

III. ABWEICHUNG ALS NORM - ANMERKUNGEN ZUM ESSAYFILM

Unter dem Stichwort »Film als Theorie« ist in den ersten beiden Kapiteln nach spezifischen Verfahren des Films gefragt worden: Wie kann es dem Film als konkret operierendem Bildmedium gelin-

»Mir unverständlich, wie jemand heute von sich selbst sagen kann, er schreibe Essays. Es klingt nur noch präventiös. Alle Bescheidenheit, die einmal aus dem Begriff sprach, hat sich verflüchtigt.«

Frieda Grafe¹

gen, Abstraktion abzubilden beziehungsweise aus konkreten Einzelbildern zu erzeugen? Auf welche Weise nimmt das Kino ›sich selbst‹ und die Produktionsbedingungen des Filmens wahr? Welche Rolle spielt dabei ein anderes Bildmedium wie die Malerei, wenn es als reflexiver Bezugspunkt in einen Film eingebettet wird? Kurz: Was für Verfahren sind denkbar, innerhalb des Mediums Film zu theoretisieren und mit Bildern über Bilder zu sprechen? Diese Fragen sind nicht neu, und auf ihre literaturtheoretische Vorbereitung in der Romantik ist bereits hingewiesen worden. Allerdings werden sie im Allgemeinen nicht als Fragen nach einem Modus filmischen Sprechens gestellt. Vielmehr dient meist der Begriff ›Essayfilm‹ dazu, grenzüberschreitenden Filmen, die »zwischen Realität und Fiktion, unterschiedlichen Medienformaten, zwischen den Genres«² oszillieren, ein eigenes Feld zuzuweisen. Die Frage wird also von der Ebene der Bildverhältnisse auf die einer spezifischen Gattungszugehörigkeit verschoben.

Der Begriff Essayfilm und seine teils ebenfalls geläufigen Ableitungen³ ist in der deutschsprachigen Filmwissenschaft und -kritik seit den achtziger Jahren zu einem festen Terminus geworden. Subjektiver als üb-

1 Frieda Grafe: »Der bessere Dokumentarfilm, die gefundene Fiktion«, in: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien: Sonderzahl 1992, 138-143: 139.

2 Christina Scherer: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, München: Fink 2001, 23.

3 Zu den verwandten Bezeichnungen gehören vor allem die Begriffe »Film-essay« und »essayistischer Film«. Für eine Diskussion dieser Nuancen vgl. ebd., 21-22.

liche Dokumentarfilme, zugleich aber auch weniger an lineare erzählerische Muster gebunden als die meisten Spielfilme, sei der Essayfilm in erster Linie negativ bestimmt. Eine Definition erfolgt einerseits als Absetzungsbewegung gegenüber etablierten filmischen Registern, andererseits über die Anlehnung an die literarische Form des Essay: »Tatsächlich verhält sich daher der Zuschauer gegenüber dem Essayfilm wie der Leser vor dem literarischen Essay«,⁴ ist in einem Nachschlagewerk aus den neunziger Jahren zu lesen. Die Frage ist dadurch allerdings weniger beantwortet als verschoben, denn die logische Anschlussfrage wäre: Wie verhält sich der Leser vor einem literarischen Essay? In der terminologischen Anknüpfung an den literarischen Essay scheinen die definitorischen Fragen somit weniger geklärt als an die Literaturwissenschaft delegiert zu werden. Das mag auch damit zusammen hängen, dass sie unter Umständen als Gattungsfragen nicht zu lösen sind. Denn regelmäßig erfolgt in der Auseinandersetzung mit dem Essayfilm der Hinweis, dass darunter gerade die schwer fassbaren, flüchtigen, offenen Formen zu verstehen seien. Der Begriff Essayfilm umgrenze ein Feld, das anderen Regeln gehorche, als es die gängigen Gattungskonzepte abdeckten. Allerdings, und hierin liegt das Problematische der Operation, fügt man damit dem existierenden Gattungsschema lediglich ein weiteres Element hinzu, ohne zu berücksichtigen, dass gerade die rubrizierten Filme sich radikal gegen die Operation einer starren Gattungszuweisung stellen. Denn die Identifizierung von Rekurrenzen und wiederkehrenden Mustern, die die Leistungsfähigkeit der Zurechnungsgröße ›Genre‹ in der Filmgeschichte ausmacht,⁵ scheint gerade im Fall des Essayfilms nicht zu greifen. erinnert man sich an die Geschichte des Genrekonzepts, so bezweckte die Aufwertung und Theoretisierung der Kategorie vor allem eine Neubewertung der normierten Filmproduktion Hollywoods. ›Genre‹ ist im filmwissenschaftlichen Kontext kein beschreibend-neutraler Terminus, sondern bezeichnet die standardisierten und konventionalisierten Filmgattungen, die Hollywood als Subgenres des Erzählfilms ausprägte: Western, Musical, Kriminalfilm, Science-Fiction etc. Die Theoretisierung dieser Genres erlebte zu Beginn der siebziger Jahre einen Höhepunkt und ist vor allem als Gegenreaktion auf das europäische Modell des ›Autorenfilms‹ zu verstehen.⁶ Statt den schöpferischen Akt des einzelnen Re-

4 Rainer Rother: »Art. Essayfilm«, in: Ders. (Hg.): Sachlexikon Film, Reinbek: Rowohlt 1997, 81-83: 82.

5 Zur vornehmlich anglo-amerikanischen Diskussion des Genre-Begriffs vgl. den von Barry Keith Grant herausgegebenen »Film Genre Reader«, der zahlreiche einschlägige, mittlerweile klassische Texte zum Thema bündelt (Barry Keith Grant (Hg.): Film Genre Reader III, Austin: University of Texas Press 2003).

6 Vgl. Jörg Schweinitz: »›Genre‹ und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft«, in: montage/av 3/2/1994, 99-118.

gisseurs in den Vordergrund zu stellen, lag die Aufmerksamkeit nun auf dem kreativen Moment der zugrunde liegenden Gattungsmuster, an deren Maßstab sich Genrefilme als Abweichung, Variante, Parodie etc. messen ließen. In dieser Verlagerung der Perspektive ist – ebenso wie in dem spezifisch anglo-amerikanischen Versuch, Autoretheorie und Strukturalismus miteinander zu verbinden,⁷ ein Schwenk vom Modell der individuellen Schöpferkraft hin zum Potential der diskursiven Regeln zu erkennen, die jedem einzelnen Film vorausgehen.

Der Begriff Essayfilm ist vor diesem Hintergrund problematisch, weil er ein Modell höchster Individualität und permanenter Abweichung – so wie es sich in der Literaturgeschichte von Michel de Montaigne herleitet⁸ – mit dem eines hohen Maßes von Standardisierung und Normierung zusammenbringen will. Dieses Problem ist allerdings nicht spezifisch für die filmische Ausprägung des Essays. Die Bemühungen um eine filmische Gattungsdefinition vollziehen vielmehr ungewollt eine Schwierigkeit nach, in die auch die Philologie der sechziger Jahre bei den Klassifikationsversuchen des literarischen Essays geriet. Eine neuere »Geschichte des Essays« beschreibt dies rückblickend so: »Zoologisch gesprochen erwies sich der Essay als eine Gattung, die man phylogenetisch auf dem Papier glaubte festhalten zu können, deren Phänotypen sich jedoch allein in Abweichungen präsentierten, wobei man noch nicht einmal genau sagen konnte, wovon sie eigentlich abwichen.«⁹ Die Gattungszuweisung lief im Falle des Essays also auf die aporetische Frage hinaus, wie sich eine Ansammlung von Abweichungen überhaupt noch als Norm beschreiben ließe. Eine Reihe von Schwierigkeiten, die sich aus dieser Bestimmung des Essays als prinzipieller Abweichung ergeben, hat Georg Stanitzek am Beispiel von klassischen Essays und beinahe ebenso klassischen Definitionsversuchen aufgezeigt.¹⁰ Das übliche Argument der Inkommensurabilität und Regellosigkeit des Genres gerät in

7 Vgl. dazu Peter Wollen: »The Auteur Theory« [1972], in: Ders.: *Signs and Meaning in the Cinema*. Expanded Edition, London: BFI 1998, 50-78.

8 Am prägnantesten formuliert Montaigne das Problem der Abweichung im Essay »De l'inconstance de nos actions«, in dem die Uneinheitlichkeit gewissermaßen anthropologisch geerdet wird: »[...] que je trouve estrange de voir quelquefois des gens d'entendement se mettre en peine d'assortir ces pieces; veu que l'irresolution me semble le plus commun et apparent vice de nostre nature« (Michel de Montaigne: »De l'inconstance de nos actions«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, hg. von Albert Thibaudet und Maurice Rat, Paris: Gallimard 1962 [Bibliothèque de la Pléiade], 315-321: 315).

9 Christian Schärf: *Geschichte des Essays*. Von Montaigne bis Adorno, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1999, 14.

10 Georg Stanitzek: »Abweichung als Norm? Über Klassiker der Essayistik und Klassik im Essay«, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Klassik im Vergleich*. Normativität und Historizität europäischer Klassiken, DFG-Symposium 1990, Stuttgart/Weimar: Metzler 1993, 594-615.

seiner beharrlichen Wiederholung zum widerständigen Moment, das gegen jede Möglichkeit einer Gattungsbestimmung spricht:

Man hätte es also hier mit der Zumutung zu tun, die Norm in der Abweichung sehen zu müssen, so daß nur die Durchbrechung von Erwartungen erwartet werden könnte. Das ist freilich wenig überzeugend, da sich sofort die Frage anschließt, wie es denn dann dennoch zu jenem Minimum an Ordnung und Wiedererkennbarkeit kommt, das die Rede vom Essay rechtfertigt.¹¹

Im literarischen Essay erfolgt die Antwort auf diese Frage wahlweise mit dem Hinweis auf die Individualität des Autors – also dem Kriterium, für das in der Filmgeschichte der Autorenfilm steht¹² – oder im Rückgriff auf ein normatives Wertkriterium. Der Essay sei entweder durch die prominente Stimme eines Schriftstellers oder durch seine stilistische Brillanz bestimmt. Eine weitere Reaktion kann darin liegen, die klassifikatorischen Schwierigkeiten, wie Stanitzek es nennt, »nachdrücklich in Qualitäten des Gegenstandes umzuwidmen«.¹³ Die Schwächen der Definition werden dann kurzerhand zur Stärke der zu definierenden Gattung erklärt. Gerade das Flüchtige, das sich der Essay auf die Fahnen schreibt, wird zum festgeschriebenen Gattungsmerkmal.

Die Frage nach dem Essay spiegelt, wie alle Gattungsfragen, ein Vermittlungsproblem zwischen Konkretem und Allgemeinem. Jeder Gattungsbegriff muss einen Mittelwert ansteuern: Einerseits soll er als möglichst präzise Beschreibung die Abgrenzung gegen benachbarte Gattungen ermöglichen, andererseits erhöht sich mit der Menge der unter ihm versammelten Elemente notwendig die Distanz zum Gegenstand und die damit verbundene Unbestimmtheit. Dies gilt bereits für die Eingrenzung literarischer Gattungen, aber das Maß an Unsicherheit wird bei der Beschreibung filmischer Essays nochmals potenziert. Denn schon die Kategorie des literarischen Essays ist alles andere als klar umrissen, wie Christian Schärfs Untersuchung zur Geschichte des Essays deutlich zeigt. Als Alternative zur Einordnung des Essays in den Gattungskatalog schlägt er daher vor, das Essayistische als eine Grundoperation des Schreibens zu diskutieren: »Die Gattungsfrage muß also dahingehend

11 Ebd., 597.

12 Zur Debatte um den Autorenfilm vgl. die Textsammlung John Caughie (Hg.): *Theories of Authorship: A Reader*, London: Routledge 1990, die auch die aus der Literaturtheorie stammenden Schlüsseltexte versammelt. Die deutsche Entwicklung eines »Kinos der Autoren« fasst Thomas Elsaesser bündig zusammen: Thomas Elsaesser: *Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*, München: Heyne 1994, 115-169. Vgl. auch Joachim Paech: »Autorenfilm«, in: Horst Albert Glaser (Hg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*, Stuttgart: UTB 1997, 693-712.

13 Stanitzek: »Abweichung als Norm«, 597.

modifiziert werden, dass Essay und Essayismus als die eigentlichen, die sogenannten Hauptgattungen untergründig durchziehenden Faktoren anzusehen wären, durch die die Gattungspoetiken aufgebrochen worden sind.«¹⁴ Ironischerweise führt der Zweifel an der literarischen Gattung ›Essay‹ bei Schärf also nicht zur Infragestellung des Begriffs, sondern ganz im Gegenteil zu einer Aufwertung des Essays, der nun als Katalysator zur Aufbrechung der Gattungstaxonomie bewertet wird. Der Essay erscheint, gerade weil er nicht auf eine Gattung festgelegt ist, als schreibstrategisches Äquivalent des modernen Denkens. Erst im Essay und seinen Verfahren, so die unausgesprochene These, komme das moderne Denken zu sich.

Mit den von Stanitzek und Schärf skizzierten Schwierigkeiten hat auch der Begriff des Essayfilms zu kämpfen. Auch hier herrscht Unklarheit über die Kriterien, auch hier wird das Gemeinsame als das Unterscheidende definiert. Das implizite Unbehagen, das die Probleme der Gattungszuweisung begleitet, ist allerdings auch den Arbeiten anzumerken, die den Begriff nutzen und stets neu zu konturieren versuchen. Im propädeutischen Teil ihrer umfangreichen und präzisen Untersuchung von Filmen Godards, Derek Jarman, Joris Ivens' und Chris Markers etwa schreibt Christina Scherer:

Der Filmessay empfängt seine wesentlichen Impulse aus dem Bereich des Dokumentarfilms und wäre so auch als ›essayistischer Dokumentarfilm‹ (d.h. als Subkategorie des Dokumentarfilms) zu bezeichnen, die hier ausgewählten Essayfilme jedoch verdanken ihr ästhetisches Repertoire nicht nur den Entwicklungen im Dokumentarfilmbereich, sondern auch dem Experimentalfilm und dem Spielfilm.¹⁵

Im gleichen Atemzug wird hier die normative Setzung – die Verrechnung des Essayfilms auf das filmische Großregister ›Dokumentarfilm‹ – vom Widerstand der Filme selbst konterkariert, deren Impulse sich offenbar nicht an die postulierten Gattungsschranken halten und sich ebenso sehr dem verdanken, was man mit unklaren Begriffen als Experimental- oder Spielfilm zu bezeichnen gewöhnt ist.

Der Vorschlag, auf die Kategorie Essayfilm zu verzichten und Filme stattdessen auf ihren theoretischen Gehalt hin zu untersuchen, reagiert unter anderem auf diese Schwierigkeiten. Harun Farocki, dessen bekannteste Filme, vor allem BILDER DER WELT und INSCHRIFT DES KRIEGES

14 Schärf: Geschichte des Essays, 37. Es sei hier nur am Rande angemerkt, dass Schärf selbst hinter der so formulierten Einsicht zurückbleibt, wenn er als Geschichte des Essays dann doch die üblichen, etablierten Autoren (von Montaigne und Bacon bis Benjamin und Adorno) behandelt.

15 Scherer: Ivens, Marker, Godard, Jarman, 22.

und WIE MAN SIEHT, aber auch STILLEBEN regelmäßig als Essayfilme bezeichnet werden,¹⁶ hat die Kategorie Essayfilm in einem langen Interview mit Rembert Hüser als unbrauchbar zurückgewiesen:

Die Kategorie ist so untauglich, wie auch »Dokumentarfilm« nicht besonders tauglich ist, klar. Wenn im Fernsehen viel Musik gespielt wird, und man sieht Landschaften, dann nennt man das mittlerweile auch schon Essayfilm. Viel Stimmungsmäßiges und nicht eindeutig Journalistisches ist schon Essay. Das ist natürlich furchtbar. Das ist so vage, wie damals die Versuche in den fünfziger Jahren. Damals hat Enzensberger mal darüber geschrieben, dass der naturwissenschaftliche Begriff des Experiments überhaupt nicht taugt für den Kunstbetrieb. So ähnlich vage ist auch dieses Wort vom Essay geworden. Aber mir geht es immer noch darum, dass Erzählen und Erörtern zusammengehören, dass die Diskurse eine Erzählform sind. Der Zweite Weltkrieg ist nicht in einen Roman von einem neuen Tolstoj eingegangen, eher in die »Dialektik der Aufklärung« von Horkheimer und Adorno.¹⁷

Farockis Anmerkung ist aus mehreren Gründen aufschlussreich: Kritisiert er auf der einen Seite die Vagheit und mangelnde Trennschärfe des Konzepts »Essay«, gibt er andererseits einen Hinweis auf das erzählerische Potential jedes Textes und den engen Zusammenhang von Erzählen und Erörtern, für den seine eigenen Filme ebenso stehen können wie die Godards. Was die Möglichkeit angeht, »Wirklichkeit« aufzunehmen, gibt es also keinen prinzipiellen Unterschied zwischen den gängigen Kategorien von Fiktion und Nicht-Fiktion; beide filmischen Register sind gleichermaßen in der Lage, als Forschungsinstrument zu dienen und die Funktionsweise der Realität in ihren Bildern zu analysieren.

Dabei sind die Überlegungen, die historisch unter dem Begriff Essayfilm angestellt wurden, durchaus hilfreich – allerdings nicht als Versuche der Gattungsbestimmung, sondern als Hinweise auf den Zusammenhang von Film und Denken. Über Chris Marker, dessen Name als das Gravitationszentrum gelten kann, um das die unterschiedlichsten Essayfilm-Begriffe kreisen, schreibt Jürgen Ebert: »Die Form des Filmessays (Balázs spricht auch von »Gedankenfilm«) ist nicht zu trennen von der Idee, dass man mit jedem Film versucht, eine Struktur herzustellen, die reflektiert, wie der menschliche Geist funktioniert.«¹⁸

16 Tilman Baumgärtel rubriziert diese Filme unter dem Stichwort »Reflexion«. (Tilman Baumgärtel: Harun Farocki. Vom Guerillakino zum Essayfilm. Werkmonografie eines Autorenfilmers, Berlin: b_books 1998, 156-177.)

17 »Obdachlose am Flughafen. Sprache und Film, Filmsprache. Der Filmemacher Harun Farocki im Gespräch mit Rembert Hüser«, in: Jungle World 46, 8.11. 2000.

18 Jürgen Ebert: »Der Film von Morgen. Chris Marker und das Kino«, in: Natalie Binczek/Martin Rass (Hg.): ...sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bil-

Operiert Eberts Beschreibung auf einem hohen Abstraktionsniveau, klaffen auch die Gattungsbeschreibungen im engeren Sinne weit auseinander: Mal gilt der Essayfilm – besonders in der amerikanischen Diskussion des Genres, die seit Mitte der neunziger Jahre mit einer gewissen Verspätung eingesetzt hat¹⁹ – als die subjektivste filmische Gattung,²⁰ untrennbar von autobiographischen Anteilen und einer Zuspitzung auf den jeweiligen ›Autor‹. Essayfilme geraten damit in die Nähe des filmischen Tagebuchs oder des Briefs.²¹ Indizien dafür werden im häufig auftretenden Kommentar des Filmemachers oder in seiner Einbindung in den Reflexionsprozess des Films erkannt. Anders als im klassischen Dokumentarfilm liegt der Fokus nicht im abgebildeten Gegenstand, sondern im Filmemacher, der das Material nach seinen Vorstellungen gruppiert, arrangiert und häufig explizit kommentiert. Auch die Präsenz der Autorenstimme, die etwa in den Filmen Alexander Kluges oft als strukturierendes und interpretierendes Moment im Vordergrund steht, lässt sich in ein solches Konzept einfügen. Der Essayfilm ist, aus dieser Perspektive betrachtet, die persönlichste Form des Filmens, die letztlich mehr als vom eigentlichen Gegenstand vom Filmemacher selbst handelt.

Dem gegenüber steht ein anderer Bestimmungsversuch, der dem Essayfilm konträr dazu ein hohes Maß an Objektivierung und Wissenschaftlichkeit zuspricht. In seinem Klärungsversuch, was unter dem »Abenteuer Essayfilm« zu verstehen sei, nennt Hanno Möbius Harun Farocki als Vertreter eines Typus' von Essayfilm, der stärker auf der analytischen als auf der autobiographischen Ebene operiere. Die Sprache habe in seinen Filmen – im Vergleich zum offeneren, poetischeren Sprechen etwa Chris Markers – vornehmlich funktionalen Charakter. Diese Spielart des Essayfilms wird von Möbius in die Nähe von Wissenschaft und Pädagogik gerückt, da sie auf »analytische Erkenntnis« abziele, weniger auf »die Arbeit der Phantasie«.²² Über die Binnendifferenzierung zweier Arten von Essayfilm führt Möbius also die Unterscheidung zwischen

der... Anschlüsse an Chris Marker, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, 113-125: 120.

- 19 Phillip Lopate: »In Search of the Centaur. The Essay-Film«, in: Charles Warren (Hg.): *Essays on Nonfiction-Film*, Hanover: University Press of New England 1996, 243-269.
- 20 »›Subjektivität‹ ist deshalb eines der zentralen Schlagworte der filmwissenschaftlichen Diskussion um den Essayfilm.« (Scherer: Ivens, Marker, Godard, Jarman, 24.)
- 21 Vgl. Martin Schaub: »Filme als Briefe«, in: Blümlinger/Wulff (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen*, 109-118.
- 22 Hanno Möbius: »Das Abenteuer Essayfilm«, in: *AugenBlick* 10, Juni 1991 [Themenheft: Versuche über den Essayfilm], 10-24: 18. Eher verwirrend wirkt Möbius' Vorschlag, die Filme, deren Erkenntnisimpuls gegenüber dem poetisch-autobiographischen überwiegen, der Klarheit halber als »Filmessays« zu bezeichnen, während man die Bezeichnung »Essayfilm« für die persönlicher geprägten Filme beibehalten solle.

Kunst und Wissenschaft, zwischen Imagination und Analyse wieder ein, an deren Abbau die genannten Filmemacher – unter anderem Farocki und Godard – interessiert sind. An den beiden hier kurz referierten Polen von Subjektivität einerseits, wissenschaftlicher Objektivierung andererseits, die das Spektrum dessen anreißen, was mit dem Begriff Essayfilm gemeint ist, wird deutlich, wie vage die Bezeichnung letztlich bleiben muss. Zumal sich diesen Grenzmarken weitere polare Begriffspaare zuordnen ließen. Narration vs. Dokumentation, poetische Vagheit vs. wissenschaftliche Exaktheit, Handlung vs. Reflexion: zwischen diesen Polen spannt sich ein filmischer Raum, der dazu neigt, eher alle überhaupt denkbaren Filme zu umfassen als ein bestimmtes, terminologisch fassbares Genre.

Kein Film bestimmt die Diskussionen und begrifflichen Annäherungen an den Essayfilm so sehr wie Chris Markers *SANS SOLEIL*,²³ der als Rekurrenz ebenso regelmäßig auftaucht wie Montaignes »Essais« in der literaturwissenschaftlichen Rede vom Essay. Der Film ist ein immer wiederkehrender Kristallisationspunkt in den Debatten um den Essayfilm; oft dient er als die Blaupause, an der die Gattungsmerkmale abgelesen werden. Zugleich ist mit dieser eher deskriptiven Funktion meist eine normative verbunden, die *SANS SOLEIL* zum Maßstab essayistischen Films erhebt, an dem sich alle übrigen Filme des Genres zu messen haben. Dafür ist nicht nur die Offenheit seiner Struktur verantwortlich, die in der Montage von Aufnahmen aus Japan, Frankreich, von den kapverdischen Inseln, aus San Francisco und aus Island tatsächlich einen weltumspannenden Bildkosmos behauptet. Es ist vor allem die Art der Verknüpfung mittels fiktiver Briefe, die auf der Tonspur vorgelesen werden. Neben komplexen Gedanken über Zeit, Erinnerung und verschiedene Bildpraktiken enthalten diese Briefe immer wieder auch eine Ebene der Selbstreflexion, auf der die Funktionsweise elektronischer Bilder und ihre Lesbarkeit thematisiert wird. Wohl auch aufgrund seiner poetischen Textebene ist der Film wie kein anderer Essayfilm zum bevorzugten Gegenstand von Literaturwissenschaftlern geworden.²⁴

Als etwa ein Jahrzehnt nach Markers Film eine Reihe von filmwissenschaftlichen Bestimmungsversuchen folgt, dient der Begriff Essayfilm vor allem dazu, der wachsenden Anzahl und der Heterogenität von schwer kategorisierbaren Filmen begrifflich Herr zu werden; Filmen, deren Gemeinsamkeit in erster Linie in einer mangelnden Zurechenbarkeit zu den eingeführten Kategorien zu liegen schien. In den Publikationen,

23 *SANS SOLEIL*, F 1982, Regie: Chris Marker.

24 Etwa Michael Wetzel: »La Japonaise. Die Faszination des Fernöstlichen in den Filmen Chris Markers«, in: Natalie Binczek/Martin Rass (Hg:) ... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder..., 159-172.

die den Begriff Essayfilm stark machen,²⁵ finden sich Analysen zu Filmen von so unterschiedlichen Filmemachern wie Derek Jarman, Joris Ivens, Chris Marker, Hartmut Bitomsky, Johan van der Keuken, Chantal Akerman, Orson Welles, Jean-Luc Godard oder Alexander Kluge, in jüngeren amerikanischen Publikationen oft neben Errol Morris auch Michael Moore.²⁶ Versucht man, ein Muster in dieser ungleichen Reihung zu erkennen, so lässt sich zweierlei festhalten: Essayfilme, so scheint die Aufzählung nahe zu legen, sind ein Phänomen neueren Datums. Die meisten der genannten Filmemacherinnen und Regisseure – bis auf Ivens und Welles (aber auch bei ihnen werden meist die Filme jüngeren Datums, *UNE HISTOIRE DE VENT* [1988] und *F FOR FAKE* [1976], als Essayfilme bezeichnet) haben frühestens in den späten fünfziger Jahren begonnen, Filme zu drehen. Ein Bezug zwischen der in Frankreich propagierten Autorentheorie und der Entwicklung des Essayfilms scheint also zeitlich nahe zu liegen, zumal mit Chris Marker ein Regisseur als prominenter Vertreter des Essayfilms genannt wird, dessen erste Filme ab Mitte der fünfziger Jahre im weiteren Umfeld der »Nouvelle Vague« entstehen. Im Anschluss an Frieda Grafes Vorschlag, den Essayfilm als »Autorenfilm des Dokumentarfilmgenres«²⁷ zu verstehen, hebt Christina Scherer in ihrer Untersuchung zum Essayfilm diese Tradition heraus:

Der Essayfilm ist in dieser Autorenfilm-Tradition zu sehen: Der Filmessayist setzt den formalen und inhaltlichen Konventionen eine Vielfalt von Ausdrucksmöglichkeiten und individuellen Erfahrungen entgegen. Sie sind das organisierende und inspirierende Prinzip seines Schaffensprozesses.²⁸

In dieser zunächst einleuchtenden Filiationslinie, die das von Alexandre Astruc und François Truffaut eher strategisch-polemisch als systematisch entwickelte Konzept des filmischen »Autoren« als Bezugspunkt des Essayfilms stark macht, liegt jedoch eine ungewollte Pointe: Denn ein emphatischer Individualitätsbegriff, der hier als gemeinsamer Kern von Essay- und Autorenfilm benannt wird, höhlt die Gattungsbezeichnung zugleich aus. Nach Gattungen zu fragen heißt, eine unpersönliche, allgemeine Matrix zu suchen, auf die die einzelnen Elemente der Gattung als Variationen, Abweichungen, Zitate, Parodien, Pastiche etc. beziehbar sind. In der Negativbestimmung des Essayfilms, die »Ausdrucksmöglichkeiten« und »individuelle Erfahrungen« gegen die »formalen und inhaltlichen Konventionen« ins Feld führt, liegt damit faktisch nichts an-

25 Vgl. AugenBlick 10, Juni 1991 [Themenheft: Versuche über den Essayfilm], Vgl. außerdem: Blümlinger/Wulff (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen.

26 Etwa bei Paul Arthur: »Essay Questions«, in: Film Comment 1/2003, 58-63.

27 Grafe: »Der bessere Dokumentarfilm, die gefundene Fiktion«, 139.

28 Scherer: Ivens, Marker, Godard, Jarman, 30.

deres als ein impliziter Abschied von den Prinzipien der Gattungsbeschreibung. Konsequenterweise ließe sich daran lediglich die Verabschiedung vom Terminus Essayfilm und seine Ersetzung durch den individuellen Begriff des Autorenfilms anschließen.²⁹

Neben diesen prinzipiellen Einwänden ist mit Blick auf die Filme Harun Farockis und Jean-Luc Godards aber auch der im Zitat angelegten Zuspitzung auf ›individuelle Erfahrung‹ und die zentrale Figur des Autoren zu widersprechen. Zwar steht auch in ihren Filmen teilweise – speziell in den porträtähnlichen Arbeiten SCHNITTSTELLE und JLG/JLG, die später Thema sein werden – die Inszenierung der eigenen Person und Arbeit im Zentrum, und in vielen ihrer Filme findet eine Bündelung der unterschiedlichen Perspektiven durch den Autorenkomentar statt. Am deutlichsten ist dies in der Videocollage HISTOIRE(S) DU CINÉMA, in der Godards markante Stimme als Erzähler alle vier Kapitel begleitet. Andererseits ist es jedoch gerade die Verschränkung von eigener und fremder Erfahrung, von Individuum und Geschichte, die als eine der Konstanten in den Arbeiten der beiden Filmemacher bezeichnet werden kann. Der Autor ist hier zugleich Rezipient oder »Receiver«,³⁰ und die filmische Bewegung erfolgt weniger im narzisstischen Blick auf sich selbst als im dialektischen Hin- und Herspringen zwischen Subjekt und historischem Kontext, zwischen Sehendem und Gesehenem, zu interpretierendem Material. Das filmende Subjekt ist also im gleichen Maße Produkt gesellschaftlicher Umstände wie es diese gesellschaftlichen Umstände filmend mitproduziert und analysiert. Dass diese Verschränkung von Autorensubjekt und politischen Rahmenbedingungen in enger Auseinandersetzung zur Autorentheorie steht, ist für Farocki und Godard gleichermaßen unstrittig. Allerdings sind es die Ambivalenzen und Widersprüche, die auch die Autorentheorie schon früh prägten, die bei ihnen produktiv gemacht werden. Besonders Godard, der zunächst zu den Advokaten einer »politique des auteurs« gehört, hat sich schon im Laufe der sechziger Jahre vehement gegen die Implikationen gerichtet, die mit der Inthronisierung des Regisseurs verbunden waren. Im Januar 1969, kurz nach Barthes' Text »La mort de l'auteur«, schreibt er: »La notion d'auteur est une notion complètement réactionnaire. Elle ne l'était peut-être pas à des moments où il y avait un certain progressisme des auteurs par rapport à des patrons féodaux. Mais à partir du moment où l'écrivain ou le cinéaste dit: moi je veux être le patron parce que je suis le poète et que je sais, alors là

29 In diesem Sinne ist auch Frieda Grafes Vorschlag als subversiv zu verstehen, da er die stillschweigende Operation der meisten Analysen des Essayfilms explizit macht und aufzeigt, wie wenig diese Gattungsdiskussion überhaupt als Gattungsdiskussion geführt wird.

30 Vgl. Silverman: »The Author as Receiver«, in: October 96, Spring 2001, 17-34.

c'est complètement réactionnaire.«³¹ Zehn Jahre später fällt diese Kritik zwar etwas weniger dogmatisch aus, die Vorbehalte gegenüber der herausgehobenen Position des Autors bleiben jedoch bestehen. Über die Autorenpolitik heißt es jetzt selbstkritisch:

C'est une grosse connerie qu'on a faite effectivement, dont je me suis... qui m'a fait beaucoup de mal après, dont j'ai cru que ça me faisait du bien. [...] [O]n a dit: »Eh bien, c'est pas le producteur qui est intéressant, c'est l'auteur«. Et on cherchait à redonner... je ne sais pas... ce qui peut s'appeler »ses lettres de noblesse«; mais la noblesse, c'est pas la peine de lui couper la tête pour lui redonner après... une lettre de crédit pareille!³²

Aus anderen Gründen kommt Harun Farocki 1996 zu einer ambivalenten Einschätzung des filmischen Autorenbegriffs, wenn er das Originalitätskriterium durch den Begriff der Wahrnehmung und des Interesses zu ersetzen sucht, das die Darstellung leiten müsse:

Es ist klar, dass die Autorschaft ein Quatsch ist, wenn es dabei um Einzigartigkeit geht. Jeder will einzigartig sein, aber spätestens in der Klapsmühle, wenn man noch auf fünf andere trifft, die sich auch für Napoleon halten, müssen einem da Bedenken kommen. Etwas anderes ist ein Autor, dessen Wahrnehmung, dessen Interesse an den Dingen die Darstellung leitet. Es geht um die Lebendigkeit der Erzählperson, wie erfunden und vorproduziert die auch sein mag. Ein solcher Autor sein zu wollen, werde ich wohl nicht aufgeben können.³³

Den Begriff Autorenfilm ins Spiel zu bringen, um damit den Essayfilm näher zu qualifizieren, erscheint daher nicht als Vereinfachung, sondern eher als eine zusätzliche Komplizierung. Man ersetzt einen widersprüchlichen Gattungsbegriff durch einen anderen und bleibt unterhalb des theoretischen Bewusstseins für seine Schwierigkeiten, das Godard und Farocki selbst artikulieren.

Wenn hier mit dem Stichwort »Film als Theorie« ein anderer Schwerpunkt gewählt wird, so geschieht das vor allem mit Blick auf filmgeschichtlich frühere Versuche, den Essayfilm zu definieren. In der herkömmlichen Definition des Essayfilms wird dieser Teil der Diskussi-

31 Jean-Luc Godard: »Deux heures avec Jean-Luc Godard« [1969]. In: JLG I, 332-337: 335.

32 Jean-Luc Godard: Introduction à une véritable histoire du Cinéma. Tome I, Paris: Éditions Albatros 1980, 284.

33 Rolf Aurich/Ulrich Kriest: »Werkstattgespräch Harun Farocki«, in: Dies. (Hg.): Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki, Konstanz: UVK 1998, 325-347: 347.

on ausgeblendet, da der Essayfilm als Gattung dem Tonfilm vorbehalten zu sein scheint und häufig – im Anschluss an André Bazins Konzept der »horizontalen Montage«³⁴ – gerade über sein kontrapunktisches Verhältnis zwischen Bild und Ton beschrieben wird: »Er [Der Essayfilm; V.P.] entstand aus der Erkenntnis, dass Bilder oft zuwenig sagen oder zweideutig sind, dass es eines Kommentars bedarf, um sie zum Sprechen zu bringen.«³⁵ Aus dieser Perspektive reagiert der Essayfilm also auf ein Defizit des Bildes; er versucht der Stummheit des Bildes die Erläuterung des Tons an die Seite zu stellen und die Bildwahrnehmung des Zuschauers damit zu lenken. Dem Bild wird, zumindest im Hinblick auf abstrakte Begriffe, eine Unmündigkeit zugeschrieben, der nur durch den Einsatz des Wortes begegnet werden könne: »Schrift und auch die Sprache sind dem Essayfilm in seiner begrifflichen Suche besonders dienlich, weil konkrete Bilder nur mit interpretatorischen Zurichtungen als Zeichen für abstrakte Begriffe verstanden werden können.«³⁶ Darauf, dass dieser These im Laufe der Filmgeschichte häufig widersprochen wurde und die Bemühungen Eisensteins, Farockis und Godards als Gegenmodell zu dieser Einschätzung verstanden werden können, ist schon hingewiesen worden. Auffällig ist allerdings, dass trotz dieser Versuche die Notwendigkeit des Tons bis heute häufig als unabdingbare Voraussetzung eines Essayfilms beschrieben wird. In Phillip Lopates Kriterienkatalog steht dieses Merkmal an erster Stelle: »An essay-film must have words, in the form of a text either spoken, subtitled, or intertitled. Say all you like about visualization being at the core of thinking, I cannot accept an utterly pure, silent flow of images as constituting essayistic discourse.«³⁷ Und Paul Arthur schließt sich ihm an, wenn er die Verknüpfung von Sprache und Bild als »key ingredient of the essay film«³⁸ bezeichnet, um wenig später Harun Farocki als »the most accomplished current essayist« zu feiern und dabei ironischerweise fast ausschließlich Filme anzuführen, die als reine »Beobachtungsfilm« auf jeden expliziten Kommentar des Autoren verzichten. Beide Punkte – Prominenz des Kommentars und »Subjektivität« des Autoren – sind hier nicht nur aus einer Perspektive zu überprüfen, die die Gattungsbezeichnung Essayfilm insgesamt in Frage stellt; wie sich zeigen wird, steht auch die in den Gattungsbestimmungen

34 Vgl. André Bazin: »Lettre de Sibérie« [1958], in: Blümlinger/Wulff (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen, 205-208: 206f. Unter horizontaler Montage versteht Bazin die Kopplung, die Chris Marker (in LETTRE DE SIBÉRIE und anderen Filmen) zwischen gesprochenem Kommentar und Bild vornimmt.

35 Wilhelm Roth: Der Dokumentarfilm seit 1960, München, Luzern: Bucher 1982, 185.

36 Möbius: »Das Abenteuer Essayfilm«, 19.

37 Lopate: »In Search of the Centaur«, 245.

38 Arthur: »Essay Questions«, 58-63.

meist ausgeklammerte Frühgeschichte des Essayfilms selbst in deutlichem Widerspruch zu den genannten Kriterien.

Ein Blick auf die Frühgeschichte des Nachdenkens über den Essayfilm zeigt, dass der Begriff schon in den zwanziger Jahren eher allgemein auf die Möglichkeiten eines filmischen Denkens als auf eine Gattungsbestimmung abzielte. Sergej Eisensteins in den Jahren 1927/28 entstandener Plan, Karl Marx' »Kapital« zu verfilmen, ist dafür das deutlichste Beispiel. Aber auch Hans Richters Text »Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms«, der rückblickend versucht, Techniken aus seinen eigenen Filmen der Stummfilmzeit unter dem Begriff »Filmessay« zu systematisieren, weisen in diese Richtung und treffen sich in einigen Punkten mit denen Béla Balázs', der in »Der Geist des Films« bereits 1930 auf die Möglichkeiten dessen hingewiesen hatte, was er als Montage-Essay oder Gedankenfilm bezeichnete.³⁹ Anders als die späteren Konzeptualisierungen des Essayfilms geht es in allen drei genannten Entwürfen darum, die filmische Reflexion nicht durch den Rückgriff auf den Ton in Gang zu setzen, sondern um die Frage, welche Elemente in der Bildsprache selbst (unabhängig von jedem hinzu gesprochenen Kommentar) theoretisch sein könnten. Es liegt auf der Hand, dass dies zugleich den Fokus auf den Aspekt der Montage lenkt. Der Blick auf die frühe Diskussion des Essayfilms soll an dieser Stelle also den Horizont öffnen und auf die Möglichkeiten filminternen Filmdenkens hinweisen, die im frühen Kino entwickelt wurden.

Hans Richter hat seine Auffassung rückblickend 1940 in einem Zeitungsartikel geschildert.⁴⁰ Er geht darin von der Schwierigkeit aus, dass sich abstrakte Vorgänge – etwa die Funktionsweise der Börse – nicht direkt abbilden lassen, sondern einen neuen Typus von Film erfordern. Der Essayfilm (oder Film-Essay, wie Richter die »neue Form des Dokumentarfilms« nennt) reagiert also auf eine Umgestaltung der ökonomischen Strukturen im Kapitalismus: Sichtbare Arbeit verschwindet zugunsten unsichtbarer Transaktionen,⁴¹ und der Film muss darauf mit neuen Techniken der Sichtbarmachung reagieren. Richter greift hier einen Gedanken auf, den Bertolt Brecht mit seiner berühmten Anmerkung zur Fotografie im »Dreigroschenprozeß« am pointieresten beschrieben hat:

39 In Christina Scherers umfassender Studie zum Problem der Erinnerung im Essayfilm, die mit einem ausführlichen Kapitel zum Essayfilm einsetzt, finden weder Richter noch Eisenstein Erwähnung.

40 Hans Richter: »Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms« [1940], in: Blümlinger/Wulff (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen, 195-198.

41 Der Titel des ersten Films der Lumière-Brüder (LA SORTIE DES USINES; 1895) beschreibt auch allegorisch und prophetisch die Veränderungen der Arbeitsverhältnisse, die sich im 20. Jahrhundert durchgesetzt haben - Harun Farocki (ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK, 1995) und Hartmut Bitomsky (DER VW-KOMPLEX, 1988/89) haben dies später in eigenen Filmen so interpretiert.

Die Lage wird dadurch kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ›Wiedergabe der Realität‹ etwas über Realität aussagt. Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich ›etwas aufzubauen‹, etwas ›Künstliches‹, ›Gestelltes‹. Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig. Aber der alte Begriff der Kunst, vom Erlebnis her, fällt eben aus.⁴²

Brechts Überlegung ist keine Absage an die realistische Beschreibung, sondern fordert eine Modifikation ihrer Aufgaben und Möglichkeiten. Statt der direkten Abbildung der Wirklichkeit sucht er die modellhafte Nachbildung, die den Schwerpunkt auf Strukturen, nicht auf Dinge richtet. Wenn das Entscheidende in die ›Funktionale‹ gerutscht ist, muss dementsprechend die Aufgabe für den Filmemacher darin bestehen, diese Funktionale sichtbar zu machen. Da eine Funktion aber – auch im mathematischen Verständnis des Worts – immer ein Verhältnis meint, ist auch hier der Schritt in Richtung Montage vorgezeichnet, der in Hans Richters Überlegungen zumindest schwach angedeutet ist:

Auf diese Weise wird dem Dokumentarfilm die Aufgabe gestellt, gedankliche Vorstellungen zu veranschaulichen. Auch was an sich nicht sichtbar ist, muß sichtbar gemacht werden. Die gespielte Szene wie die einfach abgebildete Tatsache sind Argumente innerhalb einer Beweisführung, die zum Ziele hat, Probleme, Gedanken, selbst Ideen allgemein verständlich zu machen. Aus diesem Grund halte ich die Bezeichnung Essay für diese Form des Films zutreffend, denn auch in der Literatur bedeutet ja Essay die Behandlung schwieriger Themen in allgemein verständlicher Form.⁴³

Richters Ausführungen münden hier in einen zugleich schematischen und äußerst diffusen Essay-Begriff. Dennoch lohnt es sich, die von ihm vorgeschlagenen Elemente kurz aufzugreifen, da sie sich ebenso gut als Hinweise auf Elemente einer Entwicklung des Films zur theoretischen Ausdrucksform lesen lassen. Zum einen besteht für Richter kein Zweifel daran, dass der Filmessay eine besondere Spielart des Dokumentarfilms darstellt. Er ordnet ihn der Seite des Faktischen zu, nicht der des Fiktionalen. Zweitens: Als Gegenstandsbereich des Essay-Films macht Richter

42 Bertolt Brecht: »Der Dreigroschenprozeß« [1931/32], in: Ders.: Werke, hg. von Werner Hecht u.a., Band 21: Schriften 1, Berlin und Weimar/Frankfurt am Main: Aufbau/Suhrkamp 1992, 448-514: 469.

43 Richter: »Der Filmessay«, 197.

»gedankliche Vorstellungen« aus.⁴⁴ Godards Formulierung, das Kino sei ein Gedanke, der Form werde und zugleich eine Form, die es erlaube zu denken, schließt später an diese Charakterisierung des Essay-Film unmittelbar an.⁴⁵ Drittens: Die Funktion des entstehenden Films geht über die einer bloßen Illustration deutlich hinaus: Richter spricht von »Argumenten« und »Beweisführung« und spielt den Film damit implizit vom Bereich der Kunst in den der Wissenschaft hinüber. Filme dienen – aus dieser Perspektive betrachtet – weder der bloßen Unterhaltung, noch unmittelbar der politischen Agitation, wie es die russischen Filmemacher der zwanziger Jahre verstanden hatten. Das Bild wird durch die Montage zu einem Argument in einer zielgerichteten Beweisführung.⁴⁶

Der vermeintlichen Strenge dieses Konzepts, die in der Vorstellung des Films als (harter) Wissenschaft liegt und an Lehrfilme denken lässt, die in der Schule Einsatz finden könnten, steht auf der anderen Seite die Offenheit der Mittel und Form entgegen, die Richter für den Essay-Film proklamiert:

Denn da man im Filmessay an die Wiedergabe der äußeren Erscheinungen oder an eine chronologische Folge nicht gebunden ist, sondern im Gegenteil das Anschauungsmaterial überall herbeiziehen muß, so kann man frei in Raum und Zeit springen: von der objektiven Wiedergabe beispielsweise zur phantastischen Allegorie, von dieser zur Spielszene; man kann tote wie lebendige, künstliche wie natürliche Dinge abbilden, alles verwenden, was es gibt und was sich erfinden lässt - wenn es nur als Argument für die Sichtbarmachung des Grundgedankens dienen kann.⁴⁷

Diese Vielzahl möglicher Assoziationen macht es schwer, einen Essay-Film auf der Ebene des verwendeten Materials zu identifizieren, da er potentiell alles in sich aufnehmen kann. Was die Hierarchisierung von Gattungen angeht, die Richter kurz vorher vorgenommen hatte, indem er den Essay-Film als Subgenre des Dokumentarfilms beschrieben hatte, ist

44 Vgl. dazu auch Thomas Tode: »Ein Bild ist ein Argument«, in: *Navigationen* 2/2002, 99-108.

45 »Le cinéma est une pensée qui prend forme tout autant qu'une forme qui permet de penser«. (Godard, zitiert in: Antoine de Baecque/Gabrielle Lucantonio (Hg.): *Théories du cinéma. Petite anthologie des Cahiers du cinéma*, Paris: Collection Cahiers du cinéma 2001, 5.)

46 Wie eng der Zusammenhang zwischen Richters Theorie und den russischen Montagekonzepten der zwanziger Jahre ist, lässt sich an seinem programmatischen Text »Filmgegner von heute - Filmfreunde von morgen« von 1929 ablesen. Bereits die emphatischen Kapitelüberschriften (»Wir montieren!«, »Das Sehen erweitert!«, »Assoziation bilden!«) können ebenso als Aufnahme Vertovscher Ideen wie als Imperative des Essayfilms gesehen werden. (Hans Richter: *Filmgegner von heute - Filmfreunde von morgen* [1929], mit einem Vorwort von Walter Schobert, Frankfurt am Main: Fischer 1981.)

47 Richter: »Der Filmessay«, 198.

hier also auch eine andere Zuordnung denkbar. Denn in seiner Fähigkeit, die unterschiedlichsten Ebenen miteinander zu koppeln, die des Spielfilms ebenso wie die des Dokumentarischen einzubinden, wirkt es an dieser Stelle, als sei der Essay-Film entweder eine integrierende Meta-Gattung oder eine bestimmte filmische Haltung, die sich gar nicht gattungstheoretisch fassen lässt. Hier schließt Godards Poetologie seit Mitte der sechziger Jahre unmittelbar an. In einem programmatischen Text, der im Umkreis seines Films *DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE* entstanden ist, wird der Film als Sammelbecken verschiedenster Eindrücke, Gedanken und Themen definiert: »Au cours d'un film – dans son discours, c'est-à-dire sons cours discontinu – j'ai envie de tout faire, à propos du sport, de la politique, et même de l'épicerie. [...] On peut tout mettre dans un film. On doit tout mettre dans un film.«⁴⁸ Wenn allerdings tatsächlich unterschiedslos »alles« in einen Film eingefügt werden kann, wie sich schon an *PIERROT LE FOU* zeigen ließ, wodurch soll seine Form dann noch bestimmbar sein? Ergeben sich daraus nicht zwangsläufig amorphe Konturen, die in der Bezeichnung Essayfilm dann lediglich einen Terminus finden, der die mangelnden Konturen notdürftig nachzeichnet?

Festzuhalten ist an dieser Stelle zweierlei: Bereits Richter versteht den Film-Essay letztlich nicht als eine filmische Gattung, sondern als »filmisches Denken«, das sich an wissenschaftlichen Verfahren orientiert und in diesem Sinne eher experimentell als narrativ verfährt – oder: das Experiment als Narration vorführt und narrative Strukturen experimentell auflöst. Der Ausgangspunkt von Richters Überlegungen – die mangelnde Sichtbarkeit abstrakter Vorgänge – ist dabei nicht erst in der Rückschau, sondern bereits in der Filmtheorie der zwanziger Jahre selbst als Problem formuliert worden. Béla Balázs hat dies spätestens 1930 als Herausforderung an den Film beschrieben und Brechts Argument vorweggenommen. Mit deutlichem Bezug auf Sergej Eisenstein beschreibt er einen Typus von Film, den er wahlweise als Gedankenfilm, Filmessay oder »montierten Essay« charakterisiert. Unter dem Stichwort »Flucht vor der Fabel« greift er Eisensteins Vorstellung eines Gedankenfilms auf, der »keine Geschichten und Schicksale darstellt, weder private noch soziale, sondern nur Gedanken gestaltet. Rein Abstraktes soll auf rein sinnlichem Weg vermittelt werden: Intellektuelles durch Bildwirkung.«⁴⁹ Die Entstehung eines solchen Filmtypus' folgt keineswegs einer rein ästhetischen Notwendigkeit, sondern resultiert aus der auch für Richter offenkundigen mangelnden Sichtbarkeit der entscheidenden gesellschaftlichen

48 Godard: »On doit tout mettre dans un film« [1967]. In: JLG I, 295-296: 296.

49 Béla Balázs: *Der Geist des Films* [1930], mit einer Einleitung von Hartmut Bitomsky, Frankfurt am Main: Makol 1972, 89.

Vorgänge: »Ökonomische und politische Kräfte haben keine sichtbare Gestalt, und man kann sie nicht für eine Wochenschau einfach fotografieren. Und dennoch sind sie optisch darzustellen.«⁵⁰ Die Konstellation in den zwanziger Jahren lässt sich daher folgendermaßen beschreiben: Nach einer Phase der Entdeckung der Sichtbarkeit und dem emphatischen Abfilmen der Wirklichkeit in den Filmen der »Neuen Sachlichkeit«⁵¹ kommt es nun zu einem deutlich artikulierten Zweifel: Was, wenn die entscheidenden Prozesse dem Kamera-Auge entgingen? Wie lässt sich der – zunächst einmal prinzipiell affirmativen Aufzeichnung der Welt,⁵² die ja verdoppelt, was sie in der Realität vorfindet – ein kritisches Moment hinzufügen? Welche Wege die optische Darstellung hier in der Praxis hätte finden müssen, lässt sich an einem nicht vollendeten Projekt Eisensteins studieren.

An Sergej Eisenstein und seiner Entwicklung in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre ist eine dialektische Verzahnung von Theorie und Praxis zu erkennen, die nicht etwa nur einen Übergang beider Bereiche sucht, sondern die praktische Filmarbeit als »Rückseite« der theoretisch bearbeiteten Probleme versteht.⁵³ Im Zusammenhang mit dem Kapital-Projekt entwickelte Eisenstein in Fortführung und Abgrenzung von anderen Montagetypen – der noch in der Theaterarbeit verankerten »Montage der Attraktionen«, der metrischen, rhythmischen Montage und tonalen Montage sowie der Oberton-Montage – einen weiteren Typus, den er mit dem Begriff der »intellektuellen Montage« bezeichnete und als paradigmatisch für eine zu begründende neue Art des Filmemachens verstand.⁵⁴ Anders als die früher erprobten Formen von Montage, die in erster Linie

50 Ebd., 97.

51 Die prominentesten Beispiele für diese Tendenz sind Walter Ruttmanns Film BERLIN: SINFONIE EINER GROSSSTADT von 1927 und MENSCHEN AM SONNTAG, D 1929, Regie: Robert Siodmak.

52 Aufgrund dieser apolitischen Tendenz hat Siegfried Kracauer die Filme der »Neuen Sachlichkeit« später rückblickend als Ausdruck von »Zynismus, Resignation, Desillusion« gedeutet (Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, aus dem Amerikanischen von Ruth Baumgarten und Karsten Witte, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, 174).

53 Vgl. etwa Hans Joachim Schlegels Bemerkung: »Diese Korrespondenz und Kooperation zwischen theoretischer und kunstpraktischer Avantgarde ist eine wesentliche Voraussetzung für Eisensteins grundsätzlich dialektisches Denken, das auch sein filmsemiotisches Interesse bestimmt: Theorie und Praxis sind für Eisenstein unlösbar verknüpft.« (Hans Joachim Schlegel: »Eisenstein und die zweite literarische Periode des Films«, in: Franz Josef Albersmeier/Volker Roloff (Hg.): Literaturverfilmungen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, 38-54: 44.)

54 Vgl. dazu Oksana Bulgakowa: »Montagebilder bei Sergej Eisenstein«, in: Hans Beller (Hg.): Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts, München: TR-Verlagsunion 1993, 49-77, besonders 58-67.

auf die physiologische und psychologische Wirkung beim Zuschauer ausgerichtet waren, zielt die »intellektuelle Montage« auf seine rationalen Fähigkeiten ab. Über die Emotionen und Affekte hinaus soll nun auch das Denken selbst seinen Weg auf die Leinwand (und von dort zurück in den Kopf des Zuschauers) finden.

Ein Blick in Eisensteins Notate zur geplanten »Kapital«-Verfilmung⁵⁵ zeigt deutlich, wie dort die Montage – und damit die Verknüpfung von Gedanken – zum Kernstück dessen wird, was auch von ihm in diesem Zusammenhang mehrfach als filmischer »Essay« bezeichnet wird. Aufschlussreich ist dabei die Organisationsform, die Eisenstein in der Konzeptionsphase des Projekts wählt. Eisenstein notiert seine Gedanken nicht in linearer Abfolge in einem Buch, sondern heftet sie als einzelne (verschiebbare) Zettel an die Wand in seinem Schneiderraum. Bereits die Anordnung der Notizen folgt also einem kombinatorischen, montierenden Prinzip, das auch auf der Ebene der filmischen Struktur eingefordert wird. Mit dem Pathos des Gattungsbegründers stilisiert Eisenstein seinen gerade entstehenden Film OKTOBER zum ersten Essayfilm: »Im Film erscheint nach Drama, Poem und Ballade mit ›Oktober‹ eine neue Filmform – ein ›Essay‹-Band aus einer Reihe von Themen, die die Oktober[revolution] ausmachen.«⁵⁶ Allerdings geht es in OKTOBER offenkundig um ein Ereignis – die zehn Jahre zurückliegenden Revolution – und damit gerade nicht um einen abstrakten Gedanken in Richters Sinne. Dementsprechend beschränken sich intellektuelle, auf Vergleichen basierende Montagen hier auf einzelne Sequenzen: Ein einflussreicher Redner, der mit einer Lyra gekoppelt wird, der Kriegs- und Marineminister Kerenski, dessen Eitelkeit durch den Zwischenschnitt auf einen Pfau verdeutlicht wird. Erst für die anstehende »Kapital«-Verfilmung plant Eisenstein eine vollständige »De-Anekdotisierung«⁵⁷ des Films – den Verzicht auf eine durchgängige Filmfabel.

Wie dies in der Praxis aussehen sollte, illustriert Eisenstein an einem Beispiel: Ausgehend von einem alltäglichen Vorgang sollte eine Montagesequenz die dialektische Methode des »Kapital« vorführen. Als Rahmenstruktur des Films sah Eisenstein das Bild einer Frau vor, die für ihren nach Hause kommenden Mann eine Suppe kocht. Der von diesem banalen Ausgangsbild geschlagene Bogen hat globale Dimensionen und verdankt sich in seiner assoziativen Technik einer literarischen Inspiration: »Joyce kann meiner Intention zur Hilfe kommen – vom Teller Suppe

55 Sergej Eisenstein: »Notate zu einer Verfilmung des Marxschen ›Kapital‹ (Aus Eisensteins Arbeitsheften von 1927/28)«, in: Ders.: Schriften 3: Oktober. Mit den Notaten zur Verfilmung von Marx' ›Kapital‹, hg. von Hans-Joachim Schlegel, München: Hanser 1975, 289-311.

56 Ebd., 290.

57 Ebd., 291.

bis zu den von England versenkten englischen Schiffen.«⁵⁸ Wie Eisenstein nun vom heimischen Kochtopf zum Untergang der britischen Flotte gelangen wollte, skizziert er in einer rasanten Abfolge von Bildern, die hinter der rein assoziativen Kopplung (der Name Joyce steht hier in erster Linie als verdichtete Chiffre für die Technik des Bewusstseinstroms) die ökonomischen Beziehungen erkennen lässt:

Im Ablauf des gesamten Filmes kocht eine Frau für ihren heimkehrenden Mann Suppe. Es sind zwei sich überschneidende assoziative Themen möglich: die kochende Frau und der heimkehrende Mann. [...] Die Assoziation des dritten Teiles (zum Beispiel) kommt aus dem Pfeffer, mit dem sie würzt: Pfeffer, Cayenne. Teuflich [sic] scharf. Dreyfus. Französischer Chauvinismus. Der ›Figaro‹ in den Händen Krupps. Krieg. Im Hafen versenkte Schiffe. [...] Die versinkenden englischen Schiffe [...] könnte man gut mit dem Deckel des Kochtopfes zudecken.⁵⁹

Auf der Ebene der gedanklichen Verknüpfung lässt sich Eisenstein also von einem Dominoeffekt leiten, der gerade nicht auf eine optisch-formale Ähnlichkeit der Bilder setzt, sondern auf die metonymische Nähe der von ihnen vertretenen Begriffe.⁶⁰ Dieses Verfahren setzt Vertrauen in die Mitarbeit des Zuschauers voraus, denn um den zugrunde liegenden Gedanken nachvollziehen zu können, muss ein intellektueller Übersetzungsprozess stattfinden: Zunächst müssen die Bilder in Begriffe und (politische) Hintergründe rückübertragen werden, um den darunter liegenden Gedanken der kausalen Verknüpfung von Lebensmitteln, Kolonialgeschichte und Krieg nachzuvollziehen. Aus der Perspektive einer rein filmisch operierenden Poetik lässt sich Eisensteins Strategie unterschiedlich bewerten: Erinnert man sich an Hartmut Winklers Charakterisierung des Films als einer Artikulationsform, die ausschließlich aus Konkretem besteht⁶¹, so sorgt die Montage hier für eine Wiedereinführung gedanklicher Abstraktion, die nun aber nicht mehr als Voraussetzung des Sprechens begriffen wird, sondern als ihr Resultat. Ein versinkendes Schiff ist in der Kopplung Eisensteins eben nicht ein Schiff, sondern führt zum abstrakteren Gedanken des Kriegs und der internationalen

58 Ebd., 302.

59 Ebd., 304.

60 In diesem Sinne hatte auch Roman Jakobson den dokumentarischen Film insgesamt der Metonymie zugerechnet: »Alle dokumentarischen oder dem Dokumentarischen nahestehenden Filme sind per definitionem eher metonymisch als metaphorisch.« (Roman Jakobson: »Gespräch über den Film« [1967], in: Ders.: Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982, hg. von Elmar Holenstein, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, 267-280: 271.)

61 Hartmut Winkler: Docuverse. Zur Medientheorie der Computer, München: Boer 1997, 207.

ökonomischen Beziehungen. Diese Abstraktion löscht das Bild aber andererseits in der notwendigen begrifflichen Übersetzung, die der Zuschauer leisten muss, gewissermaßen aus. Das Verfahren muss sich den Einwand gefallen lassen, warum denn überhaupt ein Film nötig ist, wenn der zugrunde liegende Gedanke sprachlich eindeutiger und präziser formuliert werden könnte.

An dieser Stelle ist es hilfreich, die Aspekte des Essayfilms nochmals zusammenzuführen, die sich in der Auseinandersetzung mit Richter und Eisenstein gezeigt haben. Es entsteht ein Bild des Essayfilms, das sich nicht nur von der herkömmlichen Bestimmung der Gattung unterscheidet, sondern die Bestimmung eines eigenen Essayfilm-Genres insgesamt wenig sinnvoll erscheinen lässt. Denn gemeinhin werden Essayfilme vornehmlich über Bild/Ton-Verhältnisse definiert (produktive Diskrepanzen zwischen Kommentar und Bild, subjektive Erzählhaltung); das Essayistische wird dabei nicht selten allein mit der Kommentarebene identifiziert und vom Visuellen weitgehend abgekoppelt. Das Konzept »Film als Theorie« dagegen legt den Schwerpunkt auf die Relationen zwischen Bildern und Bildfolgen, die an der frühen Gattungsgeschichte der zwanziger Jahre ablesbar sind. Das heißt nicht unbedingt, dass die gängigen Konturierungen des Essayfilms damit hinfällig würden. Allerdings scheint es mir – gerade für die Filme Godards und Farockis – hilfreich, die filmische Variante des Essays eher auf der Ebene des Bildes zu beschreiben und von der Verwendung des Tons zu lösen. Es damit aber auch fraglich, ob es überhaupt Sinn macht, das Skizzierte – Fragen von Abstraktion/Konkretion, dokumentarisch/fiktiv etc. – überhaupt als Gattungsfragen zu diskutieren. Wo es um Bildverhältnisse und die Möglichkeiten gedanklicher Repräsentation im Medium Film geht, stehen letztlich allgemeinere Probleme zur Debatte; Probleme, die sich jedem Film im gleichen Maße stellen.

Essayfilm meint also in der frühen Phase der Begriffsverwendung zum einen die Verfilmung abstrakter Begriffe im Sinne Hans Richters. Zum anderen – darauf weist Eisensteins Projekt einer Verfilmung von Marx' »Kapital« hin – bezieht der Essayfilm seine Wirkung vornehmlich aus den Bezügen zwischen den Bildern, nicht ausschließlich aus einzelnen Bildern selbst. Er arbeitet kombinatorisch und mit den Mitteln der Montage. Speziell Jean-Luc Godard hat mit einer fast ermüdenden Beharrlichkeit darauf hingewiesen, für die Herstellung eines Zusammenhangs mindestens *zwei* Bilder nötig sind: »Mais il y a un truc qui m'a toujours étonné, c'est: comment passe-t-on d'un plan à l'autre? Et c'est-à-dire finalement, pourquoi fait-on un plan l'un après l'autre?«⁶² Wird damit die Bezugnahme zwischen zwei Bildern als der entscheidende Im-

62 Godard: Introduction à une véritable histoire du Cinéma, 98.

puls für die eigene Filmarbeit geschildert, so weitet Godard dieses Kriterium später zum bestimmenden Moment des Films insgesamt, besonders des Stummfilms, aus. Es ist also schwierig, die Bildverknüpfung als trennscharfes Kriterium einer einzelnen Filmgattung, des Essayfilms, auszuweisen. Montage, so spezifisch Godard den Begriff an dieser Stelle auch verwendet, ist eines der allgemeinsten Prinzipien des Filmens und wird daher nur in der konkreten Anwendung eine Binnendifferenzierung von Gattungen begründen können. Der Schritt, der zu machen ist, führt also nicht zu einer trennscharfen Gattungsbestimmung, sondern in den Schneiderraum.

