

IV. CUT - ZWISCHENSPIEL IM SCHNEIDERAUM

Sucht man nach einem spezifischen Ort im Prozess des Filmemachens, an dem Theorie in Praxis

»Le montage. On tient dans ses mains physiquement le passé, le présent et le futur.«

Jean-Luc Godard¹

umschlägt und besonders deutlich Eingang in die Filme findet, stößt man im Falle Godards und Farockis nicht auf den Schreibtisch des Autors, sondern auf den Schneideraum. Dabei ist der Schneideraum üblicherweise einer der unsichtbaren Orte des Filmemachens und schon deshalb nur äußerst selten Thema in filmischen Erzählungen: »Für Menschen, die im Schneideraum arbeiten – egal, ob sie als Autor ihren eigenen Film montieren oder den Film eines anderen, ist eine Erfahrung fundamental: Niemand scheint auch nur den Schimmer einer Ahnung zu haben, was dort geschieht.«² Allerdings leitet sich aus dieser Unkenntnis meist keine Neugierde ab. Während der Prozess der Filmentwicklung ein Moment magischer Spannung enthält und die Dunkelkammer, wie Michelangelo Antonioni in *BLOW UP* für die Fotografie gezeigt hat, zum archimedischen Punkt eines ganzen Films werden kann, verbindet sich mit dem Schneideraum keinerlei Schauwert, der filmisch auszubeuten wäre. Die Montage im Schneideraum wird – bei aller Weitläufigkeit des Genres »Film im Film« und der Diversifizierung dessen, was man als selbst-reflexive Formen des Films beschreiben kann³ – in den wenigsten Fällen explizit zum Motiv eines Filmes. Grob gesagt befassen sich die meisten selbstbezüglichen Filme entweder mit den unmittelbaren Dreharbeiten eines Films oder mit der Vorführung des fertigen Produkts im Kino.⁴

1 KING LEAR, F/USA 1987, Regie: Jean-Luc Godard.

2 Gerhard Schumm: »Montage, das große Geheimnis«, in: Der Schnitt 33 (2004), 54-55: 54.

3 Vgl. Robert Stam: Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard, New York: Columbia UP 1992.

4 In einer Besprechung von Godards Film *PASSION* markiert Farocki diese Diskrepanz, wenn er auf den Unterschied zwischen Waren- und Filmproduktion hinweist: »Die Produkte werden ins Schaufenster gestellt, die Werbung verbreitet ihr Bild, alles wird getan, sie ins Bewußtsein zu reiben, dagegen die Produktion wird hinter Mauern verborgen. (Bei der Filmproduktion ist es etwas anders, da wird vom Drehen etwas veröffentlicht und nur das Schneiden

Beides sind zum einen Phasen der Sichtbarkeit, zum anderen – und eng damit verbunden – Zeiten gesellschaftlichen Austauschs: Auf der einen Seite steht die Produktion des Films als meist spannungsreiches Verhältnis zwischen Regisseur, Schauspielern, Produzenten etc.,⁵ auf der anderen seine Rezeption durch einen Zuschauer, der auf den Film reagiert und sich in Beziehung zu den Figuren auf der Leinwand setzt.⁶ Der Schneideraum als unabdingbare Zwischenstufe zwischen diesen beiden Polen ist – darin dem Schreibtisch des Autors ähnlich – kein Raum, der sich zur Entwicklung einer spannenden Geschichte aufdrängen würde; nicht zuletzt, weil er kein Ort der sozialen Interaktion ist, sondern einer der Interaktion zwischen Bildern. Ein Großteil der am Schneidetisch verbrachten Zeit ist »tote« Zeit, die aus dem Hin- und Herspulen von Filmmaterial besteht; die Entscheidungen, die im Schneideraum fallen, schlagen sich lediglich im geschnittenen Material nieder, in das die Arbeit der Montage als Resultat eingegangen ist – der Schnitt ist sichtbar/unsichtbar gewordene Arbeit am Bild. Konsequenterweise firmiert der Cutter in der Hierarchie des Filmemachens deutlich unter dem Regisseur, Kameramann, Produzent oder Autor.

Es liegt in der Fluchtlinie der frühen sowjetischen Montage-Euphorie, dass lediglich der russische Film neben seinen zahlreichen theoretischen Abhandlungen zu Typen der Montage auch dem Bild des Schnittplatzes einen prominenten Platz einräumt. Kein Foto Sergej Eisensteins ist bekannter als das, auf dem er mit strengem Blick beim Sich-tun eines Filmstreifens zu sehen ist, und Godard hat diese Vorlage seinerseits für eines seiner vielfach reproduzierten Porträts aufgegriffen.⁷

gänzlich verborgen.)« (Harun Farocki: »Passion«, in: Filmkritik 7/1983, 317-328: 321.)

- 5 Die Klassiker dieses Subgenres sind neben Godards *LE MÉPRIS* vor allem François Truffauts *LA NUIT AMÉRICAINE* (F 1973) und Federico Fellinis *OTTO E MEZZO* (F/I 1963). Vgl. für eine Analyse dieser Filme Harald Schleicher: *Film-Reflexionen. Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini*, Tübingen: Niemeyer 1991.
- 6 Die Möglichkeiten dieser Interaktion hat Woody Allen in *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* (USA 1985) am konsequentesten durchgespielt, wenn er Leinwand und Zuschauerraum ineinander übergehen und zwischen der Zuschauerin Cecilia (Mia Farrow) und ihrem Leinwandhelden Tom Baxter (Jeff Daniels) eine Liebesgeschichte entstehen lässt.
- 7 Etwa auf dem Umschlag des ersten Bandes seiner Schriften. Für die von ihm gestaltete Ausgabe 300 der *Cahiers du cinéma* (Mai 1981) hat Godard das Eisenstein-Photo mit einem Bild und Text Sigmund Freuds zusammengebracht. Während Eisenstein sich im Vordergrund auf den Bildschnitt vorbereitet und den Celluloid-Streifen inspiziert, schaut der Erfinder der Psychoanalyse ihm vom Bildschirm aus zu. Die Montage als rhetorischer Eingriff, der latent-unsichtbare Teile aus dem Sichtbaren hervortreten lässt, erscheint in der Gegenüberstellung als die Produktion eines »Optisch Unbewußten«, wie es Walter Benjamin im Kunstwerk-Aufsatz bezeichnet. Abgebildet ist die Collage in Michael Temple/James S. Williams/Michael Witt (Hg.): *For Ever Godard*, London: Black Dog Publishing 2004, 12.

Vor allem aber ČELOVEK S KINOAPPARATOM,⁸ Dziga Vertovs Metafilm von 1929, der versucht, in einem fast enzyklopädischen Zugriff alle Phasen der Filmproduktion und Rezeption in der Figur und den Abenteuern eines Kameramanns zu synthetisieren, kommt an der Arbeit einer Cutterin am Schnittplatz nicht vorbei. Der Schneideraum ist bei ihm ein fast religiöser Ort der Auferstehung und Wiederbelebung.⁹ Vertov lässt die unbewegten Bildkader – Filmmaterial, das der Kameramann im vorher ablaufenden Film aufgenommen hat – immer wieder hinüberspringen in die bewegte Narration und schreibt dem Schnittvorgang damit tatsächlich synthetisierende Kraft zu, die die Vergangenheit des Drehens, die Gegenwart des Schneidens und die Zukunft der Projektion ineinander blendet. »[A]u montage, l'objet est vivant, tandis qu'au tournage il est mort, Il faut le ressusciter. C'est de la sorcellerie«,¹⁰ schließt Godard an diesen Gedanken der Montage als Reanimation in einem wichtigen Text zur Montage an, auf den zurückzukommen sein wird.

Das Interesse Farockis und Godards an einem Ort wie dem Schneideraum aktualisiert zum einen diese Tradition des Nachdenkens über Montage. Es hängt aber auch mit der Marginalisierung des Schnittraums zusammen, dass beide Regisseure sich in Filmen und Texten mit dem Schneideraum auseinandergesetzt haben.¹¹ Man kann es als ein räumliches ›Wörtlichnehmen‹ ihrer Poetik des ›Dazwischen‹ verstehen, dass der Schnittraum einen der Schlüssel darstellt, über die sich zentrale Arbeitskonzepte beider Regisseure erschließen.

Was ein Schneideraum ist: SCHNITTSTELLE

»Was ein Schneideraum ist« über-
schreibt Harun Farocki, zwischen
Frage und Aussage balancierend,

»Was am Schnittplatz geschieht, ist
das einem wissenschaftlichen Ver-
such vergleichbar?«

Harun Farocki¹²

1980 einen kurzen Text in der *Filmkritik*. Schon der Titel gibt einen Hinweis auf die Vernachlässigung, die dieser Ort im Diskurs über den

8 ČELOVEK S KINOAPPARATOM (DER MANN MIT DER KAMERA), UdSSR 1929, Regie: Dziga Vertov.

9 Ganz plastisch vorgeführt wird dies in Vertovs früherem Film KINO-AUGE, in dem der Zwischentitel »Kino-Auge lässt die Zeit rückwärts laufen« eine Einstellungsfolge einleitet, bei der durch das Rückwärtslaufen des Filmmaterials einem schon zu Fleisch verarbeiteten Rind das Leben zurückgegeben wird. (KINO GLAZ, UdSSR 1924, Regie: Dziga Vertov).

10 Godard: »Le montage, la solitude et la liberté« [1989], in: JLG II, 242-248: 245.

11 Hinzu kommt, dass beide Regisseure ihre Filme meist selbst geschnitten haben - Harun Farocki oft unter dem Pseudonym Rosa Mercedes.

12 SCHNITTSTELLE, D 1995, Regie: Harun Farocki.

Film erfahren hat. Wäre es klar, worin die spezifische Funktion des Schneideraums im Ablauf des Filmemachens liegt, wäre auch die Frage schlicht unnötig. Der Titel verrät aber ebenso so sehr bereits eine Parteinahme und ästhetische Aussage. Denn der Blick auf den Schneideraum impliziert ein Interesse für Bildverhältnisse, für die Macht, die in der Verknüpfung von Bildern steckt und für die Unsichtbarkeit, in die Entscheidungen der Bildproduktion oft gedrängt sind. In einem ersten Zugriff bestimmt Farocki den Schneideraum als einen Ort des »Dazwischen«: »Drehbuch und Drehplan, das ist Idee und Geld, die Filmaufnahme, das ist die Arbeit und das Geldausgeben. Die Arbeit am Schneidetisch, das ist etwas dazwischen.«¹³ Diese topographische Beschreibung, die zugleich als ein Finanzierungsloch zwischen Geldbeschaffung und Geldausgeben beschrieben ist, verweist nicht nur auf den ungeklärten Status des Schneidens eines Films, sondern auch auf die Tatsache, dass im Schneideraum etwas sichtbar gemacht wird, das zwischen den Einzelbildern und Sequenzen eines Filmes liegt. Es ist erneut ein Hinweis auf das »unsichtbare Dritte«, das eines der zentralen Elemente der Poetologie sowohl Eisensteins als auch Farockis und Godards darstellt.

Die Frage, inwiefern die Arbeit im Schneideraum sich mit »Theorie« verbindet, hängt mit der produktiven Dimension einer solchen Kollision mehrerer Einstellungen zusammen und damit, dass der Film durch diese Dynamik ein »Eigenleben« entwickelt, das der Arbeit im Schneideraum eine fast metaphysische Dimension verleiht. »Das ist die Arbeit am Schneidetisch: Das Material so gut zu kennen, daß die Entscheidungen, wo man schneidet, welche Version einer Einstellung man nimmt, wo eine Musik einsetzt, sich von selbst treffen.«¹⁴ Dieser Automatismus, der die Schnittentscheidungen ins Material selbst verlegt, führt Farocki zu dem Gedanken einer »Eigenständigkeit des Bildlichen«. Der Film tritt dem Filmemacher nicht als Objekt gegenüber, sondern trifft durch die im Material abgelagerten Bewegungen und Dynamiken die praktischen Entscheidungen für denjenigen, der den Schnitt dann nur noch ausführen muss: »C'est le film qui pense«, um Godards zugespitzte Formulierung erneut aufzugreifen.

Auch der Text selbst, den Farocki 1980 über den Schneideraum verfasst, steht an einer Zwischenposition. Er ist seinerseits zeitlich als eine Schnittstelle zu begreifen, die im Sinne von Godards KING LEAR-Zitat die Vergangenheit und die Zukunft miteinander verbindet, denn er stellt ebenso sehr einen Rückblick auf seine fernsehkritischen Analysen der

13 Harun Farocki: »Was ein Schneideraum ist« [1980], in: Ders.: Nachdruck/Imprint. Texte/Writings, hg. von Susanne Gaensheimer und Nikolaus Schafhausen, Berlin: Vorwerk 8 2001, 79-85: 79.

14 Ebd.

frühen siebziger Jahre dar¹⁵ wie eine theoretische Vorbereitung für die installativen Arbeiten der neunziger. In beiden Fällen steht der Schneide-
raum – verdeckt oder offen – im Zentrum. Anfang der siebziger Jahre hat
Farocki zwei »Telekritik«-Sendungen für den WDR gedreht,¹⁶ in denen
der Schnittplatz zwar nicht abgebildet wird, aber die materielle Voraus-
setzung für Farockis Diagnose des Fernsehbetriebs darstellt. Der Begriff
»Section« (so der französische Titel von SCHNITTSTELLE), ist bereits hier
insofern wörtlich zu nehmen, dass Farocki eine fast medizinische Unter-
suchung der Fernsehwirklichkeit vornimmt. Er zieht aus der laufenden
Fernsehproduktion einzelne Beispiele des Genres »Feature« heraus und
lässt sie einen mehrstufigen Prozess der Kritik durchlaufen: Vom un-
kommentierten Zeigen eines Beitrags über die nochmalige Lektüre mit
Anmerkungen hin zur Interpretation, wie der gängigen Fernseharbeit ein
kritisches Modell des Arbeitens im Fernsehen entgegenzusetzen sein
könnte. Wie zentral dabei der Schneidetisch als analytisches Instrumenta-
rium ist, hat Farocki in einem begleitenden Text betont:

Archiv und Schneidetisch sind im Falle des Features ein besonders scharfes
Instrument gegen die rhetorische Hülle. Denn bei diesem traurigen Genre
Feature sind beinahe alle Mittel der Darstellung Mittel der Vertuschung. Wie
geschnitten wird, wie die Informationen aufeinanderfolgen, wie sich die Bil-
der auf die Töne beziehen: all das ist zum Vertuschen da. So wie die Rede
von einem, der nichts zu sagen hat und das Nichts in vollständige Sätze klei-
det.¹⁷

Man kann dabei an Karl Kraus' Attacken auf die entleerten Sprachhüllen
der Tagespresse denken; der Schneidetisch ist hier ein analytisches
Werkzeug, das durch Wiederholung und genaues Hinsehen leere Flos-
keln auf der Ton- und Bildebene enthüllt. DER ÄRGER MIT DEN BILDERN
geht aber über die konkrete Kritik einzelner Features hinaus; im Kern
geht es Farocki um allgemeine Aussagen über die Bildverknüpfung, so
dass, gewissermaßen hinter dem Gesehenen, ein anderer Umgang mit
Bildern erkennbar wird.

15 Farocki selbst steht diesen Arbeiten heute kritisch gegenüber. Die Zeit zwi-
schen NICHT LÖSCHBARES FEUER und ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN ist vor allem durch
Brotarbeit für das Fernsehen und - ab 1974 - unbezahlte Arbeit als Redakteur
und Autor der *Filmkritik* bestimmt. Gerade die fernsehkritischen Arbeiten
sind hier jedoch von Interesse, da sie in der Zerlegung und kritischen Analyse
eines bestimmten Typs von Fernsehsendung (Feature) zugleich ein theore-
tisch-praktisches Gegenprogramm entwickeln.

16 DER ÄRGER MIT DEN BILDERN. EINE TELEKRITIK VON HARUN FAROCKI, BRD 1973, Regie:
Harun Farocki. DIE ARBEIT MIT BILDERN. EINE TELEKRITIK VON HARUN FAROCKI, BRD
1974, Regie: Harun Farocki.

17 Harun Farocki: »Drückebergerei vor der Wirklichkeit. Das Fernsehfeature/Der
Ärger mit den Bildern«, in: Frankfurter Rundschau, 2.6.1973.

Üblicherweise machen Filme ihre Montage-Entscheidungen nur im Ergebnis sichtbar. Bei Farocki dagegen kommt es – in Texten und Bildern – immer wieder zur Sprache, wie sich solche Entscheidungen begründen und was es überhaupt bedeutet, Bezüge zwischen Bildern herzustellen. »Montage merkt man, Schnitt merkt man nicht. Die Montage ist eine ideenhafte Verbindung von Bildern, der Schnitt ist [...] einen Fluss herstellen, einen Rhythmus finden.«¹⁸ In dieser Gegenüberstellung von Schnitt versus Montage, deren Positionen sich lange Zeit politisch auf dem Schema des Ost-West Konflikts abbilden ließen,¹⁹ wären Farockis und Godards Sympathien zweifellos auf der Seite der ideenhaften Verbindung von Bildern zu finden. Eine Installation wie SCHNITTSTELLE, in der die Arbeit am Schnittplatz die Grundsituation des Films darstellt, zeigt eine solche ideenhafte Verknüpfung in der Praxis und kann zugleich als ›Verfilmung‹ des Textes »Was ein Schneiderraum ist« gelten. Was eine kurze Zwischenüberschrift dort als »das gestische Denken« bezeichnet, wird in der Installation nun in die Gesten der Arbeit am Schnittplatz übersetzt. 15 Jahre nach dem kurzen Text nutzt Farocki die Gelegenheit, für die Ausstellung »Le monde après la photographie« im französischen Villeneuve d'Ascq eine Arbeit anfertigen zu können, um die Methode der Bildverknüpfung einerseits theoretisch zu behandeln und andererseits eine neue Art der Gegenüberstellung zu erproben, die er »weiche Montage« nennt und die seine Arbeiten bis heute bestimmt. Der Schritt in den Ausstellungsraum ermöglicht vor allem die räumliche Trennung und synchrone Präsentation von zwei Bildern.²⁰ Der Ausstellungsraum kann, anders als die Kinoleinwand, zwei Bilder so anordnen, dass sich der Zuschauer in unterschiedliche Verhältnisse zum Gezeigten bringt und das Dreieck zwischen den beiden Bildern und ihm selbst variabel ›montiert‹.

Das Entscheidende an SCHNITTSTELLE ist, dass er diesen Montagetypus nicht nur als Produkt vorführt, sondern den Prozess der Relationierung selbst ins Zentrum stellt. In SCHNITTSTELLE sind immer mindestens zwei Bilder – und damit eine potentielle Vervielfachung – zu sehen. In der Traditionslinie frühromantischer Theorie hatte Farocki schon Ende der siebziger Jahre in ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN die Ziffer »2« zum Platzhalter für »Unendlichkeit« gemacht: »Eine Geschichte kann nicht von zwei Menschen handeln, eine Geschichte kann nicht von zwei Welten handeln,

18 Harun Farocki: »Die Aufgabe des Schnittmeisters: Ökonomie. Gespräch mit Peter Przygodda«, in: Filmkritik 10/1979, 487-491: 489.

19 Vgl. Ute Holl: Kino, Trance und Kybernetik, Berlin: Brinkmann & Bose 200225f.

20 Von den installativen Arbeiten Farockis gibt es jeweils »single channel«-Ausfertigungen für die Ausstrahlung im Fernsehen.

eine Geschichte kann nicht von zwei Klassen handeln, denn zwei, das ist schon die Totalität«, ²¹ heißt es da aus dem Mund des Autors, der bezeichnenderweise nicht direkt zu sehen ist, sondern als Spiegelung in der glänzenden Oberfläche seines Schreibtischs. Ein Bild – das des Autors – und ein Text kommen zusammen und präfigurieren, noch vor dem Text über

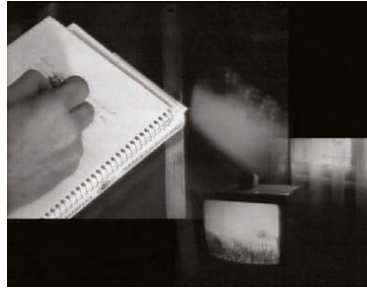


Abb. 41

den Schneidetisch und der Installation SCHNITTSTELLE, die Konstellation, Bild und Text ineinander zu denken und das Ganze als buchstäblichen Reflexionsprozess vorzuführen. SCHNITTSTELLE greift diesen Gedanken auf und führt ihn weiter. Farocki sichtet Bilder aus seinen Filmen, teils ergänzt um neue Aufnahmen, ²² und ordnet jeweils zwei Bilder einander zu. Vor allem aber kommentiert er diesen Prozess des Sichtens und der Montage. SCHNITTSTELLE ist eine Reflexion über die Möglichkeiten nicht-linearer Verknüpfung von Bildern, und an die Gegenüberstellung von Bildern lagern sich zahlreiche weitere Dichotomien an, etwa die von Bild vs. Text, von Film vs. Video, von visuell vs. taktil, von Codierung vs. Entschlüsselung. Schnittplatz und Montage werden damit – wie bei Godard – zu einer Metapher für das In-Beziehung-Setzen und die Verknüpfung von Ideen.

Bereits nach der Titeleinblendung ist der Zuschauer mit einer ersten Verdoppelung konfrontiert (Abb. 41). Auf dem oberen, größeren Filmbild sieht man einen Schreibblock, auf dem jemand – wenig später weiß man: Farocki selbst – einen Text notiert. Rechts daneben, aber noch im selben Bild, ist verschwommen die bläuliche Reflexion eines Bildschirms zu erkennen. Die ersten Sätze des Kommentars, von Farocki gesprochen, setzen das Schreiben und das Sehen in ein enges Verhältnis: »Heute kann ich kaum ein Wort schreiben, wenn nicht zugleich ein Bild auf dem Schirm zu sehen ist. Oder vielmehr: auf beiden Schirmen.« ²³ Der Einstieg gibt dem Film eine doppelte Verankerung. Einerseits wird der retrospektive Gestus im Hier und Jetzt der Gegenwart angesiedelt und damit

21 Zwischen zwei Kriegen. Film von Harun Farocki, beschrieben und protokolliert von Peter Nau. Mit 68 Abbildungen, München: Verlag der Filmkritik 1978, 33.

22 Im Film ist etwa von einem Projekt über Geheimschriften und den Prozess des Codierens und Decodierens die Rede, das bisher nicht realisiert worden ist.

23 Dieses und die folgenden Zitate stammen – soweit sie nicht anders ausgewiesen sind – aus dem Kommentar von SCHNITTSTELLE.

zugleich historisiert, andererseits wird er nachdrücklich als Reflexion des Autors Farocki ausgewiesen, dessen Präsenz als Sehender, Schreibender und Sprechender von Beginn an im Zentrum steht. Allerdings ist damit keine Heroisierung des Autors verbunden; eher wird die allgemeine Tendenz der Installation deutlich, den Autor als Rezipienten darzustellen, als jemanden, durch den hindurch sich die Gedanken der Bilder und ihre Verknüpfungen organisieren.²⁴ Der Autor selbst ist die Schnittstelle, und das Bild ist der Katalysator, der den gedanklichen und sprachlichen Prozess zuallererst in Gang setzt. Die Schnittstelle ist Schauplatz theoretischer Anschauung, die sich in einen Text aus Bildern und Worten übersetzt; ein Ort, an dem Produktion und Rezeption zusammenfallen. »Beide Schirme« kann heißen: Die zwei Bildschirme des Schnittplatzes, an dem Farocki sitzt und der in der nächsten Einstellung des größeren Bildes zu sehen ist.²⁵ Es kann aber auch auf die beiden Schirme bzw. Bilder anspielen, mit denen der Zuschauer in der Ausstellung konfrontiert ist und die außerhalb der Schneidetisch-Situation liegen. Mit der Verdoppelung des Bildes ist auch hier eine Potenzierung verbunden, aufgrund derer die Anzahl von möglichen Verknüpfungen ins tendenziell Unendliche fortgeschrieben wird.

Darüber hinaus ist noch ein weiteres »zweites« Bild in diesem ersten Bild zu sehen: Eine Aufnahme des rumänischen KP-Generalsekretärs Nicolae Ceaușescu, der auf dem Balkon des ZK-Gebäudes in Bukarest eine Rede hält, deren plötzliche Unterbrechung 1989 mithalf, die Diktatur zu stürzen. Farocki nimmt hier eine zentrale Aufnahme aus dem Film VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION wieder auf, den er 1992 gemeinsam mit dem rumänischen Medientheoretiker Andrej Ujica produziert hat und der nur aus Fernseh- und Amateurmaterial aus der Umbruchphase in Rumänien kompiliert ist.²⁶ Im Ablauf der revolutionären Ereignisse in Rumänien hatte dieses Bild, vom Staatsfernsehen gesendet und nach der Störung durch ein rotes Bild mit der Aufschrift »Transmisiune directă«

-
- 24 Im Text »Wie man sieht«, der begleitend zum gleichnamigen Film in Uwe Nettelbecks Zeitschrift *Die Republik* erschienen ist, hat Farocki einen Gedanken Claude Lévi-Strauss' zitiert, der das Subjekt in ähnlicher Weise als Kanalisierung unterschiedlicher Diskurse versteht: »Ich komme mir vor wie ein Ort, an dem etwas geschieht, an dem aber kein Ich vorhanden ist. Jeder von uns ist eine Art Straßenkreuzung, auf der sich Verschiedenes ereignet. Die Straßenkreuzung selbst ist völlig passiv; etwas ereignet sich darauf. Etwas anderes, genauso Gültiges, ereignet sich anderswo.« (Claude Lévi-Strauss: »Mythos und Bedeutung«, zitiert in: Harun Farocki: »Wie man sieht«, in: *Die Republik* Nummer 76-78, 9. September 1986, 33-106: 35.)
- 25 Bei SCHNITTSTELLE fällt es schwer, von »Einstellungen« im klassischen Sinne zu sprechen, da der Wechsel von Bildern und Sequenzen in den seltensten Fällen auf beiden Bildschirmen gleichzeitig stattfindet.
- 26 Unter dem Titel »Substandard« hat Farocki einen Text geschrieben, der über die Hintergründe des Films informiert: Harun Farocki: »Substandard« [1993], in: Ders.: Nachdruck, 249-267.

versehen, eine zentrale Rolle gespielt. Dass die bildliche Repräsentation der Staatsmacht für einen Moment aussetzte, ließ eine Lücke entstehen, in die eine andere Macht – in diesem Fall die rumänischen Bürger, die wenig später den Fernsehsender besetzten – hineinstoßen konnte. Die plötzliche Unsichtbarkeit der Macht brachte eine andere Macht – die des Volks – zum Vorschein.

[T]atsächlich bezeichnet der televisuelle Blackout das Ende der machtsichernden Allianz zwischen Medium und Politik. In dem Augenblick, wo das Fernsehbild des Diktators zusammenbricht und das Medium auf seine Materialität zurückgeworfen ist (es kann Bilder der Welt zeigen, nur ist momentan die Autorität außer Kraft gesetzt, die entscheidet, was wirklich und somit zeigenswert ist), scheint eine revolutionäre Situation eingetreten zu sein.²⁷

In SCHNITTSTELLE nimmt Farocki die Montage aus VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION erneut auf und vollzieht sie am Schneidetisch nach. Indem er die Fernsehaufnahme von Ceaușescus Rede mit einem weiteren Bild konfrontiert, das zeitgleich in einer Privatwohnung von einem Videoamateur aufgenommen wurde, gelingt es, eine gültige Aussage über etwas so Abstraktes wie den Begriff ›Machtverlust‹ zu treffen, die nur aus der Relationierung von Bildern hervorgeht. Zwei Bilder stehen gegeneinander wie Bild- und Gegenbild: Auf dem Fernseher in der Wohnung ist Ceaușescu zu sehen, auf der Straße Demonstranten, die in Scharen von der staatlich verordneten Kundgebung wegströmen. Ein Kameraschwenk des Amateurfilmers setzt beides zueinander in Beziehung, und es ist diese Herstellung einer Beziehung, die Farocki in SCHNITTSTELLE als paradigmatisch aufgreift. Versteht sich die Live-Übertragung als eine machtsbehauptende Geste, sind sowohl ihre technische Unterbrechung als auch ihre Konfrontation mit dem Gegenbild der Demonstranten, die den Versammlungsort verlassen, als ihre Subversion erkennbar. Beides in einer ›weichen Montage‹ nebeneinander zu stellen und damit gleichzeitig zu zeigen, weist die Montage als diagnostisches politisches und poetisches Instrumentarium aus.

In VIDEOGRAMME bilden diese beiden Bilder den Auftakt zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von ›realer‹ Macht und der Macht des Bildes während der Ereignisse in Rumänien. Hier, in SCHNITTSTELLE, steht die Kamerabewegung des Amateurfilmers Paul Kossigian fast allegorisch am Beginn einer Reflexion auf die Möglichkeiten, zwei Bilder miteinander zu verbinden. Der Film ist autobiogra-

27 Eike Wenzel: »Hinter der sichtbaren Oberfläche der Bilder. Harun Farockis dokumentarische Arbeit an gesellschaftlichen Umbruchsituationen. Zu *Videogramme einer Revolution* und *Die führende Rolle*«, in: Aurich/Kriest (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern*, 269-286: 277.

phisch, da er ausgewählte Filme von NICHT LÖSCHBARES FEUER bis VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION neu sieht und in einem Metafilm zum Gegenstand einer buchstäblichen Retrospektive macht. Er ist aber vor allem als formale Untersuchung der Möglichkeiten »weicher Montage« zu verstehen.²⁸ Die »weiche Montage« ersetzt beziehungsweise ergänzt – einfach gesagt – das Nacheinander von Sequenzen durch ein Nebeneinander von zwei Bildebenen und nutzt die zahlreichen Verknüpfungsmöglichkeiten, die sich aus dieser Nebenordnung ergeben.

Bei einer Doppelprojektion gibt es sowohl die Sukzession als auch die Gleichzeitigkeit, die Beziehung von einem Bild zum folgenden als auch zum nebenstehenden. Eine Beziehung zum Vorgewesenen wie zum Gleichzeitigen. Man hat sich vorzustellen, daß drei Doppelbindungen zwischen den sechs Kohlenstoffatomen eines Benzolrings hin- und herspringen und ebenso doppeldeutig stelle ich mir die Beziehung eines Elements auf einer Bildspur zu seinem nachfolgenden oder nebenstehenden vor.²⁹

Die chemische Metapher, die Farocki hier zur Beschreibung der Kraftfelder zwischen zwei Bildern entwickelt, ist nicht zufällig, sondern stellt ihrerseits verschiedene Verknüpfungen her. Sie nimmt zum einen ein Bild aus ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN auf. Dort war der Benzolring als Symbol für die Kreisförmigkeit und wechselseitige Abhängigkeit der industriellen Prozesse der Weimarer Republik eingeführt worden. Es wird vom Chemiker Kékulé erzählt, der zwar die Einzelbausteine des Benzol – Kohlenstoff und Wasserstoff – kennt, aber ihre Verknüpfungslogik mit variablen Einzel- und Doppelbindungen erst noch finden muss. Auf die »weiche Montage« übertragen, steht die Metapher für Mehrdeutigkeit und Sprunghaftigkeit: Bilder sind nicht festzulegen auf einen bestimmten, überzeitlichen ›Gehalt‹; die Übersetzung in Text oder Metapher ist selbst ein Modell, das als solches ausgestellt und immer wieder neu gedeutet werden muss. Von einem Bedeutungsbegriff, der die Identität des Bildes als Ausgangsbild setzt, wird auf Bedeutungsbildung als Effekt einer Konstellation umgeschwenkt.

Godard hat sich 1968 in LE GAI SAVOIR einer ganz ähnlichen Metaphorik bedient, um die Strategie der beiden Bild- und Tonanalytiker

28 In dem Gespräch, das Farocki mit Kaja Silverman über Godards NUMÉRO DEUX geführt hat, ist bereits von »soft montage« die Rede, ein Terminus, den Roger M. Buergel mit »sanfte Montage« übersetzt hat. Farocki selbst zieht den Begriff der »weichen Montage« vor. (Harun Farocki/Kaja Silverman: »An ihrer Stelle«, in: Dies.: Von Godard sprechen, aus dem Amerikanischen von Roger M. Buergel, Berlin: Vorwerk 8 1998, 167-195: 168.)

29 Harun Farocki: »Quereinfluss, weiche Montage«, in: Christine Ruffert / Imbert Schenk / Karl-Heinz Schmid / Alfred Tews et al. (Hg.): Zeitsprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen, Berlin: Bertz 2004, 57-61: 57.

Emile und Patricia zu beschreiben: »Pour trouver la solution soit d'un problème chimique, soit d'un problème politique, il faut dissoudre; dissoudre l'hydrogène, dissoudre le Parlement. Là, on va dissoudre les images et les sons«,³⁰ hatten die beiden ihr Dreijahres-Programm zur Analyse und Veränderung von Bildern und Tönen beschrieben. Dieses Modell eines analytischen Zugriffs auf Bilder und Sprache, der sich an den exakten Wissenschaften orientiert, schlägt über die Verbindung von Godard und Farocki hinaus erneut eine Brücke zur Frühromantik. Auch Novalis hatte als Vorbild seines im *Allgemeinen Brouillon* entwickelten enzyklopädischen Projekts auf die Physik hingewiesen. Seine Formulierung klingt an dieser Stelle fast wie eine Paraphrase von Godards Ansatz, auch wenn er mit »Bildern« hier sprachlich verfasste Bilder meint: »Experimentiren mit Bildern und Begriffen im Vorstell[ungs] V[ermögen] ganz auf eine dem phys[ikalischen] Experim[entiren] analoge Weise. Zus[ammen]Setzen. Entstehn lassen – etc.«³¹

Der Vergleich zwischen Bildverknüpfungen und chemischen Bindungen macht die Stoßrichtung von Farockis Methode in SCHNITTSTELLE deutlich. Denn im Bild der chemischen Verbindung zwischen zwei Bildern ist die Notwendigkeit mitgedacht, diese Verbindung analytisch zu beschreiben und in einer experimentellen Situation verschiedenen Versuchen auszusetzen, um genauere Aussagen über die Beschaffenheit dieser Verbindung machen zu können. Der Schneiderraum, so Farockis These, ist dieses Labor zur Untersuchung von Bildverhältnissen. Dass die Metapher des »Labors« nur eines von mehreren denkbaren Modellen für die Schnittarbeit ist, wird deutlich, wenn der Gedanke wörtlich genommen wird und die technischen Geräte einmal zwischen Dampf und Trockeneis zu verschwinden drohen, als handele es sich tatsächlich um ein Labor.

Die Zerteilung des Bildraums in mehrere Bildfelder, auf der SCHNITTSTELLE beruht, hat Vorläufer in allen Bildkünsten. In der Analyse von STILLEBEN und der Untergattung des »inverted still life« ist bereits darauf hingewiesen worden, dass die Staffelung unterschiedlicher Bildräume durch Rahmen, Fenster oder durch die Nebenordnung von Vorder- und Hintergrund in der Malerei zahlreiche Möglichkeiten der bildinternen Reflexion eröffnete. Auch im Film hat es diese Praxis von Beginn an gegeben. Wenn sich etwa in einem Film von George Méliès die abgedruckten Figuren auf Spielkarten selbständig machen und aus der Karte heraussteigen, setzen sie ein vielfältiges Spiel zwischen Fiktion und Rea-

30 Jean-Luc Godard: »Le Gai Savoir (extraits de la piste sonore)«, in: Cahiers du cinéma Nr. 200/201, April/Mai 1968, 53-55: 54.

31 Novalis: »Das Allgemeine Brouillon (Materialien zur Enzyklopädistik)« [1798/99], in: Ders.: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Band 2: Das philosophisch-theoretische Werk, hg. von Hans-Joachim Mähl, Darmstadt: WBG 1999, 685 [Nr. 911].

lität in Gang, das implizit immer etwas über die Möglichkeiten des Mediums Film miterzählt.³² Besonders in der Geschichte des Experimentalfilms hat es in der Folge immer wieder Versuche gegeben, das Bild durch Mehrfachbelichtungen und filmische Tricks zu unterteilen. So ist die ›Split Screen‹ in den sechziger Jahren auch im kommerziellen Kino verstärkt genutzt worden – einerseits zur dramaturgischen Erzählung von Gleichzeitigkeit, andererseits als formale Entsprechung zu Situationen erzählerischer Verdopplung.³³ Farocki allerdings überführt diese Bildpraxis in eine experimentelle Anordnung, die neben der Zusammenstellung zweier Bilder auch den Akt der Zusammenstellung zeigt. Godards Film NUMÉRO DEUX, der eine komplexe Verschachtelung aus Film, Video und Fernsehen darstellt,³⁴ ist ausgewiesenermaßen das Vorbild für Farocki gewesen, die Gegenüberstellung und Durchdringung zweier Bilder zum Anlass zur Nachforschung zu machen.³⁵

Als 1975 Godard NUMÉRO DEUX (Numero 2) veröffentlichte, einen 35-mm-Film, der (zumeist) zwei Videomonitor abbildet, war ich sicher, dass hier die neue Erfahrung am Videoschnittplatz zur Darstellung kam, der Vergleich zweier Bilder. Was ist diesen zwei Bildern gemeinsam? Was kann ein Bild mit einem anderen gemeinsam haben?³⁶

Wie SCHNITTSTELLE konzipiert ist und welche Effekte aus der Anordnung der Bilder entstehen, soll noch an einem weiteren Beispiel beschrieben werden (Abb. 42 und 43). Ist auf dem oberen Bild Farockis Hand zu sehen, die eine Kassette in den Videorecorder einlegt – den Film

32 LES CARTES VIVANTES, F 1904, Regie: Georges Méliès.

33 Ein Beispiel für die Erzählung von Gleichzeitigkeit qua ›Split Screen‹ ist etwa Norman Jewisons Film THE THOMAS CROWN AFFAIR (USA 1968), ein anderes, in dem die formale Verdopplung des Bildes zugleich einer inhaltlichen Komponente entspricht, Brian de Palmas Film SISTERS (USA 1972), die Geschichte eines siamesischen Zwillings. In den letzten Jahren hat vor allem Mike Figgis versucht auszuloten, welche narrativen Möglichkeiten sich durch DV-Kameras und den Einsatz einer (mehrfach) geteilten Leinwand ergeben: in TIMECODE (USA 2000) erzählt er vier Geschichten, die aus jeweils einer Einstellung bestehen, gleichzeitig, und lässt sie sich vielfach überlagern; in HOTEL (USA 2001) führt er dieses Experiment weiter.

34 »La singularité de *Numéro Deux*, c'est d'être un film conçu par la télévision, mais habillé par le cinéma [...] La télévision par quoi ce film a été conçu n'existe pas assez, et le cinéma existe trop.« (Jean-Luc Godard: »Faire les films possibles là où on est« [1975], in: JLG I, 382-386: 382)

35 Vgl. auch das Gespräch zwischen Kaja Silverman und Farocki über Godards Film: Farocki/Silverman: An ihrer Stelle, in: Dies.: Von Godard sprechen, 167-195: »Die Idee, das Bild zu verdoppeln, muß Godard beim Arbeiten mit Video gekommen sein. Beim Videoschnitt sitzt man gewöhnlich vor zwei Monitoren. Der eine zeigt das bereits ausgewählte Bild, der andere das Rohmaterial, aus dem man das nächste Bild auswählt. Am Schnittplatz wird es zur Gewohnheit, an zwei Bilder zugleich zu denken.« (167)

36 Farocki: »Quereinfluss, weiche Montage«, 59.

NICHT LÖSCHBARES FEUER, wie auf dem zweiten, kleineren Bild zu lesen ist –, folgt darauf die erste Szene des Films von 1969, die auf dem rechten Bild erkennbar ist. Ende der sechziger Jahre liest Farocki nüchtern die Zeugenaussage eines Vietnamesen vor, der von einem amerikanischen Napalmangriff berichtet. Mehr als zwei Jahrzehnte später spricht er diesen Monolog leicht zeitversetzt nach, halb aus der Erinnerung, halb wie ein Simultanübersetzer. In dem Moment, in dem im Originalfilm Farockis rechte Hand aus dem Bild heraus nach der Zigarette greift, um sie auf dem Rücken der anderen Hand auszudrücken, wird im anderen Bild auf Farockis



Abb. 42 und 43

Hand geschnitten, die über die Narbe von damals streicht. Das alte Bild setzt sich im neuen fort, seine Spuren lassen sich von links nach rechts nachverfolgen. Die Bilder geraten in Berührung, der Autor reicht dem Autor über einen Zeitraum von 25 Jahren die Hand.³⁷

Mit dieser Metapher ist zugleich das Motiv der Berührung und des Taktilen angesprochen, anhand dessen Farocki die Medien Film und Video gegeneinander abgrenzt. Eine lange Sequenz zeigt Farockis Hand dabei, einen Film einzufädeln, die Spannung des Zelluloidstreifens mit Zeigefinger und Daumen zu überprüfen und ihn langsam durch die Finger gleiten zu lassen. Er spricht dabei über die taktile Qualität des Filmbildes, die beim Videoschnitt zugunsten der Virtualität des Bildes verloren gehe:

Bei der Arbeit am Filmschneidetisch lege ich die Fingerspitzen auf die ablaufende Film- oder Tonrolle, um die Schnitt- oder Klebestelle zu fühlen, bevor ich sie sehe oder höre. Das ist eine Geste, die »feine Wahrnehmung« oder »Fingerspitzengefühl« bedeutet. Die Hand hat mit dem Gegenstand kaum Berührung gehabt und ihn dennoch aufgefaßt. Bei der Arbeit mit Video fasse ich

37 Auf das Motiv der Hand in den Filmen Godards und Farockis wird später gesondert einzugehen sein. (Vgl. Kapitel VI: Zwei oder drei Möglichkeiten, mit den Händen zu sprechen.)

das Band nicht an. Ich drücke lediglich auf Knöpfe. Auch dies eine Tätigkeit der Fingerspitzen.

Nicht nur die Art des Bildes – einmal als fotografisch entwickeltes Einzelbild, einmal als abstrakte, bildlose Information auf dem Magnetband – setzen den Unterschied zwischen Film und Video, sondern auch die daraus resultierende Operationalität. Fordert der Filmstreifen tatsächlich zur Berührung heraus und lässt die Arbeit am Schneidetisch zum ›gestischen Denken‹ werden, wie es in »Was ein Schneiderraum ist« hieß, so ist der handwerkliche Bezug beim Videoschnitt indirekter. Der Filmschnitt hat etwas von der modellierenden Arbeit des Bildhauers, während sich das Taktile im Videoschnitt ganz auf das Drücken von Knöpfen reduziert. Konkrete Handarbeit und abstraktes Fingerspitzengefühl stehen sich bei der Benutzung beider Medien gegenüber. Es illustriert das assoziative Verfahren Farockis, dass er die so beschriebene Video-Geste, Bilder per Knopfdruck hin- und herzuspulen und einander zuzuordnen, anschließend mit dem Fingerspitzengefühl zusammenbringt, die das Zählen eines Geldscheins erfordert: »Mit einem Geldschein wird besonders deutlich, wie wenig das zusammenfällt – das Wesen und die Erscheinung.« Das Geld ist hier einerseits als Beispiel für das Auseinandertreten von Bezeichnung und Gehalt eingesetzt, aber die Banknote kann auch als Metapher für die Zirkulation der Bilder gelesen werden, deren Oberflächen in einer wiederholten Lektüre immer wieder auf ihren Wert, ihre Valenz und ihre Funktion im medialen Kreislauf befragt werden müssen.³⁸

Montage, toujours: JLG/JLG

»Je ne vois pas comment on ne peut pas faire le montage soi-même«³⁹, wundert sich Godard in einem bisher wenig diskutierten Text zur Montage. Und er begründet auch, warum er bei der Montage nicht (mehr) mit anderen zusammenarbeiten könne und der Schneiderraum daher für ihn ein einsamer Ort sei:

Dans une salle de montage, il y a une lutte tellement forte pour le territoire, qu'il faut vraiment qu'il y ait un point commun, le ›troisième point‹, l'invisible entre les deux morceaux de pellicule: ›Quel film fait-on? Pourquoi

38 Man darf darin auch eine ironische Anspielung auf die Zirkulation von Farockis eigenen Filmen erkennen, die er mit SCHNITTSTELLE gewissermaßen in den Kunstkontext ›einspeist‹.

39 Godard: »Le montage, la solitude et la liberté« [1989], 243.

est-on content de le faire? Pourquoi veut-on faire celui-là à ce moment-là, de cette façon-là?⁴⁰

War Farockis Beschreibung in »Was ein Schneideraum ist« von den Produktionszwängen ausgegangen – von mangelndem Geld, dunklen Räumen, die den Schneideraum als das Ausgeschlossene, Verdrängte, Unsichtbare des Filmemachens kennzeichnen – steht bei Godard das agonale Prinzip zwischen den am Schnitt Beteiligten im Vordergrund: Es gibt Kämpfe um die Verwirklichung eigener Ideen von Montage, die Zusammenarbeit ist nur möglich, wenn die Beteiligten dasselbe »Unsichtbare« zwischen den Bildern sehen und buchstäblich die gleiche »Vision« des Filmprojekts haben. Im Schneideraum stellt sich die Frage der impliziten und expliziten Vorstellungen des Films mit jedem Schnitt neu. Über diese eher pragmatischen Schwierigkeiten hinaus, die Arbeit im Schneideraum zu organisieren, kommt Godard auf eine Funktion der Montage zu sprechen, die ihr fernab vom Alltag eine fast metaphysische Dimension zuschreibt und die sich mit den Begriffen »Utopie« und »Schicksal« verbindet. Tatsächlich denkt Godard den Schneideraum als einen Ort potentieller Rettung, der sehr viel stärker als die Dreharbeiten mit einer Freiheit der Wahl konnotiert ist. Die eigentliche »chemische Reaktion« zwischen den Bildern, die auf dem Set abstrakt bleibt und nur als Potentialität gedacht werden kann, wird durch den Schnitt des Materials in eine endgültige Form überführt, so wie ein Steinblock die mögliche Statue bereits enthält, die aus ihm herauszuschlagen ist: »Au montage, on rencontre le destin. [...] C'est vraiment la possibilité de transformer sa liberté en destin.«⁴¹

Es fällt leicht, aus diesen Worten eine »Metaphysik der Montage« herauszuhören, die den Schneideraum zum wichtigsten Ort im Prozess der Filmherstellung erhebt, und tatsächlich ist immer wieder festgestellt worden, dass die Montage die »central, volatile, and essentially open-ended metaphor«⁴² sei, die Godards Nachdenken über Film und Geschichte strukturiere. Allerdings hat Godard – anders als Harun Farocki – keinen Film gemacht, der die Arbeit am Schneidetisch vollständig ins Zentrum rücken würde. Lediglich die HISTOIRE(S) DU CINÉMA zeigen ganz deutlich, dass sie nur durch Sichtung, Arrangement und Organisation von Film- und Textmassen entstehen konnten und somit auch hier der Schneidetisch eine der zentralen Kategorien darstellt: Konsequenterweise

40 Ebd., 244.

41 Ebd.

42 Michael Witt: »Montage, My Beautiful Care, or Histories of the Cinematograph«, in: Michael Temple/James Williams (Hg.): *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*, Amsterdam: Amsterdam UP 2001, 33-50: 44.

sind im ersten Kapitel die Filmspulen am Schneidetisch von Beginn an ebenso strukturierendes Moment wie die Schreibmaschine und das Mikrophon. Das Rattern der elektrischen Schreibmaschine und das Geräusch der hin- und herspulenden Filmrollen auf dem Schneidetisch prägen die Tonspur (Abb. 44 und 45), und gemeinsam mit Godards Erzählerstimme verbinden sich beide Klänge zu einer komplexen Überlagerung aus Wort, Ton, Bild und dem Geräusch der diversen »Aufschreibesysteme«. Das Motto »Ne change rien pour que tout soit différent«, Godards erste Worte der HISTOIRE(S), lassen sich durchaus als eine Beschreibung der Arbeit am Schnittplatz interpretieren: Ohne die Szenen und Textsplitter im strengen Sinne zu »verändern«, lediglich durch Verschiebung, Überblendung, schnelles Auf- und Abblenden – kurz: Spielarten der Montage – ergibt sich hier eine völlige Modifikation ihres Sinns. Besonders drastisch führt dies Godards Überblendung von Elisabeth Taylor und Aufnahmen aus Auschwitz vor Augen: Über die Körper von Leichen in einem Vernichtungslager legt sich langsam das Gesicht Elisabeth Taylors, die glücklich und verzückt in Montgomery Clifts Armen liegt – eine Szene aus George Stevens' Film *A PLACE IN THE SUN*.⁴³

Wo aber liegt das »missing link« zwischen diesen Einstellungen? Sind sie mehr als eine beinahe zynisch wirkende Gegenüberstellung von Darstellungen maximalen Leids und höchsten Glücks? Godard kommentiert die Szene mit den Worten: »Si George Stevens n'avait utilisé le premier le premier film en seize en couleur à Auschwitz et Ravensbrück jamais sans doute le bonheur d'Elizabeth Taylor n'aurait trouvé une place au soleil.« Die Einstellungen sind dadurch verknüpft, dass George Stevens beide Szenen gedreht hat und dadurch eine Brücke zwischen den Bildern darstellt, die Godard mit den Mitteln des Schnittplatzes und der Schreibmaschine sichtbar macht. »Film exposes the brutal reality of human suffering in the interval between the beauty of a smile and the hell of the Final Solution. Montage à la Godard constructs an image of history in the light of an extreme variation between a vision of happiness and the sense of catastrophe.«⁴⁴ Das unsichtbare Bild, das in dieser Kopplung entsteht, ist das Ergebnis einer palimpsestartigen Überblendung zweier scheinbar entfernter Bilder, deren untergründigen Zusammenhalt Godard sichtbar macht.

Stellt der Schnittplatz in den HISTOIRE(S) DU CINÉMA gleichsam das technische Apriori von Godards Zugang zur (Film-)Geschichte dar, so ist er in einem anderen Film ausdrücklich Thema, der mehr Berührungspunkte mit Farockis Analyse des Schnittplatzes aufweist. Zwischen

43 *A PLACE IN THE SUN*, USA 1951, Regie: George Stevens.

44 Alan Wright: »Elisabeth Taylor at Auschwitz: JLG and the Real Object of Montage«, in: Temple/James Williams (Hg.): *The Cinema Alone*, 51-60: 52.

SNITTSTELLE und dem Video JLG/JLG, das Jean-Luc Godard 1994 produziert hat, gibt es zahlreiche Korrespondenzen. Beide Autoren wenden sich fast zeitgleich ihren eigenen Arbeitsplätzen zu und verbinden die filmische Arbeit mit der Introspektion.

Der Ort des Filmemachers wird im Verbund unterschiedlicher Produktionszusammenhänge und Medien reflektiert, Autorschaft im buchstäblichen Sinne zur Praxis der Anschauung, der Theorie und des (Selbst-)Zitats. Stärker als ein Selbstporträt erscheint JLG/JLG auf den ersten Blick wie ein Inventar der unterschiedlichen Medien, deren Inhalte als Materialien in die



Abb. 44-45

Arbeiten Godards Eingang finden. Godard schreibt Begriffe in ein leeres Heft, in einer langsamen Kamerafahrt entlang eines Bücherregals, die an die Supermarkt-Sequenz aus *TOUT VA BIEN* erinnert, wird diesmal statt der Warenwelt der Kosmos des geschriebenen Worts ausgemessen, Gemälde und Reproduktionen werden ebenso abgefilmt wie Fernseh- und Videobildschirme.

Der Schnittplatz wird in Godards Video nicht als zentrale Metapher, sondern als einer der vielen Orte eingeführt, an denen »Arbeit mit Bildern« stattfindet: Godards Wohnung, die Bücherregale, Videokassetten, Kunstdrucke und die draußen gefilmten Schweizer Landschaften sind mindestens ebenso wichtige, wenn nicht wichtigere Schauplätze. Das »Autoportrait de décembre« macht schon in seinem Haupttitel deutlich, dass das »Selbst«, das mit dem Untertitel in Aussicht gestellt wird, nur über einen Umweg anvisiert werden kann. JLG/JLG, das ist, wie bei jedem Selbstporträt, der Schauplatz einer Verdoppelung und einer Aufspaltung in zwei symmetrische Teile. Subjekt und Objekt der Beschreibung fallen nur scheinbar zusammen; in Wirklichkeit sind sie der Effekt einer internen Montage. Wie aber verhalten sich die beiden Hälften zueinander? Wie wäre der Titel zu verstehen und zu paraphrasieren? Godard über Godard? Godard von Godard? Godard neben Godard? Godard selbst hat eine solche Interpretation zurückgewiesen: »There is no ›by‹. [...] If there is a ›by‹, it means it's a study of JLG, of myself by myself and a sort of biography, what one calls in French un examen de con-

science, which it is absolutely not«.⁴⁵ Was aber ist es dann? »JLG«, die Figur, deren Bild im Film entwickelt wird, ist ein Leser, Autor, Sprecher, vor allem jemand, der sieht und gesehen wird. Vom ersten Bild an, das die verfremdete Schwarz-Weiß-Fotografie eines Jungen in einer Wohnung zeigt, von dem man wenig später erfährt, dass es sich um den jungen Godard handelt, ist der Film zweierlei zugleich – Reflexion über das ›Ich‹ und Reflexion über das Bild – und führt vor, wie wenig beides voneinander zu trennen ist. Durch seinen Untertitel als Momentaufnahme gekennzeichnet, zeigt der Film eine nachträgliche und melancholische Suche, die diese Fotografie zum Ausgangs- und Endpunkt hat. »L'air un peu catastrophé que j'ai sur la petite photo, et qui ne venait pas simplement d'une paire de claques [...]. Et ça ne devrait être que l'objet de ce film de le déterminer«, sagt die Erzählerstimme (Godards) nach wenigen Minuten. Der Weg, den diese Suche beschreibt, ist jedoch nicht der einer psychoanalytischen Selbstbefragung; der Film ist kein Versuch, in die eigene Vergangenheit hinabzusteigen, sondern besteht im Ausmessen des sichtbaren Raumes, der sich in der Gegenwart um dieses Foto herum befindet. Mehr als die Psychologie interessiert den Film die kinematographische Untersuchung des Umgangs mit Texten, Bildern, Tönen. Im Folgenden sehen wir in ruhigen Einstellungen, deren präzise Ausleuchtung oft an Gemälde erinnert, Räume und Gegenstände einer Privatwohnung, und andererseits fast unbewegte Landschaftsaufnahmen: einen Schweizer See, grüne Hügel, einen verschneiten Wald.⁴⁶ Blicke aus dem Fenster verbinden diese beiden Ebenen zum Teil, immer wieder aber bilden auch beschriftete Blätter ›Überschriften‹, die den Film wie Kapitel durchziehen. Sind in der Dichotomie von ›Außen‹ und ›Innen‹, denen die Räume zuzuordnen sind, zugleich zwei Annäherungsmöglichkeiten an die eigene Person mitgedacht – das ›Innen‹ wäre Godards Stimme, das ›Außen‹ sein Bild, das als Foto, Filmbild oder im Sucher einer Videokamera diverse Male auftaucht – so ist der Schneideraum, der in einer späteren Szene eine wichtige Rolle spielt, keinem dieser Orte zuzuweisen. Er liegt buchstäblich dazwischen und ist ein Sammelbecken, an dem die zahlreichen Medien, mit denen sich der »JLG« des Films umgibt – Gemälde, Bücher, eine Videokamera, der Fernseher – potentiell zusammenfallen und zu einem Film zusammengefügt werden können.

JLG/JLG ist durchsetzt mit Versatzstücken aus der Philosophie- und Literaturgeschichte – insofern ist die offenkundigste Ebene von ›Theorie‹ die der Fremdtexte, die in den Film Eingang finden. Auf der kommentie-

45 »Jean-Luc Godard interviewed by Gavin Smith«, in: Film Comment, März/April 1996, 31-41: 35.

46 Godard hat diese Sequenzen nicht selbst gedreht, sondern einen befreundeten Fotografen gebeten, Aufnahmen von der Umgebung zu machen, um sie in seinen Film einzuarbeiten.

renden Tonspur lassen sich zahlreiche Zitate identifizieren, deren Quellen teils explizit angegeben werden, wenn Godard die Autoren nennt oder Buchtitel abfilmt. Neben Ludwig Wittgenstein – einer Aussage aus »Über Gewißheit« – sind dies Heidegger (»Chemins qui ne mènent nulle part« notiert Godard einmal in das Notizheft), Merleau-Ponty, Diderot, Nietzsche und andere. Nun geht es weniger um die genaue Identifizierung der Quellen als um die Art und Weise ihres Gebrauchs; denn hier wie in anderen Filmen verweisen die Zitate nur bedingt auf die Kontexte, aus denen sie stammen, sondern vor allem auf sich selbst als Extrakt und Exzerpt. Sie stehen nicht als Pars pro toto, um einen Gesamtzusammenhang zu repräsentieren, sondern ragen wie einzelne Splitter aus dem Film heraus. Darin verweisen sie auf Godards radikal exzerpierende und »schneidende« Lesepraxis: »J'ai rarement lu les livres en entier, à part une dizaine ou une quinzaine. Ça vient aussi de cela: si une phrase vous frappe, elle vous suffit presque trop. Si vous lisez le livre en entier, vous perdez l'élan et le choc que vous avait donné cette phrase.«⁴⁷ Schnitt, Montage und Arrangement sind also auch im Umgang mit Texten Godards bestimmende Praxis, und der Schnittplatz kann, auch wenn er explizit nur in einer Szene des Films vorkommt, als übergreifende Metapher für sein Materialverständnis stehen.

Die Szene, in der Schnitt und Schneiderraum im Zentrum stehen, fällt schon deshalb aus dem übrigen Film heraus, da sie keinem der beiden räumlichen Pole, weder der Landschaft noch der Wohnung zugeordnet ist. Sie spielt in einem weitläufigen, aufgeräumten Büro: Godards Produktionsfirma. Während ein junger Sekretär am Telefon lautstark mit einem Produzenten verhandelt, stellt sich eine Frau als Schnittassistentin vor. Justice Fielding, so ihr Name, ist blind und »sieht« ihre Umgebung nur durch den Tastsinn und ihr akustisches Vermögen; später wird sie mit Godard auf der Tonspur ein Gespräch aus Diderots »Lettre sur les aveugles« zitieren, das die Differenz von innerem und äußerem Bild, von Imagination und tatsächlichem Sehen zum Thema macht:

Godard:	Je lui dis un jour: Mademoiselle, figurez-vous un cube.
Justice Fielding:	Je le vois.
Godard:	Imaginez au centre du cube un point.
Justice Fielding:	C'est fait.
Godard:	De ce point, tirez des lignes droites aux angles, eh bien vous aurez divisé le cube...
Justice Fielding:	En six pyramides égales, ayant chacune les mêmes faces, la base du cube et la moitié de sa hauteur.

47 Jean-Luc Godard: »Une boucle bouclée. Nouvel entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala« [1997], in: JLG II, 9-41: 15f.

Godard: Cela est vrai. Mais où voyez-vous cela?
Justice Fielding: Dans ma tête, comme vous.

Hier wie im gesamten Text Diderots ist die Grenze zwischen innerem und äußerem, zwischen ›realem‹ und ›imaginärem‹ Bild eine der Leitunterscheidungen, deren Subversion zugleich zu einer Ausweitung des Bildbegriffs führt. Mit der Einführung der blinden Cutterin werden diese beiden Arten des ›Sehens‹ auf das Kino übertragen und die Kunst des Sichtbaren mit dem Unsichtbaren in Berührung gebracht. Bereits in der Verbindung von Blindheit und Schnitt ist der Komplex der Montage und die Möglichkeit der Herstellung einer unsichtbaren dritten Bildes durch die Kopplung von zwei anderen Bildern angedeutet, der im weiteren Verlauf der Szene entfaltet wird. Der Film wird an dieser Stelle aber auch zu einer Reflexion über das Verhältnis von Sehen und Fühlen; die taktilen Qualitäten des Filmstreifens, auf die Farocki in SCHNITTSTELLE hinweist, markieren auch hier eine wichtige Unterscheidung. »Through her monologue, Godard brings together the two senses that are generally most opposed to one another – seeing and touching. ›To see‹ comes to signify ›to touch,‹ and ›to touch,‹ to see.«⁴⁸ Mit dem Monolog, auf den Kaja Silverman anspielt, ist eine ausführliche Passage aus Maurice Merleau-Pontys Buch »Le visible et l'invisible« gemeint, die Godard der blinden Cutterin in den Mund legt. In JLG/JLG beschreibt er der Blinden eine Szene aus seinem ein Jahr zuvor entstandenen Film HÉLAS POUR MOI⁴⁹ und gibt ihr genaue Instruktionen, nach wie vielen Bildern jeweils geschnitten werden muss. Die Assistentin wiederholt seine Beschreibung zunächst gewissenhaft, um dann, nach einer Reihe von Schwarzbildern, fortzufahren, während ihre Hände über das Schnittpult des Schneidetischs gleiten (Abb. 46 und 47):

Si ma main gauche peut toucher ma main droite pendant qu'elle touche les choses, la toucher en train de toucher, pourquoi, touchant la main d'un autre, ne toucherais-je pas en elle le même pouvoir d'épouser les choses que j'ai touché dans la mienne? Or, le domaine, on s'en aperçoit vite, et illimité. Si nous pouvons montrer que la chair est une notion dernière, qu'elle n'est pas union ou composée de deux substances, mais pensable par elle-même, s'il y a un rapport à lui-même du visible qui me traverse et me constitue en voyant, en voyant ce cercle que je ne fais pas, mais qui me fait, cet enroulement du visible sur le visible, peut traverser, animer d'autres corps aussi bien que le mien, et si j'ai pu comprendre comment en moi naît cette vague,

48 Kaja Silverman: »The Author as Receiver«, in: October 96, Spring 2001, 17-34: 31.

49 HÉLAS POUR MOI, F/CH 1993, Regie: Jean-Luc Godard.

comment le visible que est là-bas est simultanément mon paysage, à plus forte raison puis-je comprendre qu'ailleurs aussi il se referme sur lui-même, et qu'il y ait d'autres paysages que le mien.⁵⁰

Merleau-Pontys Text stellt zum einen den Versuch dar, anhand einer Reflexion zum Verhältnis von Berührung und Sehen den wahrnehmenden Körper – das, was er »la chair« nennt – als unhintergehbare Instanz zu beschreiben, in der die unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi zusammenfallen. Dies geschieht vor allem aufgrund seiner Doppelfunktion als wahrnehmendes und wahrgenommenes Subjekt. Sehen und Gesehenwerden,

aktive Wahrnehmung und passives Geschehen verbinden sich zu einer Doppelfigur, die sich auf den Autorenbegriff übertragen lässt, die Godard in JLG/JLG entwickelt. Der aktive Autor, der Wahrnehmung setzt und inszeniert und dem ohne weiteres Egozentrik oder Narzissmus vorgehalten werden könnten, wird konterkariert von einem wahrnehmenden, »empfangenden« Autoren. Der Film, so könnte man mit Kaja Silverman argumentieren, ist weniger das eitle Produkt einer der beiden Figuren als der Schauplatz des Konflikts, der zwischen ihnen ausgetragen wird: »I actually think, however, that the two Godards featured in the title JLG/JLG are the two Godards who compete with each other for center-stage in that film: the author as legendary personage, and the author as receiver.«⁵¹

Merleau-Pontys Passage ist in Godards Film – unabhängig von ihren philosophischen Implikationen – wiederum allegorisch lesbar. Sie wird einerseits als Kommentar zur Gattung des Selbstporträts erkennbar, die auf die gleiche Weise als Wahrnehmung und Wahrgenommenwerden zu verstehen ist. Das sehende Subjekt und das gesehene Objekt, die Merleau-Ponty im wahrnehmenden Körper zusammenfallen sieht, konstituie-

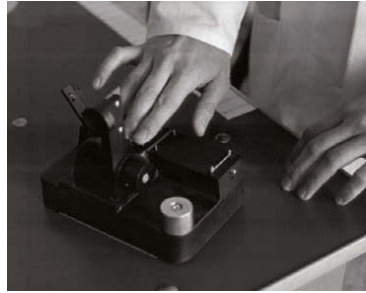


Abb. 46-47

50 Jean-Luc Godard: JLG/JLG. Phrases, Paris: P.O.L. 1996, 69ff. Bei Godard ist der Text – wie in allen Text-Büchern, die seit 1990 begleitend zu seinen Filmen erscheinen, in Versform und Minuskeln gedruckt.

51 Kaja Silverman/Gareth James: »Son image«, in: Gareth James/Florian Zeyfang (Hg.): I said I love. That is the promise, 210-243: 215.

ren zusammengekommen den Ausgangs- und Zielpunkt autobiographischen Arbeitens. Zum anderen bezieht Godard das »enroulement du visible sur le visible«, von dem im Zitat die Rede ist, ganz buchstäblich auf die Bildpraxis des Kinos, wenn er die Worte als Bildkommentar mit den kreisförmigen und sich drehenden Spulen seines Schneidetischs unterlegt. Es ist eines der vielen Beispiele von Godards mutwilligem »Missverstehen«, in diesem Fall dem Wörtlichnehmen der Metapher des »enroulement«. Denn im ganz materiellen Sinne ist das Auf- und Abrollen des Filmstreifens natürlich nichts anderes als ein »Umkreisen des Sichtbaren mit dem Sichtbaren«. Stärker als dies Christina Scherer in ihrer Analyse von JLG/JLG tut, würde ich die Passage daher als eine Reflexion auf das Verfahren des Films selbst lesen – auf seine materielle Voraussetzung der Überlagerung unterschiedlicher Bilder am Schneidetisch und auf die Gattungsfolie des autobiographischen Sprechens.

Der Schneideraum ist auch hier also vor allem ein Ort der Selbstreflexion und des Zusammenfalls von Tastsinn und Gesichtssinn. Michael Witt hat darauf hingewiesen, dass Godard durch das Schneiden seiner Filme und die permanente Reflexion auf das Material, mit dem er arbeitet, den Film in die Nähe der Skulptur rücke: »In view of his insistence on systematically assuming the role of editor of his own work since the 1970s, there is a real sense in which Godardian thought has been consciously channelled through a physical, sculptural engagement with his material.«⁵² Der Schnittplatz ist aber auch – und dies ist erneut für den Zusammenhang von Theorie und Praxis wichtig – der Platz, an dem die Rezeption (von Texten) und die Produktion (von Bildern) miteinander verbunden werden, an dem ein fremder Text und ein eigenes Bild sich berühren.

Für den Glauben an die Macht der Bildverknüpfung (stärker als an die des Einzelbildes) stehen dabei nicht nur die russischen Theoretiker der Stummfilmzeit Pate. Einer der wichtigsten Bezugspunkte, der auch in JLG/JLG zitiert wird, ist ein kurzer Text des französischen Surrealisten Pierre Reverdy. Reverdy spricht zwar in diesem Text nicht von Bildern im harten Sinne, sondern von poetischen Metaphern und Vergleichen. Aber Godard versteht seine Aussage wörtlich, was hier ironischerweise heißt: im übertragenen Sinne (Abb. 48-50):

L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités seront lointains et justes, plus l'image sera forte. Deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. Il n'y a pas de création d'image. Et deux réalités contraires ne se rap-

52 Witt: »Montage, My Beautiful Care«, 33f.

prochent pas. Elles s'opposent. Une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique, mais parce que l'association des idées est lointaine - lointaine et juste.⁵³

Pierre Reverdy ist Godard vor allem in dem Punkt Vorbild, dass er das ›Bild‹ nicht vom Einzelbild her denkt, sondern es von vornher- ein als Ergebnis einer Differenz konzipiert. Erst in der Zusammen- stellung und Annäherung zweier unterschiedlicher, aber eben nicht gegensätzlicher Realitäten stellt sich ein Bild her. Die von Godard aufgegriffene und zweimal wie- derholte Formulierung »lontain et juste« erinnert nicht nur an Go- dards vielzitiertes Diktum aus der *Dziga Vertov*-Phase: »Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image.«⁵⁴ Sie liefert zudem eine präzise Beschreibung der Krite- rien, die bei der Arbeit am Schnittplatz für die Kopplung zweier Bilder maßgeblich sind. Medientheoretisch gewendet be- deutet dies, dass das Verhältnis zweier unterschiedlicher Bilder und erst recht zweier Bildmedien – etwa der Fotografie und des Films – gleichermaßen von Differenz und Ähn- lichkeit gekennzeichnet ist.

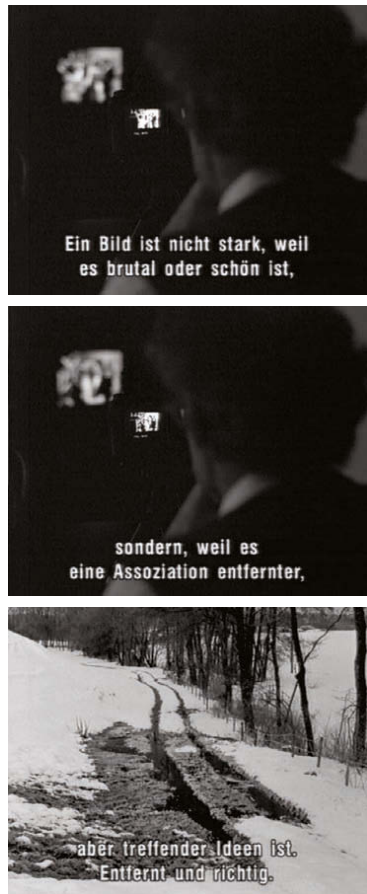


Abb. 48-50

53 Godard: JLG/JLG. Phrases, 21f. Reverdys Definition des Bildes ist 1918 in der Zeitschrift *Nord-Sud* publiziert worden und wiederabgedruckt in Pierre Reverdy: *Plupart du temps. Poèmes en prose* [1915-1922], Paris: Flammarion 1967, 409f.

54 In *LE VENT D'EST* (1969, Regie: Jean-Luc Godard/Jean-Pierre Gorin) wird der Text mehrfach auf Schrifttafeln eingeblendet.

