi, Jinhee (Hg.): *Philosophy of Film and Motion Pictures. An Anthology*. Malden u. a.: Blackwell Publishing 2006, 44-48.
- Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. 3. Auflage. Hamburg: Junius 2015.
- Recki, Birgit: „Am Anfang ist das Licht. Elemente einer Ästhetik des Kinos“, in: Nagl-Docekal, Herta; Heinrich, Richard; Nagl, Ludwig; Vetter, Helmuth (Hg.): *Filmästhetik*. Wien: Oldenbourg u. Akademie Verlag 1999 (= Wiener Reihe. Themen der Philosophie Band 10), 35-60.
- Recki, Birgit: „Das Schöne als Symbol der Freiheit“, in: Parret, Herman (Hg.): *Kants Ästhetik/Kant’s Aesthetics/L’esthétique de Kant*. Berlin u. New York: de Gruyter 1998, 386-402.
- Recki, Birgit: „Form und Inhalt: Die Suggestivkraft des Mediums Film“, in: Nagl, Ludwig; Zacharasiewicz, Waldemar (Hg.): *Ein Filmphilosophie-Symposium mit Robert B. Pippin: Western, Film Noir und das Kino der Brüder Dardenne*. Berlin u. Boston: De Gruyter 2016, 65-74.
- Recki, Birgit: *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1988.
- Rivera de Rosales, Jacinto: „Relation des Schönen (§§ 10-17), Modalität des Schönen (§§ 18-22)“, in: Höffe, Otfried (Hg.): *Immanuel Kant: Kritik der Urteilkraft*. 3. Auflage. Berlin u. Boston: de Gruyter 2024 (= Klassiker Auslegen Band 33), 73-90.
- Röd, Wolfgang: „Hermeneutik, Frankfurter Schule, Strukturalismus und Poststrukturalismus“, in: Röd, Wolfgang; Essler, Wilhelm K. (Hg.): *Die Philosophie der neuesten Zeit. Hermeneutik, Frankfurter Schule, Strukturalismus, Analytische Philosophie*. Unter

- Mitarbeit von Gerhard Preyer, Julian Nida-Rümelin und Christine Bratu. München: Beck 2019 (= Geschichte der Philosophie Band 14), 12-118.
- Scharf, Zack: „Guillermo del Toro Shares 10 Personal Observations About ‚Roma‘“, in: *IndieWire*, <https://www.indiewire.com/features/general/guillermo-del-toro-roma-personal-observations-1202034874/>, 14.01.2019 (Zugriff 17.05.2024).
- Schatz, Thomas: *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: Random House 1981.
- Schweinitz, Jörg: „Genre und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft“, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 3 (2), 1994, 99-118, <http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/472>.
- Seel, Martin: „Adornos Apologie des Kinos“, in: Seubold, Günter; Baum, Patrick (Hg.): *Wieviel Spaß verträgt die Kultur? Adornos Begriff der Kulturindustrie und die gegenwärtige Spaßkultur*. Bonn: DenkMal 2004, 127-144.
- Seubold, Günter: „Wieviel Spaß verträgt die Kultur? Adornos Kritik der Kulturindustrie“, in: Seubold, Günter; Baum, Patrick (Hg.): *Wieviel Spaß verträgt die Kultur? Adornos Begriff der Kulturindustrie und die gegenwärtige Spaßkultur*. Bonn: DenkMal 2004, 17-40.
- Siegmund, Judith: „L’art pour l’art und Zweckfreiheit. Zum Verhältnis von soziologischem und philosophischem Autonomiebegriff“, in: Karstein, Uta; Zahner, Nina T. (Hg.): *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*. Wiesbaden: Springer 2017, 87-104.
- Siegmund, Judith: *Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler 2019.
- Silverman, Kaja: „Politische Ekstase“, in: Nagl-Docekal, Herta; Heinrich, Richard; Nagl, Ludwig; Vetter, Helmuth (Hg.): *Filmästhetik*. Wien: Oldenbourg u. Akademie Verlag 1999 (= Wiener Reihe. Themen der Philosophie. Band 10), 140-175.
- Sobchack, Thomas; Sobchack, Vivian C.: *An Introduction to Film*. 2. Auflage. New York u. a.: Longman 1987.
- Steenblock, Volker: *Philosophieren mit Filmen*. Tübingen: Francke 2013.
- Tapley, Kristopher: „‚Roma‘ Becomes Netflix’s First Best Picture Oscar Nominee“, in: *Variety*, <https://variety.com/2019/film/news/roma-netflix-first-best-picture-oscar-nomination-1203113407/>, 22.01.2019 (Zugriff 08.05.2024).

- Thompson, Kristin: „Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden“, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 4 (1), 1995, 23-63.
- Thornto, Niamh: *Revolution und Rebellion in Mexican Film*. New York u. a.: Bloomsbury 2013.
- Ullrich, Wolfgang: *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*. Berlin: Klaus Wagenbach 2022.
- Vogel, Amos: *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick*. Aus dem Englischen übersetzt von Felix Bucher, Monika Curths, Alexander Horwath, Pierre Lachat und Gertrud Strub. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000 [1. Ausgabe: London: Weidenfeld and Nicholson 1974].
- Voss, Christiane: „Affekt. Affekverkehr des Filmischen aus medienphilosophischer Sicht“, in: Engell, Lorenz; Fahle, Oliver; Hediger, Vinzenz; Voss, Christiane (Hg.): *Essays Zur Film-Philosophie*. Paderborn: Fink 2015 (= Film Denken Band 24), 63-118.
- Weber, Nicola V.: „Melodrama“, in: Kuhn, Markus; Scheidgen, Irina; Weber, Nicola V.: *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin u. Boston: DeGruyter 2013, 91-117.
- Wolfzettel, Friedrich: „Autonomie“, in: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhard; Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2010 (= Band 1), 431-458.

## 9 Audiovisuelles Material

- Cuarón, Alfonso: *Roma*, MEX 2018.
- Nuncio, Gabriel; Clariond Rangel, Andrés: *Die Entstehungsgeschichte von Roma*, MEX 2020.

# 10 Abbildungsverzeichnis

|                                                                                                                  |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Abbildung 1: <i>Cleos ambivalentes Verhältnis zur Familie</i> .....                                              | 52 |
| Abbildung 2: <i>Cleos Unterkunft dargestellt als dunkler und enger Frame</i> .....                               | 53 |
| Abbildung 3: <i>Die Rettungsszene aus dem Meer als Ausdruck der Zuneigung</i> .....                              | 56 |
| Abbildung 4: <i>Bildkomposition mit zwei Ebenen, die die Arbeit der zahlreichen Haushaltshilfen betont</i> ..... | 59 |
| Abbildung 5: <i>Detailaufnahme der zerbrochenen Tasse als Metapher</i> .....                                     | 62 |
| Abbildung 6: <i>Die Motive des Flugzeugs und des Wassers kombiniert in den Opening-Credits</i><br>.....          | 67 |
| Abbildung 7: <i>Symmetrische Bildkomposition bei Fermín</i> .....                                                | 68 |
| Abbildung 8: <i>Asymmetrische Bildkomposition bei Cleo</i> .....                                                 | 68 |
| Abbildung 9: <i>Innere Montage, die das Private und Politische verknüpft</i> .....                               | 70 |
| Abbildung 10: <i>Der Kontrast zwischen Dynamik und Ruhe anhand der Mise-en-Scène</i> .....                       | 79 |
| Abbildung 11: <i>Das Einschreiben der politischen Unruhen als Alltag in den Film</i> .....                       | 83 |
| Abbildung 12: <i>Die Omnipräsenz des politischen anhand der wiederholten Darstellung von Wahlplakaten</i> .....  | 84 |
| Abbildung 13: <i>Die paradoxe Verknüpfung von „Liebe“ und Gewalt</i> .....                                       | 86 |

# 11 Abstract

Die vorliegende Masterarbeit geht von Horkheimer und Adornos *Dialektik der Aufklärung* aus und prüft die Befunde zur totalitären Kulturindustrie hinsichtlich ihrer Anwendbarkeit auf die gegenwärtige Medienlandschaft. Dabei stehen vor allem das kapitalistische Vereinnahmungspotenzial, die Dichotomie von Hoch- und Populärkultur sowie die Charakterisierung autonomer Formen der Kunst im Vordergrund. Sie attestieren der Kulturindustrie, dass sie als kommerziell ausgerichtetes System Waren produziert, die jegliche denkende Aktivität verhindern und keinen Raum für Autonomie lassen. Im Gegensatz zum autonomen Kunstwerk, das kritisches Denken zu initiieren vermag, steht die Kulturindustrie für die Tendenz der Anti-Aufklärung. Methodisch wird eine Analyse des Autonomiebegriffs in der *Dialektik der Aufklärung* durchgeführt, um in einem weiteren Schritt die Überlegungen der Autoren am Film *Roma* (R.: Alfonso Cuarón, MEX 2018) festzumachen und das kritische Potenzial gegenwärtiger Filmproduktionen zu diskutieren. Der Film ist einerseits von Interesse, da es sich um eine kommerzielle Netflix-Produktion handelt, doch andererseits verfährt der Film nicht nach dem klassischen kulturindustriellen Schema, indem ein individueller Einsatz medienspezifischer Mittel zu vernehmen ist. Als Gewinner zahlreicher Filmpreise positioniert sich der Film nicht eindeutig zwischen Kunst und Kommerz, sondern kann als eine dialektische Form beider Konzepte verstanden werden. Es kann von einer relativen Autonomie ausgegangen werden, deren emanzipierendes Potenzial sich schließlich daran zeigt, dass der Film reale Auswirkungen hatte, ohne dabei zu moralisieren.