

VI. ZWEI ODER DREI MÖGLICHKEITEN, MIT DEN HÄNDEN ZU SPRECHEN

1982 kommt Godard in einem Gespräch mit Serge Daney und zwei anderen Redakteuren der *Cahiers du cinéma* unvermittelt auf eine fiktive Wette zu sprechen:

»Je me suis étonné parfois qu'il n'existât pas un »Traité de la main«, une étude approfondie des virtualités innombrables de cette machine prodigieuse qui assemble la sensibilité la plus nuancée aux forces les plus déliées. Mais ce serait une étude sans bornes.«

Paul Valéry¹

... si j'étais condamné par un Calife

qui dirait: »bon, vous continuerez à faire des films mais vous devez choisir entre être aveugle ou le fait qu'on vous coupe les mains, que choisirez-vous?« Je pense que je choisirais d'être aveugle, ça me gênerait moins [...]. Je serais plus gêné de ne plus me servir de mes mains pour faire un film que de ne plus me servir de mes yeux.²

Godards Behauptung scheint absurd. Dass einem Regisseur die Hände wichtiger seien als seine Augen und ihn Blindheit weniger am Filmmachen hindere als der Verlust der Hände, ist schwer vorstellbar. Die provokative Emphase, mit der hier die Hände gegenüber den Augen bevorzugt werden, findet allerdings eine Entsprechung in Godards Filmen – die Szene mit der blinden Schnittassistentin in JLG/JLG ist dafür nur ein besonders eindrückliches Beispiel. »Si la peau de ma main égalait la délicatesse de vos yeux, je verrais par ma main comme vous voyez par vos yeux, et je me figure quelquefois qu'il y a des animaux qui sont aveugles, et qui n'en sont pas moins clairvoyants«³, heißt es in Diderots Brief über die Blinden, einem der Referenztexte für Godards Selbstporträt, und tatsächlich hat Godard seine Untersuchung unterschiedlicher Bildtypen mindestens implizit stets auch mit dem Interesse für Hände

1 Paul Valéry: »Discours aux chirurgiens« [1938], in: Ders.: *Œuvres I*, hg. von Jean Hytier, Paris: Gallimard 1957 [Bibliothèque de la Pléiade], 907-923: 919.

2 Jean Luc Godard: »Le Chemin vers la parole« [1982], in: JLG I, 498-519: 503f.

3 Denis de Diderot: »Lettre sur les aveugles. À l'usage de ceux qui voient« [1749], in: Ders.: *Œuvres*, hg. von André Billy, Paris: Gallimard 1951 [Bibliothèque de la Pléiade], 841-902: 901.

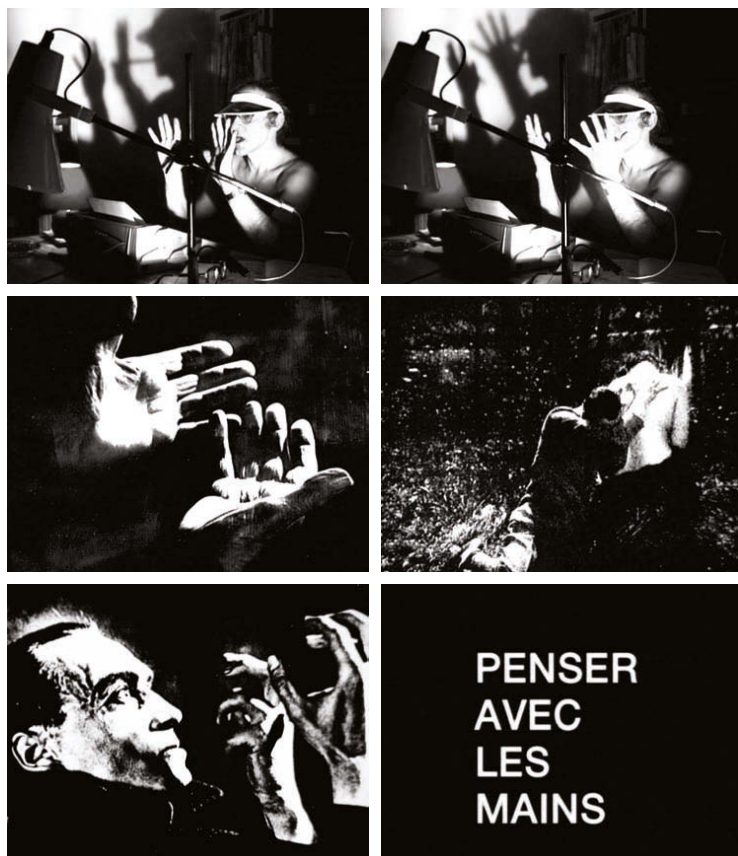


Abb. 65-70, HISTOIRE(S) DU CINÉMA, Kapitel 2B: FATALE BEAUTE

und ihre Ausdrucksformen verbunden. Immer wieder – am deutlichsten zuletzt in den HISTOIRE(S) DU CINÉMA (Abb. 65-70) – durchziehen Hände und Gedanken über ihr Verhältnis zu Theorie und Praxis die Filme und Texte des Regisseurs.

Hände, die einander zu ertasten versuchen wie in einer der ersten Einstellungen von LA CHINOISE, die sich zur Faust ballen, um den sozialistischen Gruß zu entbieten wie in LE PETIT SOLDAT, die einen Körper entlang gleiten wie in der Eingangsszene von UNE FEMME MARIÉE: Aus Godards frühen Filmen lässt sich ein ganzer Katalog von Sequenzen erstellen, in denen die Hand für die Dauer einzelner Szenen zur Hauptfigur filmischer Erzählung wird und die Regie übernimmt. Erzählung wird buchstäblich in ›Handlung‹ übersetzt.

Godards Interesse ist jedoch nicht auf die sechziger Jahre einzugrenzen. Auch in neueren Filmen werden Hände von ihm immer wieder wie eigenständige Figuren inszeniert. NOUVELLE VAGUE etwa beginnt mit

der – von der sonstigen Erzählung scheinbar völlig losgelösten und enigmatischen – Einstellung einer Hand, die von einer zweiten Hand gestreift und deren Geste später im Film wieder aufgenommen wird, um sich als eine zentrale Einstellung des Films zu entpuppen.⁴ In einem ausführlichen Interview mit Alain Bergala, in dem er seine Produktionen der achtziger und neunziger Jahre Revue passieren lässt, kommt Godard selbst auf die auffällige Häufung des Motivs zu sprechen: »Les plans des mains reviennent très souvent dans les *Histoire(s) du cinéma*. Je m'en suis aperçu après. Il y a énormément de plans de mains.«⁵ Was Godard hier für die verdichteten

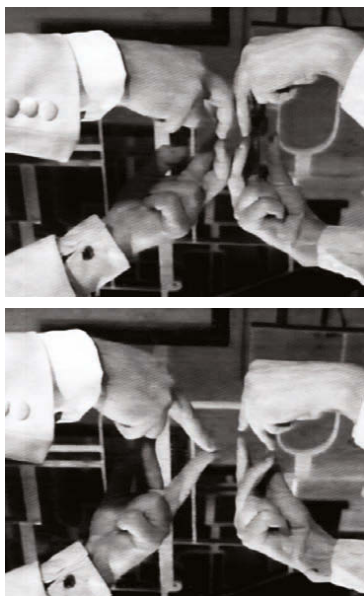


Abb. 71 und 72

Montagen der HISTOIRE(S) schildert und einem unbewussten Impuls zuschreibt, lässt sich – aufs Ganze bezogen – über einen Zeitraum von mehr als 40 Jahren in seinen Filmen beobachten. Aber welchem Muster folgt diese Präferenz? Auf welche Diskurse, die im Laufe der Film- und Ideengeschichte über die Hand geführt wurden, spielen die Szenen an?

Das Motiv der Hand schlägt zudem eine weitere Brücke zu den Arbeiten Harun Farockis. Auch in seinen Filmen sind immer wieder Hände zu beobachten, die sich von ihren Körpern abzulösen scheinen und mit großer Aufmerksamkeit als autonome Figuren mit eigenen Ausdrucksformen in den Blick geraten: In ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN tanzen die Finger des Schlotbarons mit denen einer jungen Frau einen Tango, der metaphorisch für die Annäherung zwischen Politik und Wirtschaft in der Weimarer Republik steht – nach der Nachricht, dass dem entscheidenden Zusammenschluss mehrerer Kokereien nichts mehr im Wege stehe, verschränkt der Schlotbaron symbolisch die Finger seiner Hände (Abb. 71 und 72).⁶

4 NOUVELLE VAGUE, F/CH 1990, Regie: Jean-Luc Godard. Vgl. Elke Bippus: »Das Wunder unserer leeren Hände«. Jean-Luc Godards Erzählmodus in *Nouvelle Vague*«, in: Ulrike Bergermann/Andrea Sick/Andrea Klier (Hg.): *HAND. Medium - Körper - Technik*, Bremen: Thealit 2001, 285-297.

5 Godard: »Une boucle bouclée«, 30.

6 Über eine Szene aus Jean-Luc Godards *PASSION* hat Farocki fünf Jahre nach *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* geschrieben: »Die festeste und tiefste Verbindung von

WIE MAN SIEHT zeigt mehrfach eine automatisierte Hand, die mechanisch nach einem Werkstück fasst und verschiedene Greif-Bewegungen durchspielt: Ein Bild für die Verlagerung von der Handarbeit zur industriellen Produktionsweise und später von der industriellen zur postindustriellen, die Daten statt Material verarbeitet.⁷ Allerdings weist die ungelenke, einförmige Bewegung der künstlichen Hand hier eher auf die Fertigkeiten und die Komplexität des wirklichen Organs hin; in ihrer anvisierten Abschaffung durch Robotisierung wird die Überlegenheit der tatsächlichen Handarbeit sichtbar. Die Installation SCHNITTSTELLE schließlich spielt eine Reihe von Gesten am Videoschnittplatz durch und fokussiert dabei immer wieder Farockis eigene Hand, deren Bewegungen das »gestische Denken« illustrieren, über das er im Text »Was ein Schneiderraum ist« spekuliert hatte. In dieser Hinsicht wird SCHNITTSTELLE als eine wichtige Vorarbeit für die Fernsehproduktion DER AUSDRUCK DER HÄNDE lesbar, die 1997 entstanden ist und eine Art Meta-Film zu Inszenierungsweisen der Hand darstellt. Dass dort erneut – wie schon in KINOSTADT PARIS – eine Szene aus einem Godardfilm kommentiert wird (hier ist es der sozialistische Gruß aus LE PETIT SOLDAT), stellt ein weiteres Indiz für die enge Verzahnung zwischen den Filmen Farockis und Godards dar.

Um eine der wichtigsten Funktionen solcher Handsequenzen anzuzeigen, bevor das Thema in einen umfassenderen Zusammenhang eingeordnet wird, will ich zunächst kurz das Foto einer Frau in Auschwitz aus BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES aufgreifen, das schon im Fotografie-Kapitel angesprochen wurde. Durch das geschichtliche Wissen des Zuschauers entwickelt das Foto eine beunruhigende Dynamik. Tod und Weiterleben fallen zusammen, wie Roland Barthes es anlässlich der Fotografie eines zum Tode Verurteilten beschrieben hat: »Mais le *punctum*, c'est: *il va mourir*. Je lis en même temps: *cela sera et cela a été*.«⁸ Was Barthes zum prägenden Charakteristikum des fotografischen Mediums insgesamt macht, gilt auch für dieses spezifische Foto. Das Bild ist zweideutig, da es am Tod zugleich teilhat und ihn im Bild leugnet. Ein Produktionsfoto, als Begleitmaterial zum Film entstanden und

zwei Händen ist die Verschränkung der Finger.« (Harun Farocki: »Passion«, in: Filmkritik 7/1983, 317-328: 324.)

7 Diese ökonomischen und historischen Übergänge spielen in WIE MAN SIEHT wie in anderen Filmen Farockis eine wichtige Rolle: Der Arbeitstitel von BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES lautete DIE GESCHICHTE DER ARBEIT.

8 Roland Barthes: »La chambre claire. Note sur la photographie«, in: Ders.: Œuvres Complètes. Tome III: 1974-1980, hg. von Eric Marty, Paris: Seuil 1995, 1106-1200: 1175.

seitdem oft reproduziert,⁹ zeigt die Fotografie der Frau eingebunden in eine rahmende Geste des Autors (Abb. 73).

Prominent erscheinen hier die Hände des Autors, mit denen er den Bildausschnitt festlegt und eine provisorische Kadrange vornimmt. Zusammen mit der Schere, die griffbereit neben dem Foto liegt, bereiten sie die Filmeinstellung vor und machen sie als Ausschnittvergrößerung des Ausgangsfotos kenntlich. Die Hände schneiden aus, zugleich jedoch scheinen sie die Frau vor ihrer Umgebung zu schützen und abzuschirmen. Die Geste zeigt den Autor und Produzenten des Films, der buchstäblich in den Gang der Argumentation eingreift und die Produktion von Theorie als Arbeitsprozess vorführt. Er lenkt den Blick und steuert die Aufmerksamkeit des Zuschauers. Insofern werden die Hände hier zum Bestandteil des Seh-Vorgangs: »Die Hand greift ein ins Bild, spielt Objektiv aus Fleisch und Blut, wirkt mit dem



Abb. 73-75

Auge zusammen und lenkt es – über den Akt des Eingreifens selbst – auf etwas hin, das dann vielleicht im Kommentar aufgenommen wird.«¹⁰ In *BILDER DER WELT* gibt es mehrere solcher Szenen: So sieht man Farocki beim Durchblättern eines Buches mit Fotografien algerischer Frauen, die zum ersten Mal fotografiert werden (Abb. 74 und 75), oder bei der Untersuchung von Luftaufnahmen der Lager. Die Hand stellt Relationen her

⁹ Etwa auf dem Umschlag des Buchs von Nora M. Alter: *Projecting History. German Nonfiction Cinema 1967-2000*, Ann Arbor: The University of Michigan Press 2002.

¹⁰ Johannes Beringer: »Hand und Auge«, in: *Zelluloid* Nr. 28/29, Mai 1989, 64-68: 64. In der gleichen Ausgabe auch ein Gespräch zwischen Harun Farocki und Klaus Heinrich, das in Heinrichs Doktorandenkolloquium stattgefunden hat.



Abb. 76-77

und legt provisorisch Blickwinkel fest, etwa um zu verdeutlichen, was es bedeutet, das Gesicht zum ersten Mal einer Kamera ausgesetzt zu sehen.

Das Interesse, das Farocki und Godard der Hand widmen, speist sich aus mehreren Quellen, die sowohl auf die Filmgeschichte als auch auf weitergehende kulturgeschichtliche Zusammenhänge hinweisen. Gemeinsam ist beiden die Wertschätzung der Filme Robert Bressons,¹¹ den Pascal Bonitzer als Erfinder einer »Sondersprache der Hände« bezeichnet hat: »Die großen Cineasten haben zu zeigen versucht, daß eine Hand etwas anderes sagt als das, was der Mund ausspricht. Bresson hat eine Sondersprache der Hände geschaffen, eine absolut eigene Gestik, die die Worte aus dem Mund geradezu

dementiert.«¹² Das Besondere an Bressons Umgang mit der Hand, etwa in *L'ARGENT* (Abb 76-78), liegt in der radikalen Autonomisierung und den daraus resultierenden Möglichkeiten, aus der Gleichberechtigung zweier widersprüchlicher Ausdrucksweisen produktive Spannungen zu gewinnen.¹³

11 1984, aus Anlass von Robert Bressons Film *L'ARGENT*, hat die *Filmkritik* zwei Themenhefte zum französischen Regisseur zusammengestellt. Dort findet sich Farockis Text »Bresson ein Stilist« ebenso wie Auszüge aus einem langen Interview (»Über Schauspieler. Aus einem Gespräch, das Michel Delahaye und Jean-Luc Godard 1966 mit Bresson führten«, in: *Filmkritik* 1-2/1984, 25-34).

12 Jean-Claude Carrière/Pascal Bonitzer: *Praxis des Drehbuchschreibens*, Berlin: Alexander Verlag 1999, 113.

13 Dies greifen Godard und Farocki explizit oder unausgesprochen auf. Farocki weist darauf etwa in seinem Text über Bresson hin und erklärt die Aufmerksamkeit der Hand gegenüber aus der Abwechslung, die dies schafft: »Auf die Dauer ist die Anschauung von der Wichtigkeit des sprechenden Menschen (mit Wörtern und mit Gesichtsausdrücken) nicht zu ertragen, mag die Kamera sich auch auf das kunstvollste vor ihn stellen. Bevor Bresson die Großaufnahme eines Gesichts zeigt, zeigt er die Großaufnahme einer Hand. Mit Lust schneidet er den Kopf und mit diesem das Gesicht ab, beschränkt das Bild auf die Tätigkeit einer Hand (oder des Fußes).« (Harun Farocki: »Bresson ein Stilist«, in: *Filmkritik* 3-4/1984, 62-67: 66.) Vgl. auch Hartmut Bitomskys Charakterisierung von *L'ARGENT*: »Hände, die eine Sache ergreifen, halten, übergeben, annehmen, verbringen. Man könnte dem Film auch als einer langen und ge-

Die Sprache der Hände steht hier gegen die des Wortes, sie durchkreuzt sie, steht ihr entgegen, kann ihr aber punktuell durchaus auch entsprechen. Die Diskrepanz beider Ausdrucksweisen ermöglicht vielfache Brüche und wechselseitige Kommentierungen. Dahinter steht die Idee einer Poetik, die sich gegen die im Film üblichen Redundanzen stellt, Ton und Bild lediglich als Verdopplung zu begreifen und stattdessen auf die Gegenläufigkeiten und Reibungen setzt.

Über diesen filmgeschichtlichen Bezug hinaus machen die Hände auf einen weiteren kulturgeschichtlichen Rahmen aufmerksam. Beide Filmemacher verbindet ein kontinuierliches Interesse an den ökonomischen Hintergründen des Films und an Arbeitsprozessen und -techniken. Der geschichtliche Hintergrund, den viele von Harun Farockis Filmen umkreisen, betrifft die Technisierung und Automatisierung immer umfassenderer Partien menschlichen Handelns und die enge Verbindung dieser Entwicklung mit Entwicklungen der Bilderkennungs- und Bildproduktionstechniken. Sei es die Ersetzung des menschlichen Auges durch Bilderkennungsprogramme in der Produktions- und Destruktionsindustrie (BILDER DER WELT, AUGE/MASCHINE I-III, ERKENNEN UND VERFOLGEN), sei es die drohende Abschaffung manueller Arbeit in der industriellen Fertigung (WIE MAN SIEHT): Die Subtraktion des Menschen aus den Arbeitsprozessen ist in Farockis Filmen seit den achtziger Jahren ein bestimmendes Thema. Das Motiv der Hand bietet vor diesem Hintergrund die Möglichkeit, diese Interessen in einem Bild zu bündeln und ermöglicht es, Arbeitsprozesse und das Verhältnis zwischen ›immaterieller‹, intellektueller Produktion und buchstäblicher Handarbeit zu thematisieren. Die Hand ist eine Überlebende der manuellen, unentfremdeten Produktionsform in einer Zeit, in der immer größere Teile sinnlichen Erlebens an Maschinen – Maschinen des Sehens, Maschinen des Greifens, Maschinen des Produzierens und Zerstörens – delegiert werden. Auf die Arbeitsprozesse bezogen steht sie für das Konkret-Individuelle im Gegensatz zum austauschbaren und abstrakten Rhythmus der Maschinen.

Die Reflexion über den Stellenwert der Hand reicht bis in die griechische Antike zurück und markiert dort einen gedanklichen Ausgangspunkt europäischer Technikphilosophie. Bereits Aristoteles kontrastiert in »Über die Glieder der Geschöpfe« zwei Positionen und stellt damit die Weichen für die Diskussionen der folgenden Jahrhunderte:

wundenen Kette von Handreichungen nachgehen.« (Hartmut Bitomsky: »Ohne Alibi sein«, in: Filmkritik 1/2 1984, 17-24: 20.)

Anaxagoras meint, der Mensch sei deswegen das vernünftigste Geschöpf geworden, weil er Hände habe. Sinnvoller jedoch ist es, dass er Hände bekommen habe, weil er das vernünftigste Geschöpf ist. Denn die Hände sind ein Werkzeug, die Natur teilt aber, wie ein verständiger Mensch, jedes Werkzeug nur dem zu, der damit umgehen kann. Es ist ja auch passender, einem Flötenspieler Flöten zu geben, als einen nur deswegen als Flötenspieler zu bezeichnen, weil er Flöten besitzt.¹⁴

Unabhängig davon, ob man die Argumentation für einleuchtend hält – wie soll jemand Flötenspieler werden, ohne dafür zunächst das Instrument zu besitzen? – sind in Aristoteles' Gegenüberstellung zwei Sichtweisen konzentriert, die in den folgenden Jahrhunderten die Diskussionen über die Hand bestimmen und der Vernunft entweder materialistisch ein körperliches Apriori vorschalten oder die Hände idealistisch aus dem Primat der Vernunft ableiten. Noch folgenreicher für die Einschätzung der Hand ist ein Gedanke, den Aristoteles kurz darauf ausführt, wenn er in ihr »nicht nur ein Werkzeug« sieht, sondern »gleichsam das Werkzeug aller Werkzeuge. Dem Wesen also, das für die meisten Techniken aufnahmefähig ist, hat die Natur die Hand verliehen als das Werkzeug mit dem weitesten Gebrauch.«¹⁵

Auf diese Position gehen verschiedene neuzeitliche Aktualisierungen zurück. Einerseits kann Marshall McLuhans Vorschlag, Medien grundsätzlich als Verlängerungen des menschlichen Körpers, als technische »Extensions of Man« zu verstehen, als eine Weiterführung des aristotelischen Gedankens begriffen werden.¹⁶ Aber auch die evolutionstheoretischen Ausführungen Friedrich Engels' basieren auf Aristoteles' Überlegungen. In Engels' Konzept gerät der Mensch erst in zweiter Linie als gesellschaftliches und kommunikatives Wesen in den Blick. Rückführbar sind Vergesellschaftung und Kommunikation auf die Gesten der Arbeit, da beide Entwicklungen erst durch die Befreiung der Hand vom Gang auf vier Beinen einsetzen konnten. Die Hand hat daher nicht nur Teil an der »Menschwerdung des Affen«, sondern stellt als Organ der Arbeit den entscheidenden Schritt im evolutionären Prozess dar:

14 Aristoteles: Über die Glieder der Geschöpfe, aus dem Griechischen von Paul Gohlke, Paderborn: Schöningh 1959, 166f.

15 Ebd., 167. Vgl. dazu auch Wolfgang Krohn: »Technik als Lebensform. Von der aristotelischen Praxis zur Technisierung der Lebenswelt«, in: Hans Werner Ingensiep/Anne Eusterschulte (Hg.): Philosophie der natürlichen Mitwelt Grundlagen - Probleme - Perspektiven. Festschrift für Klaus Michael Meyer-Abich, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, 193-210.

16 Vgl. Marshall McLuhan: Understanding Media. The Extensions of Man [1964], Cambridge, Mass.: MIT Press 1994.

So ist die Hand nicht nur das Organ der Arbeit, sie *ist auch ihr Produkt*. Nur durch Arbeit, durch Anpassung an immer neue Verrichtungen, durch Vererbung der dadurch erworbenen besondern Ausbildung der Muskel, Bänder, und in längeren Zeiträumen auch der Knochen, und durch immer erneuerte Anwendung dieser vererbten Verfeinerung auf neue, stets verwickeltere Verrichtungen hat die Menschenhand jenen hohen Grad von Vollkommenheit erhalten, auf dem sie Raffaelsche Gemälde, Thorvaldsensche Statuen, Pagani-nische Musik hervorzaubern konnte.¹⁷

An der Stelle, an der Aristoteles den Verstand als entscheidenden Faktor für die Vielseitigkeit der Hand eingesetzt hatte, ist für Engels die Arbeit ausschlaggebend. Überraschenderweise führt er keineswegs die Gesten des proletarischen Arbeiters an, um seine These zu illustrieren, sondern die Tätigkeiten des Malers, Bildhauers und Musikers. Er findet seine Beispiele nicht in gesellschaftlich verwertbarer Arbeit, sondern in der Kunst als vollkommener Selbstverwirklichung der Hände. Mit der Heroisierung der Hand als evolutionäres Produkt von Arbeitsprozessen inthronisiert Engels zugleich die Kunst als vollkommenstes Resultat manueller Geschicklichkeit: Keine Kunst ohne die vorbereitenden und schulenden Gesten der Arbeit.

Nimmt man die Bestimmungsversuche Engels' und Aristoteles' zusammen, so lassen sich mit den Begriffen Arbeit, Denken und Kunst die Koordinaten bestimmen, die einen weitläufigen Resonanzraum für das Nachdenken über die Hand aufspannen. Anders als man zunächst denken würde, ist die Hand also keineswegs der reinen Praxis zugeordnet, sondern weist ebenso sehr in Richtung Reflexion und Ästhetik. Der voreilige Schematismus, der die Praxis als konkrete Handarbeit versteht und dem theoretischen Denken den Gegenpart der abstrakten Kopfarbeit zuweist, greift daher zu kurz und hat in verschiedenen historischen Phasen Widerspruch provoziert. In der romantischen Utopie einer Einheit von Aktion und Reflexion ist die Entgegensetzung von Hand und Denken ebenso in Frage gestellt worden wie im marxistischen Insistieren auf der ehemals ungeschiedenen Arbeit, die erst durch Arbeitsteilung und zunehmende Entfremdung in Hand- und Kopfarbeit aufgespalten worden sei. »Les uns pensent, dit-on, les autres agissent!«, rekapituliert Denis de Rougemont in seinem programmatischen Buch »Penser avec les mains« die gängige Lesart der Hand, um daran die Forderung anzuschließen, diesen Dualismus zu überwinden: »Mais la vraie condition de l'homme, c'est de pen-

17 Friedrich Engels: »Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen [1873-1883]«, in: Ders.: Dialektik der Natur, MEW, Band 20, Ostberlin: Dietz 1962, 444-455: 445f.

ser avec ses mains.«¹⁸ Gedanken aus de Rougemonts Buch tauchen spätestens seit den achtziger Jahren als Bezugspunkt immer wieder in den Filmen Godards auf und erhalten im Kapitel 4A der HISTOIRE(S) DU CINÉMA geradezu programmatischen Charakter.¹⁹

De Rougemonts Forderung ist mehr als eine Verlängerung der aristotelischen Denkfigur, Denken und Handeln als Vorder- und Rückseite eines gemeinsamen Komplexes zu betrachten. Sein 1936 erschienener Essay lädt die Verbindung von Hand und Hirn zugleich politisch auf und leitet die Forderung nach einem engagierten, »eingreifenden« Denken daraus ab. Vor dem Hintergrund einer Aufspaltung in scheinbar unreflektiert Handelnde einerseits – Rougemont lebte und arbeitete Mitte der dreißiger Jahre in Frankfurt und beobachtete das nationalsozialistische Regime ebenso genau wie den Stalinismus in der Sowjetunion – und sich unparteiisch wählende Intellektuelle andererseits ist seine Formel zugleich ein Plädoyer für den reflektierten Eingriff und das Engagement des Intellektuellen. Mit den Polen Theorie und Praxis stellt de Rougemont den Intellektuellen und den Arbeiter einander gegenüber, um dann, in dialektischem Schluss, seine Forderung nach dem »Denken mit den Händen« aus der vermeintlichen Unvereinbarkeit abzuleiten und ihr entgegenzusetzen. Eine Vielzahl von weiteren Unterscheidungen hängt mit dieser grundlegenden Opposition zusammen: die geistesgeschichtliche Differenz von Idealismus und Materialismus, die arbeitsökonomische Gegenüberstellung von Konzeption und Ausführung, die topographische von individuellem Schreibtisch (oder Schneidetisch) und abstrakter Fabrik. Der Intellektuelle ist dabei – zumindest in der Selbstbeschreibung – insofern in einer Zwischenposition, als er seine Aufgabe immer auch darin sieht, die eigenen Theorien praktisch wirken zu lassen. Fragen der Hand sind also zugleich Fragen der Handlung, der Aktion, gegebenenfalls auch der Agitation. Eine Chiffre wie das Jahr 1968, das für Farocki wie für Godard ein erster Kristallisationspunkt für die Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz des Filmemachens ist, steht daher auch für die Problematik, wie sich das theoretische Denken (eines Schriftstellers, Filmemachers, Intellektuellen) mit konkreter politischer Handlung kop-

18 Denis de Rougemont: *Penser avec les mains* [1936], Paris: Gallimard 1972, 151.

19 Im Kapitel 4A, *LE CONTRÔLE DE L'UNIVERS*, zitiert Godard eine lange Passage aus Denis de Rougemonts Buch: »il est grand temps que la pensée redevienne / ce qu'elle est en réalité / dangereuse pour le penseur / et transformatrice du réel / là où je crée je suis vrai / écrivait Rilke / les uns pensent, dit-on / les autres agissent / mais la vraie condition de l'homme / c'est de penser avec ses mains«. (Jean-Luc Godard: *Histoire(s) du cinéma*, Bd. IV, München: ECM 1999, 6f.)

peln ließe.²⁰ Vor diesem Hintergrund stellen Hände ein privilegiertes Motiv dar, wenn es darum geht, filmisch von der Gleichzeitigkeit von Praxis und Theorie zu sprechen. Es ist die Hand selbst, die die Frage nach dem Status von Theorie aufwirft, da sie einerseits das Organ der Ausführung ist, aber andererseits schon immer in enger Verbindung zu den komplexen Problemen von Wahrnehmung und Vernunft gestanden hat. Aufgrund ihrer Vielfältigkeit gilt sie als Symbol des handelnden ebenso sehr wie des denkenden, verstandesmäßig organisierten Menschen.

Neben dem Komplex der Arbeit und dem Problem einer Übergängigkeit von Theorie und Praxis ist die Hand vor allem ein Organ der Kommunikation. André Leroi-Gourhan greift in seiner paläographischen Untersuchung einen Gedanken aus dem vierten nachchristlichen Jahrhundert auf, wenn er Gregor von Nyssa zitiert:

So schafft der Geist dank dieser Anordnung wie ein Musiker die Sprache in uns. Ohne Zweifel aber wäre uns dieser Vorzug nie zuteil geworden, hätten unsere Lippen um der Bedürfnisse des Körpers willen die drückende Last der Ernährung zu tragen. Doch die Hände haben diese Last auf sich genommen und den Mund befreit, damit er sich in den Dienst der Sprache stelle.²¹

Die Autonomisierung der Hand, die Leroi-Gourhan beschreibt, führt zur Befreiung des Mundes und ermöglicht die ausdifferenzierte sprachliche Kommunikation. Selbstredend heißt dies nicht, dass jede Art von Sprachlichkeit damit auf den Mund übergegangen wäre. Die Hand ist ihrerseits – gerade aufgrund ihrer Eigenständigkeit – ein differenziertes Kommunikationsorgan, und gerade in der Epoche des Stummfilms, die für Godard und Farocki als weitgehend bildlich argumentierende Phase des Kinos einen Fluchtpunkt ihres Denkens darstellt, ist das gestische Potential der

20 Vgl. dazu das wichtige Interview Godards 1967, in dem sich die Fragestellungen des kommenden Jahres bereits zugespitzt finden: Godard: »Lutter sur deux fronts« [1967], in: JLG I, 303-327. Bei Farocki ist in der Rückschau eine deutliche Skespis und Zurückhaltung gegenüber den Ereignissen von 1968 festzustellen: »Ich will 68 nicht schlecht machen, aber ich habe doch ziemlichen Katzenjammer. Ich habe mal gelesen, dass das Volk zu Beginn der Französischen Revolution rief: Es lebe der König! - und damit den Sturz der Monarchie ausdrücken wollte. So kommt es mir vor: Wir sagten etwas ganz anderes, als wir meinten, und heute macht es den Anschein, wir hätten das Richtige gewollt.« (»Obdachlose am Flughafen. Sprache und Film, Filmsprache. Der Filmemacher Harun Farocki im Gespräch mit Rembert Hüser«, in: Jungle World 46, 8.11.2000.)

21 Gregor von Nyssa: Sermones de creatione hominis, zitiert nach André Leroi-Gourhan: Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst [1964/65], aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, 42.

Hände immer wieder mobilisiert worden, um dem »stummen« Medium eine eigenständige Sprache zu verleihen.²²

Die Hand als Kommunikationsorgan zu begreifen hat zwei Seiten: Dem »Ausdruck der Hände« entspricht auf der Seite des Rezipienten die Notwendigkeit, ihre Gesten zu interpretieren. Seit es die physiognomische Praxis gibt, aus Gesichtern Eigenschaften und Gemütszustände herauszulesen, existiert daher ebenso die Praxis, Gesten zu interpretieren und die Hand – bis hin zu den Grenzfällen von Gestensprache und Chirromantie – zu lesen. Vor dem Hintergrund einer anthropologischen Orientierung der Kulturwissenschaften und einem Interesse an der »Lesbarkeit« des Körpers sind in den letzten Jahren zahlreiche Publikationen erschienen, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven exklusiv der Hand widmen.²³

Das »Werkzeug der Werkzeuge« gehört zu den individuellsten Partien des Menschenkörpers, plausibel also, daß man nicht allein aus Gesichtern, sondern auch aus den Händen zu lesen versucht. Hände und Arme sind sowohl in unwillkürlich-individueller als auch in kulturell erlernter, kodifizierter Ausdrucksgebärde als narrative Agenten des Körpers tätig.²⁴

Zwei Aspekte sind daran festzuhalten: Jörg Becker, Co-Autor von Harun Farockis Film *DER AUSDRUCK DER HÄNDE*, beschreibt die Hand einerseits als Appell zur Lektüre und Interpretation, und er verortet sie andererseits als ein eigenständiges Handlungselement filmischer und anderer Diskurse. Die Hand steht am Schnittpunkt zwischen Affekt und Konvention. Die herausgehobene Stellung, die ihr gegenüber dem übrigen Körper zukommt, hat dabei nicht nur mit ihrer Lesbarkeit zu tun, sondern auch mit ihrer reflexiven Qualität. »Es kann vorkommen, daß, was je-

22 Im Zusammenhang mit Farockis Film *DER AUSDRUCK DER HÄNDE* wird auf die Funktionen der Hand im Stummfilm zurückzukommen sein.

23 Vgl. aus evolutionsgeschichtlicher und neurobiologischer Richtung: Frank R. Wilson: *The Hand. How its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture*, New York: Pantheon 1998. Einen Überblick über die unterschiedlichen Diskurse, die sich der Hand widmen, bietet: Marco Wehr/Martin Weinmann (Hg.): *Die Hand. Werkzeug des Geistes*, Heidelberg: Spektrum 1999. Zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen Medientheorie und feministischer Perspektivierung bewegt sich der Tagungsband Ulrike Bergermann/Andrea Sick/Andrea Klier (Hg.): *HAND. Medium - Körper - Technik*, Bremen: Thealit 2001; Ein Teilbereich des Kölner Sonderforschungsbereichs »Medien und kulturelle Kommunikation« spürt der Hand im Schnittfeld von Rhetorik, Ikonographie und Medientheorie nach: Matthias Bickenbach/Annina Klappert/Hedwig Pompe (Hg.): *Manus loquens. Medium der Geste - Geste der Medien*, Köln: DuMont 2003 [= Mediologie Bd. 7]. Vgl. auch Verf.: »Aus Händen lesen«, in: *KulturPoetik* Bd. 3,1 (2003), 42-58.

24 Jörg Becker: »Der Ausdruck der Hände. Ein filmischer Terminus«, in: Wolfgang Ernst/Stefan Heidenreich/Ute Holl (Hg.): *Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven*, Berlin: Kadmos 2003, 30-45: 33.

mand schreibt, der Hand ebenso wie dem Kopf entspringt«,²⁵ schreibt Hans-Jost Frey und provoziert damit die Frage, in welchem der beiden Körperteile der Satz selbst seinen Ursprung nimmt:

Es ist der Fall denkbar, daß Schreiben, jetzt im umfassendsten Sinne genommen, als das Einfließen des Denkens in die Hand und die Ausformung des Gedankens zum Wort durch sie geschieht, so daß eine scharfe Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen Denken und Sprache, Geist und Hand sich nicht mehr ziehen läßt. Die Übergänge werden unmerklicher, und die Bedächtigkeit der Hand macht ebenso Gedanken handlich wie das Denken die Hand lenkt.²⁶

Über den aristotelischen Gedanken einer wechselseitigen Entsprechung von Geist und Hand geht Frey hinaus, indem er beide Instanzen noch enger aufeinander bezieht und auf ihre Vermischung im Akt des Schreibens hinweist.²⁷ Darüber hinaus ist im Zitat das Problem des Schreibens mit der Frage des Reflexiven aufs Engste verknüpft. Gunter Gebauer formuliert dies allgemein: »Von allen Organen des Menschen besitzt die Hand die vielfältigsten Handlungsfunktionen. Sie kann auf die verschiedensten Weisen eingesetzt, auf Dinge innerhalb und außerhalb ihrer Reichweite, auch auf den eigenen *Körper* einschließlich ihrer selbst angewendet werden.«²⁸ Vor jeder Interpretation ihrer einzelnen Funktionen steht die Hand somit für eine Mannigfaltigkeit von Anwendungsmöglichkeiten, die auch für ihren überlegten Einsatz in Filmen wichtig ist. An Gebauers Bestimmung der Hand ist ihre nicht nur sprachliche Verknüpfung mit *Handlung* und die Möglichkeit eines reflexiven Bezugs auf sich selbst und den übrigen Körper festzuhalten. Die Hand erscheint als ein prinzipiell offenes, mehrdeutiges Organ. Maurice Merleau-Ponty spinnt den Gedanken der selbstreflexiven Möglichkeiten der Hand weiter, und einen wichtigen Teil seiner Gedanken nimmt Godard wie gezeigt in JLG/JLG auf:

25 Hans-Jost Frey: »Tastatur«, in: Ders.: Lesen und Schreiben, Basel: Urs Engler 1998, 48-53: 48.

26 Ebd., 50.

27 An dieser Stelle müsste eine Diskussion der Texte Heideggers und der Heidegger-Lektüre Jacques Derridas ansetzen, in der die Hand zum Protagonisten einer Poetik der Gabe wird. Im Zusammenhang mit Godards Film NOUVELLE VAGUE wird darauf zurückzukommen sein. (Jacques Derrida: »Heideggers Hand. (Geschlecht II)«, in: Ders.: Geschlecht (Heidegger), aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek, Wien: Passagen 1988, 45-99.)

28 Gunter Gebauer: »Hand«, in: Christoph Wulf (Hg.): Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie, Weinheim und Basel: Beltz 1997, 479-489: 479.



Abb. 79-81

HISTOIRE(S) DU CINEMA, Kapitel 4A:
LE CONTROLE DE L'UNIVERS

Si ma main gauche touche ma main droite, et que je veuille soudain, par ma main droite, saisir le travail de ma main gauche en train de toucher, cette réflexion du corps sur lui-même avorte toujours au dernier moment: au moment où je sens ma gauche avec ma droite, je cesse dans la même mesure de toucher ma main droite de ma main gauche. Mais cet échec du dernier moment n'ôte pas toute vérité à ce pressentiment que j'avais de pouvoir me toucher touchant: mon corps ne perçoit pas, mais il est comme bâti autour de la perception, qui se fait jour à travers lui; par tout son arrangement interne, par ses circuits sensori-moteurs, par les voies de retour qui contrôlent et relancent les mouvements, il se prépare pour ainsi dire à une perception de soi, même si ce n'est jamais lui qu'il perçoit ou lui qui le perçoit.²⁹

Merleau-Pontys Gedanke zeigt neben den Möglichkeiten auch die Grenzen des selbstreflexiven Potentials der Hand auf. Die wechselseitige Berührung beider Hände

inszeniert immer nur den Versuch einer Selbstwahrnehmung, die Kongruenz zwischen Geste und Erkenntnis bildet eine Asymptote, der man sich zwar annähern kann, die aber letztlich nicht zu erreichen ist.

Zur Zeit des Stummfilms ist naturgemäß eine besondere Aufmerksamkeit für Gesten und die aus ihnen gebildete »Sprache der Hände« auszumachen. Es wundert daher nicht, dass auch die theoretischen Konzepte, die sich mit dem Medium beschäftigen, auf die Hände zu sprechen kommen. Walter Benjamin etwa führt den Gedanken, den Gregor von Nyssa an die neue Autonomie der Hand durch den aufrechten Gang geknüpft hatte, weiter und transformiert ihn. Im Kunstwerkaufsatz denkt er

29 Maurice Merleau-Ponty: *Le Visible et l'Invisible*, suivi de notes de travail, hg. von Claude Lefort, Paris: Gallimard 1964, 24.

die Mechanisierung der Reproduktionstechnik, die die Fotografie mit sich bringt, mit einer Emanzipation der Hand zusammen:

Mit der Photographie war die Hand im Prozeß bildlicher Reproduktion zum ersten Mal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche nunmehr dem ins Objektiv blickenden Auge allein zufielen. Da das Auge schneller erfaßt als die Hand zeichnet, so wurde der Prozeß bildlicher Reproduktion so ungeheuer beschleunigt, daß er mit dem Sprechen Schritt halten konnte.³⁰

Benjamin sieht die Fotografie also nicht nur als das erste technische Medium in einer Kette von entauratisierenden Reproduktionsarten, die das Kunstwerk vom Hier und Jetzt entkoppeln. Er stellt auch eine Verschiebung in den sinnlichen Verantwortlichkeiten fest. War bis zur Fotografie die Hand das entscheidende Organ für die Kunstproduktion, so wird nun das Auge zum Maßstab ästhetischer Entscheidungen. Für Benjamin ist damit vor allem eine Beschleunigung verbunden. Da sich die Blende des Fotoapparats buchstäblich in einem Augenblick schließt und öffnet, ist der Reproduktionsprozess nicht nur vereinfacht, sondern vor allem um ein Vielfaches beschleunigt, was in erster Linie eine Ausweitung des Bilduniversums zur Folge hat. Eine These, die mit dieser Entwicklung zumindest mittelbar in Verbindung steht, ist die, dass sich für die Bewertung dieser neuen, ungleich umfangreicheren Bildwelt und ihren Eigenheiten – etwa der von Benjamin angedeuteten Ausbildung eines ›optisch Unbewussten‹ – auch neue Fähigkeiten der Lektüre und Interpretation herausbilden müssen.

Aber Hände sind schon ein komplizierter Organismus, ein Delta, in dem viel fernherkommendes Leben zusammenfließt, um sich in den großen Strom der Tat zu ergießen. Es giebt eine Geschichte der Hände, sie haben tatsächlich ihre eigene Kultur, ihre besondere Schönheit; man gesteht ihnen das Recht zu, eine eigene Entwicklung zu haben, eigene Wünsche, Gefühle, Launen und Liebhabereien.³¹

Es ist kein Zufall, dass Rainer Maria Rilke die Welt, als deren Mittelpunkt die Hand verstanden werden kann, als Reflex auf die Begegnung mit einem bildenden Künstler beschreibt. Das Zitat stammt aus Rilkes

30 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936], Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966, 10.

31 Rainer Maria Rilke: »Rodin« [1902], in: Ders.: Schriften, hg. von Horst Nawelski [Werke Band 4], Frankfurt am Main: Insel 1996, 401-513: 422.

Essay über Auguste Rodin von 1902. Es schließt dort an eine katalogartige Aufzählung der unterschiedlichsten Handtypen an, die sich in Rodins Werk finden. Allerdings wiederholt Rilke keineswegs den gängigen Topos von der »Hand des Künstlers«, aus der die Kreativität des Meisters herauszulesen sei.³² Ganz im Gegenteil sind die Handskulpturen Rodins, wie Rilke sie beschreibt, fast vollständig von ihrem jeweiligen Besitzer losgelöst und führen ein Eigenleben.

Vom Rodin-Essay führt ein direkter Weg zu den ebenfalls in Paris entstandenen »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«. Durch Rilkes einzigen längeren Prosatext zieht sich das Bild der Hand fast leitmotivisch.³³ Unter den vielen Hand-Episoden findet sich ein besonders eindringliches Beispiel für eine Selbstermächtigungsszene, in der die Hand sich vom Körper und Geist buchstäblich »emanzipiert« und ihrem eigenen Willen folgt. Ein banaler Anlass, die Suche nach einem vom Schreibtisch herunter gerollten Stift, macht den jungen Malte zum Zeugen einer halluzinatorischen Begegnung mit einer Phantom-Hand, die aus der Wand nach seiner eigenen Hand zu greifen scheint:

Ich konnte schon hinten die Wand unterscheiden, die mit einer hellen Leiste abschloß; ich orientierte mich über die Beine des Tisches; ich erkannte vor allem meine eigene, ausgespreizte Hand, die sich ganz allein, ein bißchen wie ein Wassertier, da unten bewegte und den Grund untersuchte. Ich sah ihr, weiß ich noch, fast neugierig zu; es kam mir vor, als könnte sie Dinge, die ich sie nicht gelehrt hatte, wie sie da unten so eigenmächtig herumtastete mit Bewegungen, die ich nie an ihr beobachtet hatte. Ich verfolgte sie, wie sie vordrang, es interessierte mich, ich war auf allerhand vorbereitet.³⁴

Und tatsächlich »antwortet« auf die eigene, fremd gewordene Hand eine zweite, die aus der Mauer heraus zu kommen scheint: »Aber wie hätte ich darauf gefaßt gewesen sein sollen, daß ihr mit einem Male aus der Wand eine andere Hand entgegenkam, eine größere, ungewöhnlich magerere Hand, wie ich noch nie eine gesehen hatte. Sie suchte in ähnlicher Weise von der anderen Seite her, und die beiden gespreizten Hände bewegten sich blind aufeinander zu.«³⁵ Der Ausschnitt aus »Malte Laurids Brigge« ist ein besonders eindrucksvolles Beispiel dafür, wie weit die

32 Eine ganze Reihe von Beispielen in Wort und Bild hat Karl Riha in den achtziger Jahren gesammelt publiziert. Vgl. Karl Riha: *Das Buch der Hände. Eine Bild- und Textanthologie*, Nördlingen: GRENO 1986.

33 Vgl. dazu Idris Parry: »Malte's Hand«, in: *German Life and Letters* 11 (1957), 1-12.

34 Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910], hg. von Manfred Engel, Stuttgart: Reclam 1997, 81.

35 Ebd.

Autonomisierung der Hand getrieben werden kann.³⁶ Durch die Dissoziation des Sehens vom Fühlen, das ganz der Hand überantwortet wird, erzielt Rilke einen unheimlichen Effekt der Ver- und Entfremdung. Die Autonomisierung der Hand birgt erzählerische Möglichkeiten, das Eigene als das Fremdartige neu zu perspektivieren.

Ein solches Eigenleben der Hände wird seit Beginn des 20. Jahrhunderts verstärkt zum Thema. Besonders im Horrorfilm ist das Motiv immer wieder aufgegriffen und wörtlich genommen worden: Robert Wiene lässt in ORLACS HÄNDE einen ehemaligen Konzertpianisten nach einer Handtransplantation dem Wahn verfallen, er habe nun die Hände eines Mörders und müsse seinerseits morden. Peter Lorres Hand in THE BEAST WITH FIVE FINGERS löst sich ganz vom Körper und versucht, ihren Eigner zu erwürgen.³⁷

Was in Rilkes Text durch die Erzählperspektive und die Trennung zweier Sinneswahrnehmungen gesteuert ist, wird im Film schon durch die Möglichkeiten der Kamera nahe gelegt. Eine Hand sichtbar zu machen und ins Zentrum eines Films stellen zu können, erfordert mit der Großaufnahme einen besonderen Einstellungstypus, den Béla Balázs als »die erste, radikale Distanzveränderung«³⁸ zwischen Zuschauer und Schauspieler beschrieben hat. Die vollständige Neudefinition des Abstands zwischen Werk und Rezipient ist für ihn das Unterscheidungsmerkmal, anhand dessen sich das Medium Film von allen anderen Kunstformen, insbesondere vom Theater abgrenzt. Im Kino ist kein distanzierendes, ruhiges Betrachten möglich, da der Zuschauer seine Perspektive auf das Geschehen mit jeder Einstellung aufs Neue verändert und gewissermaßen von Blickpunkt zu Blickpunkt geschleudert wird. In dieser permanenten und ruckhaften Veränderung des Blickwinkels liegt das Aggressive und Gewaltsame des Films, dessen Folge auf der Wahrnehmungsseite von Walter Benjamin als »Choc« bezeichnet wurde und deren radikale Neuartigkeit auch in Rudolf Arnheims Theorieentwurf zu Recht betont wird:

-
- 36 Darin ist er Kafkas kurzem Prosafragment mit dem von Max Brod hinzugefügten Titel »Der Kampf der Hände« ähnlich. Vgl. Frank Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe: Nachgelassene Schriften und Fragmente I, hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer 1993, 389-390. Vgl. dazu Verf.: Aus Händen lesen, in: KulturPoetik Bd. 3,1 (2003), 42-58.
- 37 Zu denken ist hier auch an Oliver Stones Film THE HAND (USA 1981) oder an den zweiten Teil von Sam Raimis TANZ DER TEUFEL (EVIL DEAD II, USA 1987), in dem sich ebenfalls Hände selbständig machen und gegen ihre (und andere) Körper rebellieren. In der Fernsehserie THE ADDAMS FAMILY (und den danach entstandenen Kinofilmen) ist die »helping hand«, die in einer kleinen Kiste lebt und von Zeit zu Zeit herauskommt, wenn Not am Mann ist, ein vollwertiges Familienmitglied.
- 38 Béla Balázs: Der Geist des Films [1930], mit einer Einleitung von Hartmut Bitomsky, Frankfurt am Main: Makol 1972, 11.

Man stelle sich folgendes vor: Auf dem ersten Bild sieht man einen Mann, der an einer Wohnungstür klingelt; unmittelbar darauf erscheint eine völlig andere Szenerie, nämlich das Innere der Wohnung, wo man ein Dienstmädchen zur Tür kommen sieht - der Zuschauer ist also mit einem entsetzlichen Ruck durch die geschlossene Wohnungstür gerissen worden.³⁹

Erst durch solche Sprünge zwischen unterschiedlichen Einstellungen bzw. Einstellungsgrößen und die Verminderung des Abstands hat auch die Hand ins Zentrum filmischer Aufmerksamkeit rücken und neben dem menschlichen Gesicht zum zweiten Hauptdarsteller des Films avancieren können.⁴⁰ Das Motiv der Hand fordert also eine rudimentäre Form von Montage, um überhaupt in Erscheinung treten zu können.

Das Einschmelzen der Distanz zwischen Zuschauer und Handlung hat eine weitere Folge, die als Isolierung und Parzellierung des menschlichen Körpers beschrieben werden kann. Was in Rilkes Text als beunruhigende Entfremdungs- und Aufspaltungserfahrung geschildert wird, gehört zu den gängigen filmischen Verfahren. Balázs beschreibt dies vor allem für das Gesicht. Seine Ausführungen sind jedoch ohne weiteres auch auf die Hand als filmischen Topos übertragbar, da die Beobachtung in erster Linie die Folge eines technischen Verfahrens, unabhängig vom abgefilmten Gegenstand ist:

[D]ie Großaufnahme isoliert nicht nur, sie hebt den Gegenstand überhaupt aus dem Raum heraus. [...] Das Bild, das nicht mehr raumgebunden ist, ist auch nicht zeitgebunden. In dieser eigenen, geistigen Dimension der Großaufnahme wird das Bild zum Begriff und kann sich wandeln wie der Gedanke.⁴¹

39 Rudolf Arnheim: Film als Kunst [1932], Frankfurt am Main: Fischer 1979, 41. Zur Chocwirkung des Films bemerkt Benjamin: »Kraft seiner technischen Struktur hat der Film die physische Chocwirkung, welche der Dadaismus gleichsam in der moralischen noch verpackt hielt, aus dieser Embellage befreit.« (Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 39.)

40 Bereits Balázs zitiert Carl Theodor Dreyers LA PASSION DE JEANNE D'ARC, den wohl bekanntesten Film, der fast vollständig auf der Technik der Großaufnahme von Gesichtern basiert. Heute müsste man neben vielen anderen auch Ingmar Bergman und John Cassavetes als Regisseure nennen, die sich immer wieder dem menschlichen Gesicht gewidmet haben. Bezeichnenderweise haben beide Filme gemacht, die schlicht »Das Gesicht« betitelt sind. (ANSIKTET, S 1958, Regie: Ingmar Bergman; FACES, USA 1968, Regie John Cassavetes). Vgl. zum Phänomen des Gesichts im Film auch Christa Blümlinger/Karl Sierek (Hg.): Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes, Wien: Sonderzahl 2002. Vgl. auch Joanna Barck/Petra Löffler (Hg.): Gesichter des Films, Bielefeld: transcript 2005, dort besonders F.T. Meyer: »Hand«, 109-120.

41 Balázs: Der Geist des Films, 65.

Im Hinblick auf die im ersten Kapitel gestellte Frage von Konkretheit und Abstraktion ist die Großaufnahme in der Lage, auf paradoxe Weise Nähe und Distanz miteinander zu verbinden. Indem sich die Kamera dem abgebildeten Gegenstand nähert, ihn also konkreter und präziser als zuvor zeigt, löst sie ihn zugleich aus jeglichem Kontext und macht ihn zum frei verschiebbaren Material. Interessanterweise beschreibt Balázs dies nicht als eine rein bildimmanente Veränderung, sondern als einen kategorialen Sprung vom Bild zum Begriff. Die Kamera ist bei ihm – darin ist seine ›Einstellung‹ der Godards und Farockis vergleichbar – tatsächlich als Forschungsinstrument gedacht, als Werkzeug, das Kunst, Wissenschaft und Politik zu einem gemeinsamen Komplex amalgamieren kann. Und tatsächlich ist die ›Intellektualisierung‹ des Films, die etwa bei Eisenstein zu beobachten ist, nur über die gezielte Montage zu erreichen.

An dieser Stelle ist es hilfreich, auf einen anders gearteten Zusammenhang zwischen Hand und (Film-)Erzählung hinzuweisen. Denn die Entwicklung vom Konkreten (dem einzelnen Filmbild) hin zur Abstraktion (durch die Kopplung mehrerer Bilder) findet eine Entsprechung in der evolutionären Entwicklung der Hände. Auch an ihnen ist der Übergang von der deiktischen Gebärde, die nur Einzelnes, Konkretes zeigen kann, hin zum mimetischen Vermögen, durch das sich bereits Abstraktes vermitteln lässt, zu beobachten: »Il y eut d'abord la main pointant tout simplement l'index en direction d'un quelconque objet afin de le désigner. Mais celle-ci ne pouvait renvoyer qu'à des choses singulières qui, de surcroît, devaient être visibles et présentes. Vint ensuite la main mimant, laquelle assura le pont entre l'universel où se meut la parole et l'intelligence que en est au principe.«⁴²

Nach diesem kursorischen Blick auf einige der Inszenierungsweisen der Hand und die Denkmuster, auf die das Motiv der Hand verweist, sollen im Folgenden Hand-Szenen aus Filmen Godards und Farockis auf diese Tradition bezogen und interpretiert werden.

Sich fragen: LA CHINOISE / LE VENT D'EST

In Godards Film *LA CHINOISE* von 1967 ist das Verhältnis von Praxis und Theorie zentrales Handlungsmotiv. Eine Gruppe von Studentinnen und Studenten hat sich in eine vorübergehend leer stehende Wohnung zurückgezogen, um sich mit den theoretischen Grundlagen des Marxismus-Leninismus' und des Maoismus' zu beschäftigen. Aus der Lektüre

42 Isabelle Létourneau: »La main humaine. Lieu de manifestation et condition d'actualisation«, in: Gabor Csepregi (Hg.): *Sagesse du Corps*, Aylmer: Éditions du Scribe 2001, 174-191: 177.



Abb. 82

und aus Diskussionen über das Gelesene erhoffen sie sich Aufklärung über die nächsten Schritte im revolutionären Kampf: Wie wäre eine Kopplung von Theorie und Praxis zu denken? Wie ist abstraktes Denken in politisches Handeln zu übersetzen? Dass in diesen Fragestellungen auch die Trennung von intellektueller Tätigkeit und Handarbeit Thema ist, wird deut-

lich, als Véronique (Anne Wiazemsky) in einer der zahlreichen Interviewsequenzen, die den Film durchziehen,⁴³ von ihrem Philosophiestudium in Nanterre erzählt. Sie kommt auf die Prinzipien des Marxismus zu sprechen, die sie dabei entdeckt habe und nennt an erster Stelle die »indifférence entre travail intellectuelle et travail manuel«, die den Marxismus auszeichne.

Bereits der Vorspann des Films hat programmatischen Charakter. Statt des Titels, der im Film selbst keinerlei Erwähnung findet, erscheinen die seit PIERROT LE FOU vertrauten roten, weißen und blauen Buchstaben auf der Leinwand. Vom ersten Bild an ist der Film damit als Bestandteil eines umfassenderen Projekts markiert.⁴⁴ »Un film en train de se faire« ist zu lesen; die Worte bauen sich langsam, eines nach dem anderen auf und behaupten die Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption. Der Film gibt sich als vorläufig und aktualisiert die Denkfigur eines Ineinanders von Konzeption und Verwirklichung. Nach diesem Vorspann und einer weiteren kurzen Szene, in der Henri (Michel Séménia) aus einer marxistischen Gesellschaftsanalyse vorliest, sieht man eine weiße Wand. Von unten her schwingt ein Arm ins Bild, der nur bis knapp unterhalb des Ellbogens sichtbar ist. Er gehört einer Frau, die rechts außerhalb des Bildraums steht. Ihre Handfläche ist zur Wand gedreht, an einem Finger ist ein Ring zu erkennen. Langsam schieben sich die Finger nach links: »Un mot, qu'est-ce que c'est?«, fragt eine weibliche Stimme aus dem Off (Abb. 82).

Der Zuschauer sieht zunächst nichts außer dem Arm und der Hand, und er ist gezwungen, die wenigen Informationen zu einem vorläufigen

43 Als Fragesteller fungiert hier jeweils, an der Stimme erkennbar, Godard selbst.

44 PIERROT LE FOU ist der erste Film, in dem sich der Vorspann allmählich aus einfachen roten, weißen und blauen Buchstaben zusammensetzt – den Farben, die in sich bereits ambivalent sowohl für die Tricolore als auch für die US-amerikanische Flagge stehen können. Godard kommt auf dieses Verfahren neben LA CHINOISE in MADE IN USA und WEEK END zurück.

Gesamtbild zu ergänzen: Wem gehört die Hand? Wer spricht? An wen richtet sich die Frage? Wie zur Antwort auf das aus dem Nichts Gefragte, von dem man glauben könnte, es werde von der Hand selbst gesprochen, pendelt jetzt, symmetrisch, von der anderen Seite her der Arm eines Mannes mit grünem Pullover ins Bild, der ebenfalls bis etwa zum Ellbogen zu sehen ist (Abb. 83).



Abb. 83

Die beiden Hände treffen sich in der Mitte des Bildes, überlagern sich, tasten nacheinander, mal sind beide Handflächen einander zugewandt, mal berühren sich Handrücken und Handfläche. »Un mot, c'est ce qui se tait«: Statt einer Klärung erfolgt eine widersprüchliche Zuspitzung. Auch ohne sehen zu können, von wem die Worte stammen, ist diese zweite Stimme für die meisten identifizierbar; sie gehört Jean-Pierre Léaud, der in den sechziger Jahren in zahlreichen Filmen Godards mitwirkte und eine der Ikonen der »Nouvelle Vague« darstellt.⁴⁵ Hier spielt er einen jungen Schauspieler und Revolutionär mit dem von Goethe geborgten Namen Guillaume Meister, der von einem revolutionären Theater im Anschluss an die Theorien Bertolt Brechts träumt. All dies ist keineswegs im Bild der beiden Hände enthalten; es lagert sich erst im Laufe des Films an die Erzählung an. Nicht nur, was seine inhaltliche Seite angeht, sondern auch der Form nach ist dies ein irritierend offenes Bild, das in seiner Vieldeutigkeit die Eigenschaften der Hand aufgreift. Durch die Stimmen, die von außen her sprechen und durch die Körper, deren Fortsetzung im *hors-champ* der Zuschauer automatisch ergänzt wird, es in jeder Hinsicht als Ausschnitt charakterisiert, als Keimzelle einer Handlung, die ihre Fortsetzung woanders, außerhalb des Bildes findet.

Mit der Ausschnitthaftigkeit des Bildes korrespondiert die des kurzen Dialogs, der kaum einzuordnen ist und sich von den Figuren ablöst.⁴⁶

45 Noch enger assoziiert man Léaud mit den Filmen Francois Truffauts, für den er in fünf Filmen die Figur Antoine Doinel spielt. Für Godard hat Léaud vor LA CHINOISE bereits in MADE IN USA und MASCULIN FÉMININ vor der Kamera gestanden.

46 Gemeinsam mit dem Interesse, das Bildende Künstler, vor allem Bildhauer, ohnehin der Hand als Ausdrucksmedium entgegenbringen, ist von hier aus eine direkte Linie zu Richard Serras Filmen der Jahre 1968 und 1969 zu ziehen. In einem Interview berichtet Serra, wie er nach seinem Studium in den USA nach Paris ging und dort auf die Filme Robert Bressons und Jean-Luc Godards stieß. Seine drei Filme HAND CATCHING LEAD, HANDS TIED und HANDS SCRAPING können also als direkter Reflex auf diese kinematographischen Impulse verstan-

Mehr als um die Geschichte zweier Figuren scheint es um die Entwicklung eines Zugriffs auf Praxis und Kommunikation zu gehen, um Grundlagenforschung. Mit der Frage danach, was ein Wort sei, stellt Véronique auf denkbar grundsätzlichste Weise die Frage nach der Vermittlung: Wie ist es möglich, politische oder sonstige Nachrichten zu übermitteln? Wie funktioniert das Sprechen auf der Ebene einzelner Worte? Wie gelangt man vom konkreten Subjekt zu einer gültigen Verallgemeinerung? Im Gesamtzusammenhang lautet der kurze Dialog zwischen Véronique und Guillaume so:

- Véronique. Un mot: Qu'est-ce que c'est?
 Guillaume. Un mot, c'est ce qui se tait.
 Véronique. Et toi?
 Guillaume. Moi?
 Véronique. Oui, toi, l'un et l'autre pour l'autre.
 Guillaume. Moi.
 Véronique. Non, toi, Quelqu'un qui tente d'approprier cet autre inoubliable qui risque de nous surprendre.
 Guillaume. Et moi maintenant.
 Véronique. Oui, moi d'excuse, moi de rejet, beaucoup trop.
 Guillaume. Et nous alors, maintenant?
 Ensemble: Nous, le discours des autres.

Im Laufe des Hin- und Herspringens der Worte und Sätze tasten auch die Hände nacheinander. Nach Véroniques Frage (»Et toi?«) zieht zunächst Guillaume seine Hand zurück. Als er ihr mit »Et moi maintenant« den

den werden. Es wäre lohnenswert, sich die ab Mitte der sechziger Jahre explodierende Film/Videoproduktion in der Bildenden Kunst auch im Hinblick auf ihre Inszenierungspraxis von Händen anzusehen. Gehört die Hand des Künstlers einerseits zum traditionellen Bestand einer biographisch-personalisierenden Kunst, deren Bindungen die Kunst der sechziger aufzuheben versucht (Serialität, Minimalismus, Verabschiedung des Kunstwerks zugunsten des Konzepts), so wäre hier unter Umständen eine Neubewertung der Hand als Form zu beobachten. (Vgl. zu Serras Filmen Kunibert Bering: Richard Serra. Skulptur, Zeichnung, Film, Berlin: Reimer 1998 [Arcus - Schriftenreihe des Forum Kunst und Wissenschaft Landau e. V., Band 3], 41-49. Vgl. auch Benjamin Buchloh: »Prozessuale Skulptur und Film im Werk Richard Serras«, in: Richard Serra: Arbeiten/Works 66-77, Tübingen 1978 [Katalog zur Ausstellung Tübingen 8.3.-2.4.1978/Basel 22.4.-21.5.1978], 175-188: »So ließe sich als Hypothese formulieren, daß die Reflektion des Skulpturalen ihren avanciertesten Punkt erreicht hat in jenem Moment, in dem sich Skulptur als konkretes Phänomen aufhebt und sich in skulpturalen Film verwandelt, in Werken also wie Richard Serras frühen Filmen ›Hand Catching Lead‹, ›Hands Scraping‹, ›Hands Tied‹ (1968), die ›nicht mehr‹ Skulptur sind und ›nicht mehr‹ Film, die aber ›mehr‹ als die Traditionen beider Kategorien zuvor dem Betrachter Wahrnehmungsformen aktiver physiologischer und psychologischer Identität eröffnen [...].« (182)

Ball zuspielt, verschwindet ihre Hand aus dem Bild. Während der letzten, gemeinsam gesprochenen Worte treffen sich die beiden Hände wieder in der Mitte des Bildkaders und verschränken sich: »Der Diskurs der Anderen«. Man kann in dieser kurzen Sequenz eine buchstäbliche Verfilmung des Dialogs sehen, eine Übertragung von Text in Bild, eine Umsetzung der Sprache der Worte in die der Hände. Inhaltlich entspricht dem der Schritt von einer individuellen Position, die sich über ein Herrschaftsverhältnis (»apprivoisier«) definiert und darauf bedacht ist, das Eigene zu verteidigen, hin zu einer kollektiven Haltung, dem gemeinsamen »discours des autres«. »Hand in Hand«, das bedeutet hier eine Solidarisierungsgeste, in der »Die Anderen« mitgedacht sind, diejenigen, für die im Film immer wieder stellvertretend gesprochen wird: die Vietnamesen, das chinesische Volk, die Arbeiter, die Schwarzen.

Die Mehrdeutigkeit, die in der Eingangsszene von *LA CHINOISE* liegt, wird besonders im Kontrast deutlich, wenn man ihr den zwei Jahre später entstandenen Film *LE VENT D'EST* gegenüberstellt und beobachtet, welche Funktion die Hand dort übernimmt. Zwischen den beiden Filmen liegt mit dem Mai 1968 der Bruch, der Godards vorherige Arbeiten von den aggressiven, politisierten Filmen des *Groupe Dziga Vertov* trennt. Das Kollektiv, das als »Autor« für die Filme zeichnete und zu dem im engeren Sinne vor allem Jean-Pierre Gorin und Godard gehörten,⁴⁷ versuchte in dieser Zeit besonders radikal, auf den unterschiedlichsten Ebenen mit den Gesetzen der Filmproduktion zu brechen.⁴⁸ Die Filme zwischen 1968 und 1972 sind, mehr noch als die vor dem Mai 1968 entstandenen oder die, an denen Godard in den siebziger Jahren arbeitet, als Angriff auf den Zuschauer gedacht. In *LE VENT D'EST* richten sich die Angriffe nicht mehr nur auf das Sehvermögen der Zuschauer, sondern auch explizit gegen die Bilder selbst.

Zumindest in politischer Hinsicht ist die Entwicklung von *LA CHINOISE* hin zu *LE VENT D'EST* als Versuch der Vereindeutigung zu verstehen. Es geht nicht mehr darum, die Fragen offenzuhalten, sondern um ihre Übersetzung in Taten: Theorie kippt in Didaktik. Dieser Schritt ist

47 Godard hatte Gorin vor den Dreharbeiten zu *LA CHINOISE* kennengelernt, als er für den Film nach Studierenden suchte, die in Nanterre an der Politisierung der Universität beteiligt waren.

48 Dies implizierte eine mehrfache Bewegung weg von den Arbeitsmethoden, denen Godard in den sechziger Jahren gefolgt war: Weg vom Aufführungs- und Produktionsort »Kino« hin zu Fernsehproduktionen, was zumindest in der Theorie auch bedeutete, sich zu den Adressaten der Agitation nach Hause zu bewegen. Weg auch aus Frankreich in verschiedene andere europäische Länder (Großbritannien, Italien, Deutschland, Tschechoslowakei), deren nationale Fernsehsender teils als Mitproduzenten gewonnen werden konnten. Weg aber auch von einem Filmschaffen, das im brechtschen Sinne »kulinarisch« konsumiert werden konnte.

auch an einer kurzen Szene ablesbar, in der erneut zwei Hände agieren. Sie stehen hier für eine mögliche (und radikale) Antwort auf Lenins bekannte Frage »Que faire?« (»Was tun?«), die mehrfach auf Schrifttafeln zu lesen ist. Versuchte LA CHINOISE das Problem einer Politisierung noch auf dem Wege der Kommunikation zu diskutieren (»Un mot, qu'est-ce que c'est?«) und zeigte die Protagonisten auf der Suche nach einer angemessenen Sprache, um die gesellschaftliche Situation zu beschreiben (die Sprache Brechts, die Sprache Maos, die Sprache Majakowskis), so sind Politik und Tat in LE VENT D'EST unmittelbar miteinander kurzgeschlossen. Im zweiten Teil des Films, der als radikale Selbstkritik seiner ersten Hälfte konzipiert ist, wird der didaktisch-agitatorische Impetus besonders deutlich. Godard und Gorin brechen den modellhaft angelegten Versuch ab, die Konventionen des Westerns mit denen der kapitalistischen Filmproduktion zu vergleichen und richten die Aggression gegen die eigene Auffassung vom Filmmachen: »Deuxième partie du film«, deklamiert eine Stimme aus dem Off, um dann fortzusetzen: »Tu as montré un mécanisme – la grève, le délégué, l'assemblée générale, la répression, l'État policier, etc. D'un mouvement réel, mai 68 France, 68-69 Italie, tu as fait un film. Comment l'as tu fait? Maintenant critique, maintenant lutte, maintenant transforme.«⁴⁹

Die Kritik, die hier gefordert wird, beschränkt sich nicht darauf, sprachlich gegen das Bild anzugehen. Sie zieht auch das Bild selbst in Mitleidenschaft, wenn der Film dazu übergeht, das Filmmaterial zu übermalen, zu zerkratzen und über weite Strecken vollständig durch ein monochrom rotes Bild zu ersetzen. Godard hat sich selten so sehr der Techniken des Experimentalfilms bedient, um seine »Zerstörung der Formen«⁵⁰ weiterzutreiben. Kritik heißt hier nicht mehr Unterscheidung und Suche, sondern Destruktion der Unterscheidung zugunsten der Tat. Entsprechend gilt ein Interesse im zweiten Teil des Films, wie mit einem Flugblatt oder einer Gebrauchsanweisung direkte Anleitungen zum gewalttätigen Handeln zu geben. An der Berliner DFFB hatte 1968 der Film HERSTELLUNG EINES MOLOTOVCOCKTAILS für Aufregung gesorgt, der exakt das ins Bild setzte, was man hinter seinem Titel vermutete und mit einer Einstellung auf das Springer-Hochhaus endete, die nicht zu Un-

49 Der Filmtext ist abgedruckt in den Cahiers du cinéma Nr. 240, Juli/August 1972, 31-50: 42.

50 So der Begriff Yvonne Spielmanns, den sie aus Godards Gesprächen aus der *Dziga Vertov*-Zeit übernimmt. Vgl. Yvonne Spielmann: »Zerstörung der Formen«: Bild und Medium bei Jean-Luc Godard, in: Volker Roloff/Scarlett Winter (Hg.): Theater und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague. Tübingen: Stauffenburg 2000, 111-124. Spielmanns Begriff eines »analytischen Filmpraxis« berührt sich eng mit dem hier vorgeschlagenen Konzept von »Film als Theorie«.

recht von vielen als direkte Aufforderung zur Gewalt verstanden wurde.⁵¹ LE VENT D'EST sucht einen ähnlichen Kurzschluss zwischen Film und militanter Aktion. Der Film will nicht mehr wie LA CHINOISE, in dem die Versuche, aus Denken Taten werden zu lassen, zu Selbstmord, Ausschluss aus der Gruppe und einem fehlgeschlagenen Attentat führen, den gescheiterten Übergang zum Terrorismus zeigen, sondern selbst terrorisieren. Begleitet von den Worten »réflechir – être en avance – être en retard – penser – fabriquer – simplifier – construire – attendre« zeigen Godard/Gorin die Herstellung einer Bombe aus einfachen, überall erhältlichen Einzelteilen. Dem fertigen Sprengsatz folgt eine Abblende, während man im Off eine Explosion hört. Die nächste Einstellung zeigt ein zerstörtes Haus, umgeben von Rauch. Liegt in einer solchen Schnittfolge eine bewußte Vereinfachung und Reduktion von Komplexität, so ist auch die Hand als Organ reiner Praxis eingebunden in die Logik der Militanz. In einer didaktischen Reihe mehrerer Einstellungen wird gezeigt, wie erkennungsdienstlichen Maßnahmen mit einfachen Mitteln begegnet werden kann. Eine Tube Kleber reicht aus, um den Fingerabdruck zu verwischen und die Ermittlungen der Behörden ins Leere laufen zu lassen. »Conseil au militant: prudence«, wiederholt Anne Wiamezskys Stimme mehrfach (Abb. 84 und 85).



Abb. 84 und 85

Auf die Unterscheidung von konkret/abstrakt bezogen könnten diese Bilder kaum weiter von allem Theoretischen entfernt sein. Sie versuchen, die Distanz zwischen Bild und Tat möglichst einzuschmelzen und wenig interpretatorischen Spielraum zu lassen. Sie bezeugen den Willen, nicht mehr abstrakt sprechen zu wollen, sondern konkret. Dennoch ist selbst hier, wo die Hand ganz zum Vollzugsorgan geworden ist, eine allegorische Lesart möglich. Denn der Fingerabdruck steht zugleich für die indi-

51 Der Film, der gemeinhin Holger Meins, einem DFFB-Studenten des ersten Jahrgangs zugeschrieben wird, wurde unter anderem am 1. Februar 1968 an der TU Berlin bei einer Veranstaltung zur Vorbereitung eines »Springer-Tribunals« vor 1500 Zuschauern gezeigt; am folgenden Morgen wurden tatsächlich die Scheiben von Büros der Berliner Morgenpost, einem Springerblatt, eingeschlagen. Vgl. dazu Tilman Baumgärtel: Harun Farocki. Vom Guerrillakino zum Essayfilm. Werkmonografie eines Autorenfilmers, Berlin: b_books 1998, 67-72, besonders 71.

viduelle Zuschreibung einer Tat, die sich auf Godards Vorstellung als Autor übertragen lässt. Ist auf einer ersten Ebene von politischer Tarnung und Militanz die Rede, ist damit durchaus auch Godards Abkehr von der »Politik der Autoren« gemeint, als die er nach 1968 sein eigenes »Verschwinden« in der *Groupe Dziga Vertov* inszeniert. Mit demjenigen, der seine Fingerabdrücke verwischt, um als Person ganz hinter der Tat zurückzustehen, kann sowohl der politische Aktivist gemeint sein als auch der Filmautor Godard, der nach 1968 daran interessiert ist, mit dem konventionellen Begriff von Autorschaft möglichst vollständig zu brechen. Insofern gibt es mindestens zwei Lesarten. Eine buchstäbliche, die den Aufruf zur Gewalt tatsächlich eins zu eins in die außerfilmische Realität übersetzt, und eine übertragene, die die Sequenz allegorisch liest. Es ist durchaus möglich, dass die beiden Lesarten auch von den beiden Filmemachern unterschiedlich im Film angelegt sind – man müsste dann wohl Godard die metaphorische Lesart zuschreiben und Gorin die unmittelbar aktivistische. Für den Stellenwert der Hand bedeutet dies, dass sie als ausführendes Organ die politische Handlung von der Theorie in die militante Handlung umsetzen soll.

Sich geben: NOUVELLE VAGUE

Von einem solchen Umschlag der Theorie in die Praxis ist NOUVELLE VAGUE weit entfernt. Die Hand hat hier wieder zu ihrem ambivalenten, offenen Gestus zurückgefunden und ist aus dem unmittelbar politischen Zusammenhang von Aktion und Militanz herausgelöst. Nach den politischen Gesten von 1968 und dem tastenden Ausprobieren des Mediums Video in den siebziger Jahren – »Ma main est une machine qui dirige une autre machine«, heißt es in NUMÉRO DEUX – ist die Hand nun eng mit dem Phänomen der Gnade verknüpft und gewinnt moralische Qualitäten, da sich mit ihr eine implizite Ethik der Gabe verbindet.⁵²

NOUVELLE VAGUE ist ein Film voller Verdopplungen. Er setzt ein mit einem Autounfall und der »Rettung« Roger Lennox' (Alain Delon) durch die reiche Elena Torlato (Domiziana Giordana). Die Todesnähe und die Gnade, gegen alle Wahrscheinlichkeit doch nicht zu sterben, bildet im Weiteren ein wichtiges Motiv. Nach diesem Einstieg erzählt der Film, wie die beiden als ungleiches Liebespaar auf Elenas Landgut am

52 »Das wichtigste Zeichen, das Leitmotiv des Films, ist die erhobene Hand. Hände von Verunglückten, von Frauen, von Männern. Die Frage ist: Wird die Hand ergriffen? Und aus welchem Motiv? Denn man kann mit der Hand auch in ein Verderben gezogen werden.« (Hanno Möbius: »Godards *Nouvelle Vague* in der Kulturgeschichte des Fragments«, in: AugenBlick 34, Dezember 2003 [Themenheft: Godard und die Folgen], 6-19: 18.)

Genfer See leben und ihre Machtpositionen gegeneinander ausspielen: Im ersten Teil des Films ist die reiche Elena dem trägen und an Geschäften wenig interessierten Lennox überlegen und zeigt ihre Dominanz offen. Ungefähr in der Mitte des Films, bei einer Bootsfahrt auf dem See, wird Lennox von Elena ins Wasser gezogen. Alle Hilferufe und die flehende Geste seiner ausgestreckten Hand ignoriert Elena. Lennox scheint tot, taucht aber wenig später – jetzt, wie er behauptet, als Richard Lennox, Bruder des Toten – wieder auf. Gegen Ende des Films, bei einer zweiten Bootsfahrt, stößt Lennox nun seinerseits Elena in den See, allerdings zieht er sie kurz darauf wieder zurück ins Boot.

Wenn bei *PASSION* die Erzählung des Plots am Film vorbeigeht, weil sie von den Bildern absieht, bleibt sie bei *NOUVELLE VAGUE* hinter den Bildern zurück, weil sie den Landschaften und Gesten des Films nicht gerecht wird. *NOUVELLE VAGUE* misst zum einen der Topographie des Genfer Sees und des Anwesens, die in fast schwebenden, langsamen Kamerafahrten abgetastet wird, zum anderen den Bewegungen und kommunikativen Gesten der Handelnden mehr Bedeutung bei als einer konventionell erzählten Geschichte. Dazu passt, dass Godard seine ohnehin exzessive Praxis des Zitierens in *NOUVELLE VAGUE* nochmals ausweit und zuspitzt. Fast der gesamte Dialog setzt sich aus Zitaten so unterschiedlicher Autoren wie Marcel Proust, Dante, Raymond Chandler, Friedrich Schiller, Denis de Rougemont, Karl Marx, Ernest Hemingway, Jacques Lacan oder Arthur Rimbaud zusammen, und auch filmisch gibt es deutliche Anleihen in Filmen Murnaus, George Stevens' oder John M. Stahl.⁵³ Nicht ohne Koketterie hat Godard auf der Pressekonferenz in Cannes behauptet, die Zitate hätten unter anderem dazu gedient, eine Geschichte, die für sich genommen allenfalls zwei Minuten gedauert hätte, auf die Länge von eineinhalb Stunden zu strecken: »[A]vec mon assistant, on s'est dit: ›Prends tous les romans que tu aimes, je te donne les miens, il me reste une vingtaine, va chez Hemingway, Faulkner, Gide et prend des phrases.‹ Et aujourd'hui, pour les trois-quarts, on ne sait absolument plus de qui elles sont.«⁵⁴ Tatsächlich, so Godard weiter, stamme kein einziger Satz in dem Film wirklich von ihm. In dieser radikalen Art des Herauslösens aus allen Zusammenhängen, die seit jeher Godards Umgang mit Bildern und Texten bestimmt, ist eine erste Korrespondenz zum Einsatz der Hände zu sehen. Schon in der ersten Szene des Films, einer Art Prolog oder Motto, stehen die Hände – wie in *LA CHINOISE* –

53 Vgl. zur filmischen Tradition des See-Motivs, in die sich Godard mit *NOUVELLE VAGUE* einreicht Alain Bergala: »Le lac des signes mortels. Autour d'une scène de *L'Aurore*«, in: *Cahiers du cinéma* Nr. 608, Januar 2006, 86-88.

54 Jean-Luc Godard: »Tout ce qui est divisé m'a toujours beaucoup touché...« [1990], in: *JLG II*, 200-203: 201.



Abb. 86 und 87

ganz für sich und scheinbar in keinerlei Verbindung zum übrigen Film (Abb. 86 und 87).

Die Kamera zeigt zunächst eine geöffnete linke Hand in Großaufnahme. Wofür sie sich öffnet oder worauf sie wartet, ist dem Bild nicht zu entnehmen. Dann, kurz bevor der Schnitt auf die Liste der Darsteller einsetzt, streift eine zweite, zur Faust geschlossene rechte Hand aus der gleichen Richtung über die Handfläche. Auch hier bleibt unklar: Sind es die beiden Hände ein und derselben Person? Legt die zweite Hand

in der gleitenden Bewegung etwas in die erste hinein? Entnimmt sie der Hand etwas, das wir aufgrund der Kürze der Einstellung nicht erkannt haben? Wofür steht diese Geste? Die Art, Hände nicht nur räumlich aus dem übrigen Bild zu isolieren und damit vom ›Korpus‹ (vom Körper des Menschen, vom übrigen Filmkorpus) abzukoppeln und zu autonomisieren, verdoppelt das zitierende Verfahren Godards im Bild, mit dem auch der Film beginnt. »Mais c'est un récit que je voulais faire...«, sagt eine Stimme aus dem Off, um gleich darauf fortzusetzen: »... et je le veux encore.«⁵⁵ Die Konjunktion »mais« scheint, genau wie die Hände, aus dem Nirgendwo zu kommen und an etwas anzuschließen, das dem Film vorausgeht. Bei Godards Neigung zum Wortspiel ist es aber ebenso gut denkbar, dass er sich von der phonetischen Ähnlichkeit der Worte ›mais‹ und ›mains‹ hat leiten lassen und daher Hand und Handlung zusammenbringt. Es ist zudem auffällig, dass Godard die Szene, die zwischen Geben und Nehmen, zwischen Rezeption und Produktion oszilliert, an der Stelle einmontiert, an der üblicherweise der Name des Regisseurs steht. NOUVELLE VAGUE verzichtet ebenso wie LA CHINOISE darauf, den Autorennamen ins Spiel zu bringen und ersetzt ihn stattdessen durch die Geste einer leeren Hand: Der Autor als Empfänger.

Anders als in den bisher analysierten Filmen Godards setzen die Hände hier nicht nur einen Akzent oder geben einen bestimmten Tonfall vor. Hände, die einander zu greifen versuchen, stehen gleich an drei entscheidenden Stellen des Films im Mittelpunkt und verbinden wie Konjunktionen die unterschiedlichen ›Sätze‹ des Films. Gleich zu Beginn,

55 Alle Filmzitate nach dem Filmtext in: L'Avant-scène Cinéma, 1990, Heft 396/397, 8-135.

kurz nach der enigmatischen Anfangsszene, verunglückt Lennox auf einer Landstraße. Statt des Unfalls sehen wir einen schweren LKW, der sich dem Fußgänger nähert, dann ist ein lautes Hupen zu hören. Elenas BMW-Cabrio bremst, offenbar bei einem Überholmanöver des Lastwagens, scharf und hält an. Die Kamera ist währenddessen mehrfach durch die Äste des Baumes geschweift, neben dem Lennox liegt. Ihr Blick ist keiner Person zugeordnet, aber sie ist auch nicht zurückhaltend und registrierend eingesetzt. In ihrer ruhigen Bewegung wirkt die Kamera wie ein dritter Akteur in diesem Spiel.⁵⁶ Nachdem Elena Lennox mehrfach gefragt hat, ob er Schmerzen habe, hebt er seine Hand und streckt sie ihr langsam entgegen. Begleitet wird die Geste



Abb. 88-90

von einem kurzen Dialog der beiden, der ganz ausdrücklich auf die Hände Bezug nimmt: »Quelle merveille que de pouvoir donner ce qu'on n'a pas«, sagt Elena, und Lennox antwortet mit den Worten: »Miracle de nos mains vides« (Abb. 88-90).⁵⁷ Nach dem Wortwechsel und dem Handschlag erfolgt ein kurzer Schnitt auf eine Reihe von unscharfen Lichtern in einer nächtlichen Stadt, dann wird für die erste Hälfte des Films die gemeinsame Zeit der beiden auf dem Landgut Elenas gezeigt.

Wie sehr die Szenenfolge aus der konventionellen Bildökonomie eines klassisch erzählten Filmes herausfällt, wird schon in ihrem Aufbau deutlich. Zwischen dem ersten und zweiten Bild ist ein deutlicher Bruch

56 Tatsächlich hat Godard im Presseheft zum Film darauf hingewiesen, dass er die Kamerafahrt als eine der Hauptfiguren des Films ansehe: »Die Kamerafahrt ist eine der Figuren des Films. Hätte ich das Presseheft gemacht, so hätte ich sie unter den Mitwirkenden aufgeführt.« (Jean-Luc Godard: »Res, non verba«, in: Kinowelt (Hg.): Presseheft zu NOUVELLE VAGUE, o.O.: 1990.)

57 Der Gedanke des »Wunders unserer leeren Hände« stammt nicht von Godard selbst, sondern aus Georges Bernanos' »Journal d'un curé de campagne«, einem Roman, den Robert Bresson 1951 verfilmt hat. Die Szene fügt sich damit gewissermaßen als ein weiterer filmischer Ausdruck in die »Sondersprache der Hände« ein, an deren Grammatik Bresson gearbeitet hat.

erkennbar,⁵⁸ was die räumliche Organisation der Einstellung und den Einsatz von Licht angeht. Ist das erste Bild noch problemlos als Teil der Erzählung erkennbar, erinnert der Aufbau des zweiten eher an ein Gemälde. Durch die Schattenbildung und den vollständig fehlenden Mittelgrund – fast sieht es aus, als handele es sich um eine Rückprojektion und keinen wirklichen Hintergrund – wird das Bild als Bild wahrnehmbar. So beschreibt es Harun Farocki:

Das Bild der Hände von Elena und Lennox, die einander ergreifen, ist wie ein Gemälde gefilmt. Gibt ein Film Hände in Großaufnahme zu sehen, dann meist vor einem abschließenden Hintergrund, dicht am Körper oder auch liegend auf einem Musikinstrument oder Tisch. Die Hände von Lennox und Elena dagegen werden wie menschliche oder mythologische Figuren im dreidimensionalen Raum dargestellt.⁵⁹

Im gleichen Maße, in dem sich NOUVELLE VAGUE an dieser Stelle von der in Filmen üblichen Inszenierungsform von Händen entfernt, nähert sich der Film erneut der Malerei an. Er orientiert sich an Michelangelos Deckenfresco *Die Erschaffung Adams* (1508-1512) in der Sixtinischen Kapelle und codiert Elenas Hilfeleistung damit als Schöpfungsakt. Nimmt man den Dialog ernst, fällt dieser Schöpfungsakt nicht nur aus der Ökonomie der Erzählung heraus, sondern ist auch mit der üblichen Auffassung von Geben und Nehmen nicht vereinbar. Die paradoxe Vorstellung einer Gabe aus dem Nichts entspricht weder einem Tausch noch dem klassischen Geschenk, das einen Schenkenden und einen Beschenkten voraussetzt. Sie erinnert vielmehr an das, was Jacques Derrida in einer kritischen Lektüre von Texten Marcel Mauss' und Charles Baudelaire als »reine Gabe« beschrieben hat: »Mais le don, s'il y en a, n'est-ce pas aussi cela même qui interrompt l'économie? Cela même qui, suspendant le calcul économique, ne donne plus lieu à l'échange?«⁶⁰ Derrida geht der aporetischen Struktur der Gabe nach und identifiziert sie wenig später mit der Figur des »Unmöglichen«. Analog zur Liebe in NOUVELLE VAGUE ist die Gabe nur als Zielpunkt, als utopischer Ort zu denken, der

58 Die Montage stellt hier einen der vielen falschen Anschlüsse (»faux raccords«) her, die Godards Filme durchziehen und die Aufmerksamkeit von der Handlung auf die Verknüpfung von Bildern umlenken.

59 Harun Farocki/Kaja Silverman: »Derselbe, und doch ein anderer«, in: Dies.: Von Godard sprechen, aus dem Amerikanischen von Roger M. Buerger, Berlin: Vorwerk 8 1998225-258: 230.

60 Jacques Derrida: Donner le temps. 1. La fausse monnaie, Paris: Galilée 1991, 18. An späterer Stelle heißt es: »Dès lors que le don apparaît comme don, comme tel, comme ce qu'il est, dans son phénomène, son sens et son essence, il serait engagé dans une structure symbolique, sacrificielle ou économique qui annulerait le don dans le cercle rituel de la dette.« (38)

immer wieder von verschiedenen Hierarchien (männlich/weiblich, arm/reich, Haus/Natur) kontaminiert wird. Es gehört in diesen Zusammenhang, dass das Prinzip der Ökonomie Godards Film auf fast allen Ebenen strukturiert. Geldgeschäfte beherrschen die professionellen Firmenkontakte ebenso wie das Verhältnis von Elena und Lennox, aber auch das zwischen den Wohlhabenden und den Dienern. »On est des pauvres, ne l'oublie pas«, sagen sich die Bediensteten Elenas immer wieder stereotyp, um sich zu guter Arbeit anzuhalten,



Abb. 91 und 92

»Une femme ne peut pas beaucoup nuire à un homme«, wiederholt Lennox mehrfach, und Dollarkurse, Firmenanteile, Geschäftsreisen und teure Automobile bestimmen neben Zitaten aus philosophischen und literarischen Werken die Unterhaltungen. Aus diesem durchökonomisierten Feld der Kommunikation, in dem auch das Erkennen von Zitaten der Akkumulation von Renommée dient,⁶¹ fallen die Szenen, in denen Hände im Vordergrund stehen, heraus. Sie sind dementsprechend auch nicht dem Gesetz des Hauses (»Oikos«) oder der Fabrik unterstellt, die in einer der ersten Szenen Schauplatz der Handlung ist, sondern sind eng mit Landschaft und Natur assoziiert; mit Topographien also, die sich dem menschlichen Zugriff tendenziell entziehen. Spielt die erste Szene in einer Schilf- und Baumlandschaft, finden die weiteren Hand-Szenen auf dem Genfer See statt.

Im Verlauf des Films gibt es zwei solcher Szenen, die erneut als Akte der Rettung inzeniert werden. Als Lennox und Elena in der Mitte des Films mit einem Schnellboot aufs Wasser hinausfahren, ist die Beziehung zwischen den beiden bereits abgekühlt. Elena geht schwimmen und versucht Lennox dazu zu überreden, auch ins Wasser zu kommen. Der allerdings beteuert mehrfach, er könne nicht schwimmen. Schließlich zerrt sie ihn mit einem Ruck aus dem Boot heraus und ignoriert die Hilferufe des Ertrinkenden. Seine Hand versinkt, sie schaut – inzwischen wieder im Boot – mit zusammengekniffenen Augen nach unten und dann in die Sonne (Abb. 91 und 92).

61 Eine Figur mit dem Namen Dorothy Parker hat die Funktion, die Zitate zu identifizieren und denen, die eines erkennen, Applaus zu spenden.

Zeigte die erste Handszene des Films einen Schöpfungsakt, in dem zugleich die Liebe zwischen Elena und Roger Lennox geschaffen wurde, ist hier der vermeintliche Schlusspunkt ihrer Liebe gesetzt. Das Leben, das in einem voraussetzungslosen Akt zunächst »gegeben« wurde, wird hier wieder genommen; Tod und das Ausbleiben der helfenden Hand fallen zusammen. Godard selbst hat die Handlung des Films anhand der Scharnierstellen, an denen die Hand ergriffen wird oder zurückgewiesen wird, zusammengefasst:

C'est élémentaire, ce qu'il y a dans ce film: il y a une femme qui renverse un homme en voiture. Ils se tendent la main. Ensuite, on voit deux ou trois choses. Et puis on voit l'homme qui tend la main et la femme ne la prend pas. Cinq minutes après on dit: l'hiver est passé, l'été était revenu. On dit ça d'une manière que certains amis appellent poétique. Et puis c'est l'inverse, c'est la femme qui se noie, ou qui veut se noyer. Elle tend la main, l'homme hésite un moment et finalement la lui prend. Et puis après, la femme lui dit: »Ah bon, alors c'était toi.« Et voilà. Il n'y a rien d'autre.⁶²

In der Geste der Hand, im Ausstrecken und Ergreifen, ist der Mensch laut Godard auf das Elementarste zurückgeworfen; auf ein Geben jenseits des Gebens und ein Nehmen jenseits des Nehmens, in dem er nur sich selbst gibt oder nimmt. Diese reflexive und zugleich auf den anthropologischen Kern reduzierende Komponente, die Godard ins Zentrum von NOUVELLE VAGUE stellt, wird zugleich als ein Erkenntnisprozess geschildert, in dem die beiden Personen – Lennox und sein vermeintlicher Doppelgänger – miteinander identifiziert werden. Es gehört zur Matrix des Kriminalromans, auf die sich NOUVELLE VAGUE in einigen Zwischentiteln (»The long goodbye«) und mit dem Raymond Chandler entlehnten Namen der Hauptfigur bezieht, dass dieser Tod nur scheinbar ein Tod ist und Lennox wenig später wieder auftaucht. Die Hierarchie zwischen den beiden hat sich nun umgekehrt: Er leitet die Geschäfte, sie lässt sich gehen und nimmt am ökonomischen Niedergang der Firma und dem Verkauf des Anwesens kaum Anteil.

Der Spiegelbildlichkeit der Konstellation entsprechend gibt es eine zweite Bootsfahrt, bei der nun Lennox Elena ins Wasser zieht und lange zögert, bevor er sie vor dem Ertrinken rettet. Erst die Wiederholung der Situation führt dazu, dass Elena in Lennox ihren Geliebten von zuvor erkennt: die Überlagerung zweier Bilder (eine Art mentale Montage) ist hier als Erkenntnisakt inszeniert. Die zwei Bilder von Lennox (einmal als Richard, einmal als Roger) legen sich übereinander, so wie sich die Hand-Szenen übereinander legen, und in ihrer Verbindung produzieren

62 Godard: »Tout ce qui est divisé m'a toujours beaucoup touché...«, 203.

sie ein drittes Bild, in dem Lennox als »derselbe, und doch ein Anderer«⁶³ charakterisiert ist.

Sich ausdrücken: GEORG K. GLASER / DER AUSDRUCK DER HÄNDE

Es ist überraschend, dass keine der prominenten Szenen aus NOUVELLE VAGUE in Harun Farockis Studie DER AUSDRUCK DER HÄNDE zitiert und kommentiert wird. Der 1997 entstandene Film, der Filmgeschichte, Filmanalyse und -theorie miteinander verbindet, schließt an mehrere andere Filme Farockis, insbesondere an SCHNITTSTELLE an. Das Interesse für Hände reicht allerdings weiter zurück. Ist man einmal für Farockis Aufmerksamkeit sensibilisiert, wird man das Motiv auch an scheinbar entlegenen Stellen entdecken. Dazu gehört eine kurze Passage in dem 1988 gedrehten Porträt GEORG K. GLASER. SCHRIFTSTELLER UND SCHMIED. Bereits fünf Jahre zuvor hatte Farocki ein Gespräch mit Glaser geführt und ein Themenheft der *Filmkritik* zusammengestellt.⁶⁴ Schwierigkeiten bei der Finanzierung verhinderten dann jedoch eine frühere Verwirklichung des Projekts. An Glasers Biographie, die er in »Geheimnis und Gewalt«⁶⁵ nach dem zweiten Weltkrieg aufgezeichnet hat, lassen sich wie an wenigen anderen die Umbrüche und Katastrophen des 20. Jahrhunderts ablesen: Frühe Arbeits- und Obdachlosigkeit in den zwanziger Jahren, Erziehungsanstalt, politisches Engagement in linken Jugendgruppen, Gefängnis, erste Veröffentlichungen ab 1930 in der *Frankfurter Zeitung* und anderen Zeitschriften. Nach seiner Flucht nach Frankreich arbeitet Glaser als Schlosser in Toulouse, dann bei der Französischen Staatsbahn. Er wird eingezogen zur französischen Armee, desertiert und verdient sein Geld nach dem Krieg mit verschiedenen Arbeiten, bis er 1949 seine eigene Schmiedewerkstatt gründet. Was Farocki an Glaser vor allem interessiert, ist neben seiner politischen Unabhängigkeit die Fähigkeit, auf beiden Seiten der Unterscheidung von Handarbeit und intellektueller Arbeit zu operieren bzw. diese Trennung nicht anzuerkennen. Glaser ist ein Beispiel für die Vermittlung zwischen der geistigen Arbeit des Schriftstellers und der ganz handfesten des Schmieds, und in

63 So der Titel des Gesprächs zwischen Farocki und Kaja Silverman, der sich an Rimbauds bekanntem »Je est un autre« orientiert, das auch Godards Film in einem Zwischentitel zitiert (Farocki/Silverman: »Derselbe, und doch ein Anderer«, in: Dies.: Von Godard sprechen, 225-258).

64 *Filmkritik* 7/1982. Das Heft enthält neben einem langen Gespräch mit Glaser auch dessen Erzählung »Die Nummer Eins der *Rotfabrik*« und einen Auszug aus Glasers Autobiographie *Geheimnis und Gewalt*.

65 Georg K. Glaser: *Geheimnis und Gewalt*. Ein Bericht [1951], Frankfurt am Main: Stroemfeld 1989.



Abb. 93 und 94

dieser Hinsicht ist er ein Modell für Farockis Selbstverständnis als »audiovisueller Handwerker«.⁶⁶ Farocki besucht Glaser in seiner Werkstatt im Maraisviertel. Er verfolgt die einzelnen Phasen bei der Herstellung einer Kupferschale, lässt Glaser Auskunft geben über die handwerkliche und schriftstellerische Arbeit. Die Differenz zwischen individueller Arbeit und Fabrikarbeit, zwischen dem handwerklichen »Überlisten der Form« durch Tausende von gleichmäßigen Hammerschlägen im Vergleich zur Vergewaltigung des Materials durch eine industrielle Pressform sind Gesprächsthemen, die sich auf Farockis Status als Filmautor im Gegensatz

zum industriellen Filmbetrieb übertragen lassen. Dass die Schmiedearbeit nur als enger Verbund zwischen Wahrnehmung und Aktion, zwischen Denken und Handeln vorstellbar sei, beschreibt Glaser in einer der Textpassagen, die er selbst aus dem Off zu Bildern von der Arbeit an seinem Werkstück spricht (Abb. 93 und 94):

Ich hatte einmal beschrieben, was sich während nur eines der einigen 10000 Hammerschläge begibt, die nötig sind, um einen Krug hochzuziehen. Es hatte Tage gekostet, um Sätze auszudenken, die das Zusammenwirken von Hirn, Händen und Augen erläutert, die zweckgerechten Formen des notwendigen Werkzeugs veranschaulicht und nahegebracht hatten, wie es sich anzustellen heißt, um den widerstrebenden Ausgangsstoff zu überlisten. Denn wenn alle Hammerschläge zusammengerechnet dem Werkstück auch den Druck einiger Hundert Zentner einspeichern, geht es doch um Findigkeit und nicht Gewalt. Mißhandelter Stoff rächt sich. Noch diese Sätze nachzulesen oder anzuhören hatte hundertmal mehr Zeit erfordert als der eine Hammerschlag, dem sie gegolten hatten.

Was hier als »Zusammenwirken von Hirn, Händen und Augen« charakterisiert wird, findet wenig später die griffige Formulierung, dass in die-

66 Ich übernehme den Begriff von Tilman Baumgärtel. Vgl. Baumgärtel: Harun Farocki, 129ff.

sem komplexen Zusammenspiel ein »Wissen des Körpers« liege und man im Falle des Schmiedes von »denkenden Händen« sprechen müsse. Die denkenden Hände, die in unterschiedlichen Graden von Explizitheit seit Aristoteles den Diskurs über die Hand prägen, sind bei Glaser ganz wörtlich zu verstehen. Der Ausdruck bezeichnet eine Fähigkeit und ein »Wissen«, das nicht durch den Verstand gelenkt, sondern im Körper gespeichert ist. Bei jedem einzelnen Hammerschlag findet eine komplexe Berechnung der verschiedenen Winkel statt, in denen das Werkstück mit dem Hammer und dem Arm des Schmieds stehen muss, um einen gelingenden Schlag zu platzieren: »Es wird eine Fertigkeit. Es ist ein Wissen des Körpers«, kommentiert Glaser diese Bewegungsabläufe.

Der Film über Georg K. Glaser widmet sich der Beobachtung und Kommentierung von Gesten, die zwischen Kunst und Handwerk stehen, und an mehreren Punkten stellt er Bezüge zwischen den Gesten der manuellen Arbeit und denen des Schreibens her. In *DER AUSDRUCK DER HÄNDE* hat Farocki sich selbst an seinem Arbeitsplatz gefilmt und verbindet die Gesten der Arbeit mit denen der Filmerzählung. *DER AUSDRUCK DER HÄNDE* knüpft eng an die Installation *SCHNITTSTELLE* an. Das »gestische Denken«, das in der Installation in den Gesten des Geldabzählens, des Überprüfens, des Schneidens vorgeführt wurde, rückt hier ganz ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Auch in *DER AUSDRUCK DER HÄNDE* besteht die Grundkonstellation darin, den Autor vor zwei Monitoren zu zeigen, die in diesem Fall allerdings nicht als Schnittplatz und zur Theoretisierung eines bestimmten Montagetypus⁶⁷ dienen, sondern zur Sichtung und Analyse zahlreicher Filmausschnitte, in denen Hände im Mittelpunkt stehen. Bei den langsamen Kameraschwenks zwischen den beiden Monitoren, auf denen Szenen vorgeführt, angehalten, zurückgespult und erneut gezeigt werden, kommen in einer selbstreflexiven Bewegung immer wieder Farockis eigene Hände ins Bild, die ihrerseits in Büchern blättern, Gesten aus den Filmen nachempfinden, zentrale Begriffe auf die eigene Handfläche schreiben oder Sequenzen auf ein Blatt Papier aufzeichnen. Die Reflexivität der Hand, die im Film mehrfach betont wird, besteht hier unter anderem darin, dass sie als vermittelndes Element, als Medium zwischen der Metaebene (Farockis eigener Arbeit) und der Objektebene (der Arbeit der Filme) eingreifen.

An Farockis kurzer Analyse einer Szene aus Samuel Fullers Film Noir-Klassiker *PICK UP ON SOUTH STREET*⁶⁷, mit der *DER AUSDRUCK DER HÄNDE* einsetzt, lässt sich sein Verfahren verdeutlichen. Zunächst auf einem der beiden Monitore, dann, nach einem sichtbaren Einfrieren des Bildes und dem Zurückspulen des Bands, noch einmal auf dem anderen,

67 *PICKUP ON SOUTH STREET*, USA 1953, Regie: Samuel Fuller.

sieht der Autor – ebenso wie wir – einen Taschendiebstahl in einer vollbesetzten Straßenbahn. Ein Mann öffnet geschickt die Handtasche einer Frau, um ihr in einer gleitenden Bewegung die Brieftasche zu entwenden. Währenddessen, durch Zwischenschnitte und abwechselnde Großaufnahmen von Hand und Gesicht akzentuiert, findet ein komplexes Mimenspiel zwischen dem Dieb und der Bestohlenen statt: Annäherung und Abstoßung, Verführung und Abfuhr gehen ineinander über und wechseln sich ab. Was auf den ersten Blick wie eine konventionell erzählte, beiläufige Begebenheit erscheint, wird im Gegeneinander von Gestik und Mimik und durch Fullers Montage zu einem Geschehen, das für den Zuschauer ebenso der Deutung bedarf wie für die Zivilpolizisten, die gleich daneben stehen. Mit den Worten »Es ist nicht leicht, diese Bilderfolge aufzufassen« beginnt Farockis interpretierende Lektüre der Szene:

Der Taschendieb macht ein distanzierendes, ein abweisendes Gesicht, während seine Hand eine Annäherung versucht. Die Hand tut etwas anderes als das Gesicht anzeigt. Der Dieb öffnet die Tasche der Frau, die Frau öffnet die Lippen, so daß es scheint, der Dieb habe ihr die Lippen geöffnet. Die Frau sieht eher verführt aus als bestohlen. Die Hand begeht ein Verbrechen und scheint eine Lust zu erzeugen.

Nach diesem Muster, das die produktive Reibung zwischen zwei Arten der Kommunikation herausarbeitet und nachvollzieht, setzt Farocki in den folgenden Szenen eine überschaubare Zahl von Filmszenen zueinander in Beziehung, in denen die Hand auf jeweils unterschiedliche Weise zur Hauptfigur gemacht und als »narrativer Agent« des Körpers eingesetzt wird. Dabei ist die Filmauswahl insofern aufschlussreich, als Farocki nicht zwischen fiktionalen und dokumentarischen Filmen unterscheidet, sondern Spielfilme – Hitchcocks *NORTH BY NORTHWEST*⁶⁸, Robert Wienes *ORLACS HÄNDE*, Robert Floreys *THE BEAST WITH FIVE FINGERS* oder Robert Bressons *L'ARGENT* – ebenso berücksichtigt wie nationalsozialistische »Kulturfilme« und Propagandafilme amerikanischer Herkunft. Das Projekt versteht sich als ikonographische Untersuchung der Ausdrucksformen des Kinos und zieht deshalb alle denkbaren Filme als Material heran.

Es sind mehrere Stränge der Argumentation zu unterscheiden: Da ist zum einen – historisch orientiert – eine ausschnittshafte Rekonstruktion des Stellenwerts, den man der Hand in der Zeit des Stummfilms beigegeben hat, als eine elegante Erzählung verlangte, jedes gesprochene Wort in eine gestische Bewegung zu übersetzen. Ein Film von David Wark Griffith steht hier stellvertretend für die erzählerische Neuheit, die

68 *NORTH BY NORTHWEST*, USA 1959, Regie: Alfred Hitchcock.

die Einführung der Großaufnahme bedeutete. *THE STOLEN JEWELS* von 1908, der früheste Film, den Farocki in seine Montage einbezieht, zeigt eine Diebin dabei, die titelgebende gestohlene Kette in einem ausgehöhlten Stück Seife zu verstecken (Abb. 95 und 96). Im Kommentar weist Farocki auf die Besonderheit dieser Einstellung hin; es ist die einzige Großaufnahme des ganzen Films, und Griffith setzt sie ein, um den Blick zu lenken und die Handlung verständlich zu machen. Zum zweiten Bild, das den Kontrast in der Bildaufteilung deutlich werden lässt, erläutert Farocki:



Abb. 95 und 96

Diese Frau, die später im Pyjama den Schmuck stehlen wird: Hier drückt sie mit dem Gesicht und dem Körper etwas aus, was wohl Ärger darstellen soll, und auch böse Absicht. Wir sind es heute gewohnt, eine Filmszene in Bildausschnitten zu sehen zu bekommen, die Bildausschnitte führen unseren Blick. Ohne diese Blickführung und ohne das gesprochene Wort fällt es uns schwer, überhaupt zu verstehen, was gespielt wird.

Auch hier greift Farocki auf die Geste der zusätzlichen Kadrierung zurück, die vom Begleitfoto zu *BILDER DER WELT* geläufig ist. In einer rahmenden Bewegung deutet er an, wie das filmische Instrumentarium von Großaufnahme, Fahrt oder Zoom unsere Aufmerksamkeit heute auf die Protagonistin verlagern würde. Das deiktische Potential, das Farockis Hände stellvertretend übernehmen, ist schon bald nach Griffiths Film selbstverständlich in den Formenkanon des Kinos integriert worden. Farocki verfolgt diesen Gedanken an der Stelle nicht weiter; Hartmut Bitomsky allerdings, der zu Beginn der siebziger Jahre mehrere Filme mit Farocki zusammen gedreht hat und wie er zu den prägenden Redakteuren der *Filmkritik* gehörte, hat den Gedanken der Großaufnahme in einem Text zu Griffith weiter ausgebaut und auf die Entwicklung der ökonomischen Bedingungen bezogen:



Abb. 97

Die Zuschauer sollen auf die ersten Großaufnahmen reagiert haben, als ob da etwas abgeschnitten worden wäre. Irgendwas schamlos Veletzendes ist an jeder Close-up, aber sie leuchtet ein. Daß der Mensch auf einzelne Teile reduzierbar ist und diese Stücke wie Kopf, Hand und Fuß, ein vom Ganzen abgetrenntes Eigenleben führen können, muß eine neue Erfahrung gewesen sein, die

unmittelbar aus der Fabrikarbeit kommt.⁶⁹

Bitomsky kreuzt einen Gedanken zur historisch-technischen Neuartigkeit der Großaufnahme mit einer überraschenden ökonomiegeschichtlichen Überlegung, und auch Farocki verlässt in *DER AUSDRUCK DER HÄNDE* schnell die historische Folie, um sich einem systematischen Gesichtspunkt zuzuwenden. Das Unverständnis, das der heutige Zuschauer gegenüber einer Handlung empfindet, die ohne Großaufnahmen erzählt wird, führt Farocki zu der Frage, welche gestischen Sprachen der Stummfilm herausgebildet hat, um zu einer visuellen Ausdrucksform zu kommen, die so weit als möglich auf das gesprochene oder im Zwischentitel geschriebene Wort verzichten musste. Den Hintergrund bildet das Buch »Gestologie und Filmspielerei«⁷⁰ von Dyk Rudenski (Abb. 97).

Es ist im Jahr der Durchsetzung des Tonfilms entstanden und versteht sich als Programm einer zukünftigen Schule für Filmschauspieler. Rudenski schlägt neben Überlegungen zu den für das Medium adäquaten Bewegungsabläufen und Gesten auch einen differenzierten Studienplan für die einzelnen Semester vor. Neben »Semiotik und Ästhetik [sic!]*», Körperstudien nach Leonardo Da Vinci und anderen Übungen der Gestik und Mimik sieht der Lehrplan auch eine Einführung in den »Taylorismus (Ökonomie) in der Bewegungslehre«⁷¹ vor. Farocki gibt dies die Gelegenheit, von der Entwicklung einer Gestensprache im Stummfilm auf die Einbindung der Hand in industrielle Zusammenhänge zu sprechen zu kommen. Die Ablösung der Hand vom übrigen Körper folgt hier einer anderen Logik als im Horrorfilm: Letzterer basiert darauf, dass sich die eigene Hand, fremd geworden, gegen ihren Besitzer wendet, im Industrie-*

69 Hartmut Bitomsky: »Die Großaufnahme«, in: *Filmkritik* 4/1975 [Themenheft David W. Griffith], 167-170: 168.

70 Dyk Rudenski: *Gestologie und Filmspielerei. Abhandlungen über die Physiologie und Psychologie des Ausdrucks*, mit einem Vorwort von Franz Blei, 2. unveränderte Auflage, Berlin: Hoboken-Press 1927.

71 Ebd., 50.

film ist sie auf standardisierte Abläufe reduziert und damit ihrer Eigenheit beraubt. Sie wird ersetzbar durch die Arbeit einer Maschine. Liegt in der zunehmenden Rationalisierung und Entindividualisierung eine Abstraktion des Arbeitsprozesses und der eigensinnigen Gesten der Hand, so bietet die Hand für sich genommen die Möglichkeit des reflexiven Bezugs auf sich selbst:

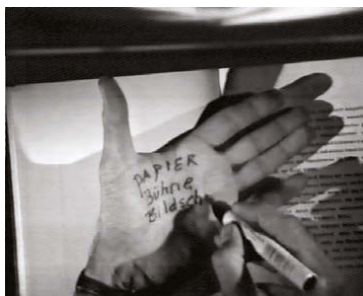


Abb. 98

Man kann die eigene Hand hin- und herwenden und von allen Seiten betrachten, wie das mit keinem anderen Körperteil möglich ist. Die Hand kann vor den Augen ihres Eigners posieren, so wie ein Mensch sich vor dem Spiegel dreht. Und die Hand ihrerseits kann als Spiegel imaginiert werden, auch als Schreibfläche, als Bühne.

Farocki fasst hier (Abb. 98) die Topoi zusammen, die sich historisch im Nachdenken über die Hand herausgebildet haben. Die Hand ›spricht‹, sie ist lesbar und bewegt sich zwischen künstlerischem Ausdruck und Ökonomie, zwischen ästhetischem Überschuss und effizienten Arbeitsabläufen. Farockis Hand, die zugleich analysiert und sich einordnet in die Handgesten der besprochenen Filme, ist ein Organ der Einmischung. Sie steht für den Versuch, das Denken mit dem Handeln zusammenzubringen.

In den Lektüren der Filme von Godard und Farocki erweist sich die Hand als ebenso mehrdeutig wie der Begriff der Abstraktion, von dem die Untersuchung ausging. Wenn sie in der Großaufnahme freigestellt und von der übrigen Erzählung gelöst wird, kann die Hand einerseits als konkretes, einzigartiges Organ in den Blick geraten. NOUVELLE VAGUE oder LA CHINOISE stehen für eine Ethik der Hand, die vor allem im Griff nach einer zweiten Hand über sich hinaus weist und für abstrakte Zusammenhänge und Begriffe wie Rettung, Gemeinschaft, Solidarität, Verknüpfung steht. Sie ist zugleich, wie Farockis Porträt Georg K. Glasers zeigt, ein intelligentes Organ, dessen Fähigkeiten über die eines bloß ausführenden Organs hinausgehen. Im Falle Glasers repräsentiert sie einen Typus von Arbeit, der Widerstand gegen die Mechanisierung und Automatisierung

leistet, die das 20. Jahrhundert prägen. DER AUSDRUCK DER HÄNDE dagegen widmet sich beiden Dimensionen der Hand: Ihrem gerade im Stummfilm angelegten Potential der eigenständigen Artikulation ebenso wie ihrer Ablösung vom Körper, die Gedanken über das Fremdwerden des eigenen Körpers initiiert. Eingefügt in standardisierte Abläufe am Fließband – Stichwort: Taylorismus – arbeitet die Hand an ihrer eigenen Abschaffung. Es wäre zu weit gegriffen, in diesem kulturkritischen Moment einen Kurzschluss zwischen der Geschichte der Arbeit und der des Kinos zu erkennen, aber ein genauerer Blick in Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA könnte dem Gedanken folgen, ob im ausgehenden 20. Jahrhundert nicht nur das Kino (wie Godard es versteht) an ein Ende gelangt, sondern auch die Hände nutzlos werden.